

Parodies satiriques et documentaires expressionnistes : la représentation critique de la célébrité
dans l'œuvre cinématographique de William Klein

par
Marie-Ève Fortin

Thèse de doctorat effectuée en cotutelle
au
Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences
Université de Montréal
et à
l'Institut de recherche sur le cinéma et l'audiovisuel (IRCAV)
Arts et Médias
ED 267
Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
de l'Université de Montréal
en vue de l'obtention du grade de Philosophiæ Doctor (Ph. D.)
en Études cinématographiques
et à
l'École doctorale Arts et Médias de l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
en vue de l'obtention du grade de docteur ès Cinéma et audiovisuel

Décembre 2014
© Marie-Ève Fortin, 2014

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

et

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
École doctorale Arts et Médias

Cette thèse intitulée :

Parodies satiriques et documentaires expressionnistes : la représentation critique de la célébrité
dans l'œuvre cinématographique de William Klein

présentée et soutenue à l'Université de Montréal par :

Marie-Ève Fortin

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Président-rapporteur : Silvestra Mariniello, professeure titulaire et directrice du Département
d'histoire de l'art et d'études cinématographiques, Université de Montréal

Directeur de recherche : Olivier Asselin, professeur titulaire, Université de Montréal

Directeur de recherche : Philippe Dubois, professeur des universités, Université Sorbonne
Nouvelle – Paris 3

Examineur externe : Thomas Waugh, professeur titulaire, Concordia University

Examineur externe : Jerry White, professeur associé, Dalhousie University

Membre du jury : Bruno Nassim Abouddar, professeur des universités, Université Sorbonne
Nouvelle – Paris 3

Résumé

L'œuvre de William Klein est reconnue pour ses stratégies formelles innovatrices et avant-gardistes qui attireront l'attention des artistes et des professionnels de sa génération, non sans provoquer au passage quelques scandales ni sans subir les contrecoups de la censure. La trentaine de courts, moyens et longs métrages réalisés par Klein, forme un corpus hétérogène qui affiche à première vue des incohérences sociologiques, politiques, économiques et culturelles potentiellement discutables. Dans ces conditions, la position critique de Klein paraît ambiguë, inconséquente voire, contradictoire, parce que les films diffèrent également par leur thème, leur cible, leur mode de production et leur genre. Nous croyons cependant que l'engagement politique de Klein est le fil d'Ariane qui unit son œuvre cinématographique et dissipe toute idée de rupture que ses contemporains pourraient lui reprocher.

Au cours de cette période cruciale qui s'étend de 1965 et 1970, alors que le libéralisme en tant qu'idéologie officielle du système capitaliste cherche à vaincre le communisme pour s'imposer à l'échelle mondiale, Klein pose son regard sur les célébrités en tant que figures médiatiques et identitaires comme autant de moyens des pouvoirs politiques, économiques et religieux. À l'ère de la guerre froide, de la guerre du Vietnam et des combats pour la décolonisation, il prend le parti des mouvements de droits civils et de libération et se range du côté des révolutionnaires qui les défendent. Il brosse notamment le portrait de personnalités associées à la contre-culture américaine; il remet en question les modèles qui s'étaient jusque-là imposés dans la culture de masse et les idéologies dont ils étaient investis et va jusqu'à critiquer le concept même de célébrité.

En procédant notamment à une démystification des moyens de la représentation de l'*American Dream* et de l'*American way of life*, William Klein s'en prend aux faux-semblants issus de ces industries (du divertissement) et de ce champ (politique) qui mettent en place des systèmes de production et d'exploitation de la célébrité en tant que symbole, destiné à orienter les goûts *esthétiques*, les comportements *commerciaux* et/ou les opinions *politiques* des individus. Il dénonce ainsi les injustices raciales, les inégalités sociales, les abus de pouvoir et

les débordements des gouvernements attribuables à l'impérialisme occidental qui est à l'époque sous l'influence des États-Unis. Le corpus qui nous permettra de développer notre argumentation comprend quatre films, soit deux films de fiction et deux films documentaires. *Qui êtes-vous, Polly Maggoo?* (1966) et *Mister Freedom* (1968) sont les deux films de fiction que nous avons qualifiés de « parodies satiriques ». En ces termes, le film *Polly Maggoo* parodie les contes de fées pour faire la satire de l'industrie de la mode, tandis que le film *Mister Freedom* parodie les super-héros de bande dessinée et autres justiciers des films hollywoodiens, pour faire la satire de la politique étrangère américaine. Les documentaires politiquement engagés sont à notre avis expressionnistes, comme le propose le critique américain Jonathan Rosenbaum. *Muhammad Ali, The Greatest* (1964-1974) ; *Eldridge Cleaver Black Panther* (1970) mettent en scène ceux que William Klein appelle les « Super Noirs américains » et par des moyens réflexifs, ils démontrent de l'inter-subjectivité entre le cinéaste et ses sujets.

Mots-clés : William Klein, parodie, satire, célébrité, politique, expressionisme, réflexivité, film, documentaire, États-Unis, France

Abstract

Satirical parodies and expressionist documentaries: The Critical Representation of the Celebrity in the Films of William Klein

The films of William Klein are still little known. His filmography includes thirty titles which appear at first sight heterogeneous, while their sociological, political, economic, and cultural inconsistencies seem questionable. As such, and because the themes of his films, their targets, their production modes and their genres are constantly moving, Klein's critical position seems ambiguous, inconsistent if not contradictory. Yet, we believe that the political commitment of William Klein is at the core of all of his films and dissipates all discrepancies.

Between 1965 and 1970, while liberalism as the official ideology of the capitalist system is fighting against communism to expand its power around the world, Klein is looking at celebrities as vectors of the political, the economical and the religious powers. While the Cold War, the Vietnam War and the anti-colonial armed struggles are shaking the world, he associates with the counter-culture and youth culture movements and questions the role models advertised in the mass media, and the ideologies they represent.

Portraying the modes of representation that shape the American Dream and the American Way of Life, William Klein criticises the makes-believes found in the entertainment industry and the political field that aim at shaping our identities, our commercial behaviours and our political opinions. We propose to analyse two fiction films and two documentaries in the course of our argumentation in order to demonstrate how he condemns racism, social inequalities and abuses of power associated with Western imperialism. *Qui êtes-vous, Polly Maggoo?* (1966) and *Mister Freedom* (1968) are what we have called after Daniel Sangsue, satirical parodies. Accordingly, *Polly Maggoo* parodies fairy tales to satirize the fashion industry, while *Mister Freedom* parodies the superheroes of the comic books to satirize American foreign policies. Based on Jonathan Rosenbaum's thesis, we consider *Muhammad Ali, The Greatest* (1964-1974) and *Eldridge Cleaver Black Panther* (1970) as expressionist

documentaries. The reflexive strategies found in these films are symptomatic of an inter-subjectivity between the filmmaker and his subjects.

Keywords : William Klein, parody, satire, celebrity, politics, expressionism, reflexivity, documentary, Film, United States, France

Table des matières

Résumé	7
Abstract	9
Table des matières	11
Remerciements	19
I. Introduction. Positionnement de l'œuvre cinématographique de William Klein	21
I.I. Le parcours et l'œuvre de Klein.....	24
I.II. Parodies satiriques et documentaires expressionnistes : continuité et rupture d'une œuvre cinématographique hétérogène	30
I.III. Le vaste monde de la célébrité : définitions préliminaires	36
I.IV. Fonctions politiques des figures médiatiques : la célébrité et la propagande	56
Chapitre 1. Éthique et esthétique : retour sur les concepts de la parodie et de la satire 61	
1.1. Premiers regards sur l'ironie : les albums de photographies	61
1.2. Théorie de l'hypertextualité de Gérard Genette	65
1.3. Les techniques et les formes de la satire selon Matthew Hodgart	69
1.4. L'éthique et l'esthétique de la satire chez Sophie Duval et Marc Martinez	76
1.5. La rencontre de la parodie et de la satire : les théories américaines et celle de Daniel Sangsue	88
Chapitre 2. <i>Qui êtes-vous, Polly Maggoo?</i> : les systèmes de la star et de la mode	93
2.1. Historique de la production et de la réception du film : de la réflexivité ou de la tension entre fiction et réalité	95
2.2. <i>Polly Maggoo</i> : ses cibles et ses références	103
2.3. La mode et le vêtement : outils de contrôle et de pouvoir	110
2.4. Esthétique et politique des robes d'aluminium	121

2.6. La mode pour le cinéma ou le cinéma pour la mode : leurs spectacles, leurs systèmes et leurs célébrités	136
2.7. Les cinémas de genre et le rêve américain ou l'habitus des contes de fées pour un public adulte.....	164
2.5. Le concept de réflexivité ou les différents niveaux de réalité dans <i>Polly Maggoo</i>	175
2.8. Fragmentation du temps, de l'espace et de l'image : montage et photomontage	183
Chapitre 3. <i>Mister Freedom</i> : l'homme ou le mythe du surhomme.....	193
3.1. La production d'un film de spectacle en France au temps de la guerre du Vietnam...	195
3.2. <i>Mister Freedom</i> : le justicier de la liberté.....	202
3.3. La politique étrangère américaine au temps de <i>Mister Freedom</i>	213
3.4. <i>Mister Freedom</i> , le monde de Freedom ou l'idéal de la liberté.....	219
3.5. <i>Mister Freedom</i> , prophète du monde libre : sacrifice, héroïsme et stigmatisation	246
3.6. Héroïsme, érotisme et féminisme : Marie-Madeleine et Barbarella / Delphine Seyrig et Jane Fonda	253
3.7. L'influence de la bande-dessinée, du pop art et de l'esthétique camp	267
Chapitre 4. Le documentaire expressionniste ou les Super Noirs américains	281
4.1. L'expressionnisme allemand et l'expressionnisme abstrait américain : retour sur un art politiquement engagé	283
4.2. Bref retour sur les modes documentaires de Bill Nichols.....	290
4.3. L'expression du cinéaste et la politique du corps en mouvement	296
Chapitre 5. <i>Muhammad Ali, the Greatest</i> ou le combat pour la libération : sociopolitique de la boxe au cinéma	299
5.1. Historique d'une longue production ou le montage d'une série de courts métrages	306
5.2. La ségrégation ou l'intégration : l'appel de la foi musulmane ou le schisme noir	321
5.3. L'industrie du sport, l'économie de la boxe et l'exploitation des boxeurs.....	343
5.4. Les manières de raconter dans <i>Muhammad Ali</i>	355

5.5. Le flashback, le flashforward et l'ellipse : critique sociohistorique et ironie dans <i>Muhammad Ali</i>	358
5.6. La reconstitution de faits réels par le moyen de la mise en scène : le détour par la fiction, autoréflexivité et mise en abîme	363
Chapitre 6. Eldridge Cleaver, Black Panther : l'exil contre Babylone et les Pigs	380
6.1. Quelques références biographiques d'Eldridge Cleaver : <i>Soul On Ice</i> ou les mémoires d'un prisonnier	381
6.2. La création et le programme du BPP ou la nomination de Cleaver comme ministre de l'Information.....	384
6.3. Historique de la production d' <i>Eldridge Cleaver, Black Panther</i> et de <i>Festival panafricain d'Alger</i>	393
6.4. Les intertitres dans <i>Festival panafricain d'Alger</i> et <i>Eldridge Cleaver, Black Panther</i> : colonialisme, néo-colonialisme et révolution culturelle	402
6.5. Le COINTELPRO : les « Porcs » de Babylone.....	413
6.6. La représentation de la violence dans <i>Eldridge Cleaver</i> et la censure de Klein.....	419
6.7. Trois montages propagandistes pour illustrer l'accord tripartite entre les Black Panthers, les mouvements des droits civiques et les fronts de libération nationaux	421
6.8. Les femmes et Eldridge Cleaver, depuis <i>Soul on Ice</i> jusqu'au film de Klein	434
6.9. La censure d' <i>Eldridge Cleaver</i>	438
6.10. Eldridge Cleaver contre le comité central du BPP et le retour d'exil.....	443
Conclusion	446
Annexe A. Les quatorze caractéristiques propres à la ménippée présentées dans <i>Problèmes de la poésie de Dostoïevski</i> par Mikhaïl Bakhtine.....	458
Annexe B. Au temps de <i>Mister Freedom</i> : la guerre du Vietnam au cinéma et à la télévision.....	460
Annexe C. Ali et la Nation of Islam	477

Annexe D. Le Louisville Syndicate	481
Annexe E. Le programme en dix points du Parti de la Panthère noire.....	485
Annexe F. Documentation – William Klein.....	487
Livres et portfolios de William Klein	487
Articles, monographies et catalogues d’exposition au sujet de William Klein	488
Expositions de William Klein (1951-1981).....	493
Articles de périodiques et revue de presse par film (liste non-exhaustive)	494
Filmographie de William Klein	505
Bibliographie	511
Filmographie des films et des reportages pour la télévision cités.....	533

Liste des figures

Figure 1 : Femme masquée

Figure 2 : Femme à demi nue

Figure 3 : Femme penchée 1

Figure 4 : Femme assise

Figure 5 : Femme se touchant

Figure 6 : Femme penchée 2

Figure 7 : Maquettes des quinze robes d'aluminium et bois, d'une hauteur de 20 cm environ

Figure 8 : Les robes d'aluminium du film *Qui êtes-vous, Polly Maggoo?* incluant celles qui furent présentées à l'exposition *Le mannequin comme muse (Model as Muse)*, Metropolitan Museum of Art, New York, 2009

Figure 9 : Paco Rabanne en coulisses de son défilé, 1967

Figure 10 : Polly Maggoo en coulisses du défilé d'Isidore Ducasse

Figure 11 : Publicité de John Galliano, printemps-été 2007

Figure 12 : Contact peint de William Klein, photographie datée de 1992 et peinte en 2004

Figure 13 : Brigitte Bardot pour le court film musical *Contact*

Figure 14 : Image tirée du film *Casino Royale*

Figure 15 : Affiche française de *Barbarella*

Figure 16 : Photographie de Jane Fonda en costume de *Barbarella*.

Figures 17-21 : *A New Kind of Love*, 1963

Figure 22 : Huit mannequins américains vêtus de robes à carreaux identiques qu'elles ont portées lors de leur premier défilé pour Patou en février 1925. *Le Quotidien*, 2 Mars, 1925

Figure 23 : *Chorus girls* de la revue musicale *Femina*. Vienne, 1920

Figure 24 : Les femmes se maquillant dans *Dames*, 1934. Mise en scène par Busby Berkeley

Figure 25 : Les mannequins se maquillant dans *Qui êtes-vous, Polly Maggoo?*, 1965. Mise en scène par William Klein

Figure 26 : Les mannequins dans *Qui êtes-vous, Polly Maggoo?*, 1965. Travelling de la caméra sur les mannequins vers la droite

Figure 27 : Les mannequins dans *Qui êtes-vous, Polly Maggoo?*, 1965. Travelling de la caméra sur les mannequins vers la gauche

Figure 28 : La majorette de *Gold Diggers of 1937*, 1937

Figure 29 : Polly en majorette, *Qui êtes-vous, Polly Maggoo?*

Figure 30 : Shirley Temple dans *Curly Top*, 1935

Figure 31 : Polly en Shirley Temple, *Qui êtes-vous, Polly Maggoo?*

Figure 32 : Ginger Rogers et Fred Astaire dans *Swing Time*, 1936

Figure 33 : Polly en Ginger Rogers et le prince Igor en Fred Astaire, *Qui êtes-vous, Polly Maggoo?*

Figures 34-35 : *Funny Face*, 1957

Figures 36-39 : « Le cas de Polly 1 » *Qui êtes-vous, Polly Maggoo?*

Figures 40-42 : « Le cas de Polly 2 » *Qui êtes-vous, Polly Maggoo?*

Figures 43-44 : *A New Kind of Love*, 1963

Figures 45-47 : Photomontages de Polly et Igor survolant Paris et ses environs

Figures 48-50 : *Fly*, Dior Collection Printemps, *Harper's Bazaar*, Paris, 1965. Photographe : Melvin Sokolsky. Mannequin : Dorothy McGowan

Figure 51 : L'armoire de Mister Freedom

Figure 52 : La transformation de Mister Freedom, de shérif en super-héros

Figure 53 : Les boutons de l'ascenseur du Centre Freedom

Figure 54 : Docteur Freedom sur le bracelet-montre de Mister Freedom

Figure 55 : Docteur Freedom sur les écrans du Centre Freedom

Figure 56 : « Life goes by so fast »

Figure 57 : « Stop for a moment and take a look at it. »

Figure 58 : Marie-Madeleine et la carte du monde libre

Figure 59 : Brigitte Bardot

Figure 60 : Sylvie Vartan

Figure 61 : Françoise Hardy

Figure 62 : Barbarella

Figure 63 : Jodelle

Figure 64 : Pradva la Survireuse

Figure 65 : Freedom Fighter dans un bain de sang

- Figure 66 : Freedom Fighter se faisant étrangler
- Figure 67 : Les boîtes d'aliments et de savon d'Andy Warhol, 1964
- Figure 68 : Les boîtes de savon à l'ambassade des États-Unis dans *Mister Freedom*
- Figure 69 : Muhammad Ali et Elidja Muhammad, 1964
- Figure 70 : Affiche « Le combat du siècle », Zaïre, 1974
- Figure 71: Cassius Clay, alias Muhammad Ali, 1954
- Figure 72 : Muhammad Ali met Sonny Liston au tapis. Combat revanche du 25 mai 1965 à Lewiston
- Figure 73 : Muhammad Ali met George Foreman au tapis. Combat du 30 octobre 1974 à Kinshasa
- Figure 74 : Prédiction des boxeurs Muhammad Ali et Sonny Liston. Combat du 25 février 1964 à Miami
- Figure 75 : « Fuck Ronald Reagan »
- Figure 76 : Le lit où Fred Hampton a été abattu
- Figure 77 : Courrier interne du COINTELPRO à propos de Jean Seberg
- Figure 78 : Le porc de Babylone écrasé
- Figure 79 : Huey Newton, le grand chef de la révolution Afro-Américaine
- Figure 80 : Gros plan sur Eldridge Cleaver
- Figure 81 : Mobutu Sese Seko et Muhammad Ali, 1974

Remerciements

Je tiens d'abord à remercier mes deux directeurs de thèse. Merci au Professeur Olivier Asselin, dont la rigueur, la générosité et le dévouement sont aussi exceptionnels qu'inspirants. Merci au Professeur Philippe Dubois, pour ses bons conseils et son approche pédagogique.

Merci à Denise et à Marie-Soleil qui m'ont accompagné tout au long de ce parcours avec patience, compréhension et amour. Merci aussi aux autres membres de ma famille pour leurs nombreux encouragements.

Merci à mes amies et amis d'avoir été là dans les beaux comme dans les moments difficiles.

Merci à celui qui n'a jamais cessé de croire en moi, en m'invitant avec tendresse à me surpasser.

Merci enfin à William Klein, pour son œuvre fascinante.

I. Introduction.

Positionnement de l'œuvre cinématographique de William Klein

L'œuvre de William Klein est foncièrement politique. Les photographies et les films de cet artiste pluridisciplinaire s'imprègnent particulièrement des bouleversements ayant marqué la politique internationale d'après-guerre et, plus spécifiquement, la politique intérieure et extérieure des États-Unis. Son premier album de photographies, *Life is good and good for you in New York: Trance Witness Revels*, publié en 1956, témoigne déjà de son intérêt pour la politique culturelle, économique et religieuse des États-Unis, tandis que ses films, réalisés à compter des années 60, mettent en relief l'influence de ces politiques sur les individus et les groupes sociaux¹, tant en Amérique et en Europe qu'en Asie et en Afrique. L'artiste découvre des stratégies formelles innovatrices et avant-gardistes qui attirent l'attention des artistes et des professionnels de sa génération dans le monde de la photographie et du cinéma. Non sans provoquer au passage quelques scandales ni sans subir les contrecoups de la censure, il entend du même coup dénoncer les injustices raciales, les inégalités sociales et les débordements idéologiques des gouvernements. Comme l'écrit Geoff Pevere du *Toronto Star* : « [Klein] était un photographe de mode approuvé par *Vogue* qui déplorait l'industrie de la mode, un expressionniste qui adorait le documentaire, un révolutionnaire avec le sens de l'humour, et un

1. Un groupe social peut être déterminé d'un point de vue sociologique ou anthropologique. Par esprit de concision, nous considérerons au cours de cette analyse la définition proposée par Georges Gurvitch, telle que la résumait Georges Balandier et François Chazel dans leur article. Pour ces auteurs : « Le point central du débat est généralement la nature du rapport de l'individu à celle-ci [la société]. G. Gurvitch a organisé sa sociologie générale en distinguant trois plans horizontaux d'observation : le plan macrosociologique qui est celui des "sociétés globales", des larges ensembles sociaux disposant de la capacité de satisfaire tous les besoins de leurs membres; le plan des groupements partiels qui entrent dans la composition des sociétés globales (familles, classes, associations, etc.); le plan microsociologique qui est celui des divers modes de liaisons sociales, des "formes de sociabilité". Ces plans s'impliquent mutuellement, bien que le troisième relève de la considération des rapports interpersonnels au sein des groupes, et le premier de la considération des rapports intergroupes au sein de l'unité sociale la plus englobante. L'implication s'explique, selon Gurvitch, par le fait que l'individu et la société se trouvent en constante "réciprocité de perspective". C'est cependant au plan moyen que les groupements sociaux doivent être appréhendés, afin de déterminer leurs caractéristiques générales et la diversité de leurs formes. » G. Gurvitch (dir.), *Traité de sociologie*, 2 vol., 3e éd. rev., P.U.F., 1968-1969 (1re éd. 1958). Dans : Balandier, Georges et François Chazel. 2014. « Groupe social ». *Encyclopædia Universalis*. En ligne : http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/groupe-social/#titre-i_42663.

Américain dont l'antiaméricanisme, par comparaison, donne l'air diplomatique au Godard du milieu des années 60. »² La trentaine de courts, moyens et longs métrages réalisés par Klein entre 1957 et 1997 forme un corpus hétérogène qui affiche à première vue des incohérences potentiellement discutables dans la pensée politique et les choix esthétiques du cinéaste. Dans ces conditions, la position critique de Klein paraît ambiguë, voire inconséquente et contradictoire, parce que les films diffèrent également par leur sujet et par leur cible, par leur mode de production et par leur genre. Nous croyons cependant que l'engagement politique et l'innovation esthétique de Klein tissent un fil d'Ariane qui unit son œuvre cinématographique et dissipe toute idée de rupture que ses contemporains pourraient lui reprocher. Il est manifestement l'auteur d'une forme de résistance et entend diriger lui-même sa propre révolution.

À l'ère de la guerre froide qui oppose le bloc de l'Est et le bloc de l'Ouest, des mouvements de droits civils et de libération qui provoquent des émeutes aux États-Unis, de la guerre de Corée puis de celle du Vietnam en Asie, de Mai 68 en France et des luttes pour l'indépendance des pays colonisés d'Afrique, Klein prend le parti de la dissidence. La rébellion et l'agitation s'étendent à l'échelle de la planète et la violence se répand aux quatre coins du monde comme une trainée de poudre. Mais quels sont les pouvoirs dominants contre lesquels se rebellent ou se défendent les peuples opprimés et/ou colonisés et quelle emprise les premiers ont-ils sur les seconds? Au moment où Klein se range du côté des révolutionnaires, quelles sont les cibles qui se trouvent dans sa mire, pourquoi cherchent-ils à les neutraliser et comment y parviendra-t-il? Car le pouvoir, tel que l'envisage Clément Rosset dans *Le philosophe et les sortilèges*, est un objet difficile à cerner puisqu'il est à la fois « non-représentable, fragile et absolu »³. Il doit en conséquence faire appel à des intermédiaires qui, grâce à un double jeu de présence et d'absence, sont à la fois partout et nulle part.

2. Traduction libre de la version originale anglaise : « [Klein] was a Vogue-approved fashion photographer who deplored the fashion industry, an expressionist who loved documentary, a revolutionary with a sense of humour, and an American whose anti-Americanism makes mid-60s' Godard look diplomatic by comparison. » Pevere, Geoff. 1999. « Cinematheque Remembers era's lost voice ». *Toronto Star*, vendredi, 28 mai, s.p.

3. Rosset, Clément. 1985. *Le philosophe et les sortilèges*. Paris : Éditions de Minuit.

Au lendemain de la seconde guerre mondiale, le libéralisme en tant qu'idéologie officielle du système capitaliste cherche à vaincre le communisme pour prendre son essor. Klein pose alors son regard sur les célébrités que sont les stars et les héros, ces figures identitaires et médiatiques qui semblent être devenues les moyens des pouvoirs et contre-pouvoirs politiques, économiques et religieux. Pour aller à leur rencontre, le cinéaste s'imisce dans les coulisses du pouvoir politique, de la mode, du sport et de la musique et profile par la même occasion les différents secteurs d'activité d'une industrie de plus en plus décloisonnée, expansionniste et aussi puissante qu'influente : l'industrie du divertissement. L'industrie du divertissement travaille en étroite collaboration avec les corporations médiatiques qui régissent la presse écrite, la radio et la télévision et, ensemble, elles participent notamment à la « manufacture du consentement » et à la création de « pseudo-environnements »⁴ pour citer Walter Lippmann, de même qu'à la réalisation de ce que Noam Chomsky appelle les « illusions nécessaires », une expression empruntée au théologien Reinhold Niebuhr.

La caméra au poing, William Klein travesti les icônes populaires et documente la vie de ceux qu'il surnomme les « Super Noirs américains » associés à la contre-culture américaine. Le cinéaste remet ainsi en question les modèles qui se sont imposés dans la culture de masse, les idéologies dont ils sont investis et va jusqu'à critiquer le concept même de célébrité en général, de star et de héros en particulier. En procédant notamment à une démystification des moyens de la représentation et de la diffusion de l'*American Dream* et de l'*American way of life*, Klein s'en prend aux faux-semblants issus de ces industries (du divertissement) et de ce champ (politique) qui, avec l'aide des médias, mettent en place des systèmes de production et d'exploitation de la célébrité en tant que symbole, destinée à orienter les goûts *esthétiques*, les comportements *commerciaux* et/ou les opinions *politiques* des individus. Klein s'engage ainsi à détourner la promotion du libéralisme économique que la gauche intellectuelle qualifie d'impérialisme américain. Entre 1965 et 1975 plus particulièrement, il réalise deux films de fiction où se côtoient la parodie et la satire et deux documentaires expressionnistes. Ces films

4. Walter Lippman parle de pseudo-environnements tels qu'ils sont diffusés par la presse, soit écrits, mais non tels qu'ils peuvent être réalisés au cinéma, c'est-à-dire audiovisuels. Lippmann, Walter. 1997. *Public Opinion*. New York ; Toronto : Free Press Paperbacks.

mettent respectivement en scène une star de la mode et un super-héros au service du capitalisme, Polly Maggoo et Mister Freedom, et deux agents provocateurs qui sont devenus des héros du mouvement de libération des Afro-Américains, Muhammad Ali et Eldridge Cleaver.

I.I. Le parcours et l'œuvre de Klein

Né à New York le 19 avril 1928 de parents juifs, William Klein grandit dans le quartier irlandais de Manhattan. Enfant surdoué, il débute des études universitaires en sociologie à l'âge précoce de quatorze ans. Quatre ans plus tard, il quitte une Amérique en pleine effervescence pour entamer son service militaire et fuir l'orthodoxie de sa famille. Il est dépêché en France et en Allemagne où « son unité a pour mission de surveiller la restitution des œuvres d'art volées par Hermann Göring »⁵. Au cours de ces deux années, il monte à cheval, devient opérateur de morse et boxe pour bénéficier de permissions spéciales la fin de semaine. Arrivé à Paris, il rencontre Jeanne, sa future femme. Klein s'établit dès lors au pays des apatrides, puis débute une formation en peinture et en sculpture dans les studios de Fernand Léger. Sensible à la philosophie artistique de son mentor, Klein abandonne son atelier pour trouver son inspiration dans les rues de la ville. Il prend part à la révolte qui combat les valeurs bourgeoises et s'inspire de courants artistiques anciens et plus récents, dont le Quattrocento, le Bauhaus, l'expressionnisme abstrait et le dadaïsme. De là, il amorce presque simultanément une carrière artistique et professionnelle où se côtoient les genres et les médiums. Ses toiles abstraites et *hard-edge* recadrent la géométrie des lettres et rompent avec l'*action-painting* des États-Unis, nouveau berceau de l'art contemporain⁶. Dans une entrevue pour la publication *Masters of Photography*, Klein raconte :

J'ai passé du temps avec Léger qui était pour quelques-uns d'entre nous le seul peintre moderne dans les environs – quelqu'un qui faisait des décors, des

5. S.a. « William Klein ». 2014. En ligne. *Cineclubdecaen*.
<http://www.cineclubdecaen.com/realisat/klein/klein.htm>.

6. À ce sujet, Klein dira : « Par opposition aux action-painters de New York, nous nous interdisions le coup de pinceau romantique et sentimental... le mot d'ordre était devenu : deux dimensions, tout dans la tête, le minimum sur la toile. Blouin, Patrice. 2006. « William Klein ». *Art Press*, no 322, p.87-88.

costumes, des murales et aussi des films. Il a inventé le concept et la phrase *Le Nouveau Paysage*, qui était le titre d'un livre de Gyorgy Kepes récemment publié à Chicago et que nous dévorions tous à Paris. Comme *Vision in Motion* de Moholy-Nagy. Nous étions venus à Paris avec des visions romantiques d'ateliers, de cafés et de bohème et nous parlions maintenant de Bauhaus. De nouvelles visions! De nouveaux matériaux! Aluminium! Plastique! Des structures spatio-formelles! Des toiles de lumière! Cinétique! Art et Science! Parler de rattraper le futur!⁷

László Moholy-Nagy et Gyorgy Kepes encensent la communication visuelle comme langage universel, ce qui plait à la nouvelle génération d'artistes à laquelle s'est joint Klein. Ils concilient les arts plastiques aux arts visuels pour fonder une école pluridisciplinaire, du Bauhaus de Weimar à celui de Chicago, rejoignant l'Europe et l'Amérique. Comme eux, Klein prône le décloisonnement des disciplines et des genres. Il adopte un style expressionniste, qui démontre son goût pour le portrait et la distorsion des corps.

De 1950 à 1965

En 1952, Klein expose ses premières œuvres au Piccolo Teatro et à la Galleria Il Milione à Milan et y rencontre l'architecte Angelo Mangiarotti. Il collabore avec lui à la réalisation de panneaux amovibles avant de participer à l'illustration de la revue d'architecture *Domus*. Il expérimente ensuite avec la photographie, qu'il amalgame alors avec la peinture. Ses sculptures de lumière sur verre photosensible exposées à Paris captent l'attention du directeur artistique Alexandre Liberman, qui emploie Klein en 1954 comme photographe de mode pour le magazine *Vogue*. À la fois solitaire et rigoureux, indomptable et intransigeant, William Klein est surnommé le « mauvais garçon de la photographie »⁸. Il photographie ses mannequins dans le tumulte de la rue où l'activité urbaine domine le paysage et relègue les

7. Traduction libre de la version originale anglaise : « I spent some time with Leger, who was for a few of us the only modern French painter around - someone who did sets, costumes, murals and films as well. He invented the concept and phrase, The New Landscape, which was the title of a Gyorgy Kepes book recently published in Chicago which we were all devouring in Paris. Like Moholy-Nagy's *Vision in Motion*. We'd come to Paris with romantic visions of ateliers, cafés and bohemia and were now into Bauhaus speak. New Vision! New materials! Aluminum! Plastic! Space-form structures! Light paintings! Kinetics! Science and Art! Talking about catching up with the future. » Livingston, Jane. 1992. « The New York School: Photographs 1936-1963 ». En ligne. *Masters of Photography*. http://www.masters-of-photography.com/K/klein/klein_articles3.html.

8. Klein, William. 2008. *William Klein*. Introduction par Christian Caujolle. Paris : Centre national de la photographie. 4e Édition. Arles : Actes Sud. s.p.

vêtements portés par elles au second plan. Il fait fumer ses modèles, sans gants et sans porte-cigarette et ajoute des figurants afro-américains dans le cadre. Le style et la mise en scène des photographies de Klein rompent avec les conventions de sophistication et d'élégance établies par l'industrie de la mode de l'époque. Ils sont jugés inconvenants pour la femme respectable des années 50 et, en proie à une possible dégénérescence du système de mode et de beauté, ils provoquent la censure.

Après sept ans passés en France, Klein produit un journal photographique sur son retour à New York. Libéré des contraintes esthétiques exigées par l'industrie commerciale, Klein réalise ici ses premières photographies artistiques. Il favorise le style brut d'un *chiaroscuro* noir et blanc développé par Weegee, le caractère social de la photographie de reportage mise au point par la FSA (*Farm Security Administration*) et l'expression comprimée et presque grossière des clichés du *New York Daily News*. Ses photographies semblent présager le futur déclin de la capitale de *l'Empire State* qu'est New York et même si Libermann les apprécie, elles sont rejetées par Diana Vreeland, éditrice en chef de *Vogue*. En voyant les photographies contrastées, granuleuses, floues et déformées sur la ville de New York, les éditeurs américains se scandalisent. Klein raconte : « Les clichés s'accumulaient, je voyais un livre mais les éditeurs à New York n'en voyaient pas. « Ech, ce n'est pas de la photographie, c'est de la merde, ce n'est pas New York, trop noir, trop unilatéral, c'est un bidonville. » Que pensaient-ils que New York pouvait être d'autre? »⁹

De retour à Paris, Klein trouve un éditeur en la personne de Chris Marker qui travaille à l'époque aux Éditions du Seuil et un premier album de photographies voit enfin le jour sous le titre *Life is good and good for you in New York : Trance Witness Revels*. Ce livre avant-gardiste remporte le Prix Nadar en 1957 et marque le début d'une série d'albums de photographies réalisés par Klein entre 1956 et 1964 et inspirés par d'autres métropoles, telles que Rome, Moscou et Tokyo. Ses albums composent une narration presque filmique dont le sens et le mouvement (ou l'essence du mouvement) sont créés dans l'esprit du spectateur. La

9. Traduction libre de la version originale anglaise : « The prints accumulated, I saw a book but editors, in New York didn't. 'Ech, this isn't photography, this is shit, this isn't New York, too black, too one-sided, this is a slum.' What else did they think New York was? » Livingston, Jane. 1992. « The New York School: Photographs 1936-1963 ». En ligne. *Masters of Photography*. http://www.masters-of-photography.com/K/klein/klein_articles3.html.

mise en page des photographies, dans l'album *Rome : the city and its people* particulièrement, rappelle les photomontages et les collages dadaïstes de Raoul Hausmann et de Hannah Höch où la cohérence d'un ensemble d'artefacts visuels bigarrés sollicite les mouvements de la pensée. Pour Alexandre Libermann, Klein est ainsi le premier photographe de mode à fabriquer des collages visuels et ses compositions ressemblent au *storyboard* d'un film.

Au cours de ce même séjour à New York, Klein réalise un premier court métrage dont Orson Welles dira plus tard qu'il est : « le premier film où la couleur est absolument nécessaire »¹⁰. Réalisé à l'aube du *pop art*, *Broadway by Light* met en scène la cinétique des panneaux lumineux du quartier des spectacles new-yorkais. La sérialité des mouvements fluorescents, l'incandescence des ampoules et les jeux de surimpressions évoquent l'animation des films de la première avant-garde, dont *Le retour à la raison* (1923) de Man Ray, *Rhythmus 21* (1921) de Hans Richter ou *Symphonie diagonale* (1924) de Viking Eggeling. Au cours de cette période, Klein est aussi embauché par la télévision française où il réalise plus de six reportages pour la série *Cinq Colonnes à la une*, dont *Le business et la mode* (1962), *Espagne : un tremblement de ciel* (1962), *Les troubles de la circulation* (1962), *Départ en vacances : gare de Lyon* (1963), *Cassius Clay champion du monde* (1964) et *Le schisme noir : Malcolm X* (1965).

Ses films font la chronique des événements sociopolitiques ayant marqué le début des années 60 et ceux qui ont pour objet la mode, Cassius Clay, Malcolm X et les Black Muslims confirment déjà son affection pour les stars de la mode et les héros afro-américains. La rencontre de ces personnalités, que nous retrouvons dans les films réalisés au cours de la seconde période, influence visiblement le discours politique de Klein. Mais Klein interrompt sa collaboration avec la série quand son reportage *Les Français et la politique* est censuré par les producteurs et les membres du ministère de l'Intérieur français. Au moment où le Général de Gaulle fait campagne en faveur du référendum pour le suffrage universel, son film témoigne de l'amertume des citoyens envers les hommes politiques. Craignant que cet état de

10. Walker Art Center. 2009. « William Klein Short Film Program ». En ligne. *Walker Art Center*. <http://calendar.walkerart.org/event.wac?id=5034>.

fait ne nuise aux ambitions du président de la République, la diffusion du reportage est finalement annulée trois heures à peine avant sa mise en onde sur le réseau de l'ORTF.

De 1965 à 1980

Après avoir expérimenté avec la peinture, la sculpture, la photographie, le film d'art et d'essai et le film de reportage pour la télévision, Klein se consacre presque exclusivement au cinéma. Au cours de la période s'étalant de 1965 et 1980, il s'affranchit des contraintes érigées par l'entreprise privée, les médias de masse tels *Vogue Magazine* et les institutions gouvernementales comme la télévision française. Il revendique une plus grande liberté de création et se fait bientôt reconnaître en tant que cinéaste indépendant. Il réalise une quinzaine de films en autant d'années, dont les plus pertinents en ce qui nous concerne, conjuguent deux genres a priori opposés. Il y a d'une part les films de fiction satiriques dont *Qui êtes-vous, Polly Maggoo ?* (1966) et *Mr. Freedom* (1968) sont les plus significatifs, et d'autre part les documentaires expressionnistes sur des figures afro-américaines choisies : *Muhammad Ali, the Greatest* (1969-1974), *Eldridge Cleaver, Black Panther* (1970) et *The Little Richard Story* (1980). Une analyse ultérieure plus approfondie nous donnera l'occasion d'explorer d'autres réalisations tout aussi marquantes de cette seconde période. Mais pour assurer la concision de la présente analyse, le film collectif *Loin du Vietnam* (1967), le film *Festival Panafricain d'Alger* (1969-1970) tourné en Algérie, la pseudo « télé-réalité » intitulée *Le couple témoin* (1975) et le documentaire *Hollywood, California : A Loser's Opera* (1977) sur les *wannabes* et les *big shots* hollywoodiens, ne seront que sommairement mentionnés. Il en va de même pour *Grands soirs & petits matins* (1968-1978), qui retrace les événements de Mai 68, *Music City* (1978-1979), sur lequel nous avons peu d'informations et *The French* (1981), qui s'immisce dans les coulisses des Internationaux de tennis Roland Garros. Mis à part le reportage-pilote *William Klein aux grands magasins* (1965), réalisé en compagnie de Simone Signoret en vue de la production de la série télévisuelle *Les femmes aussi*, et la diffusion du film *Le Grand Café* en 1972, Klein n'œuvre que pour le grand écran. Il publie en outre *Mister Freedom* en 1970, un album de photographies tirées de son film éponyme. Inspiré par les super-héros américains, le personnage réintègre ici le format de la bande dessinée.

De 1980 à aujourd'hui

À partir des années 80, Klein retourne à la photographie et renoue avec le monde de la mode, avant de signer quelques films publicitaires et d'autres reportages pour la télévision. Il réalise en 1985 le film *Mode en France* en collaboration avec le ministère de la Culture. En 1986, il produit grâce à ARTE le film pilote d'une future série de reportages appelée *Contacts* et dédiée à des photographes célèbres. En 1991, il orchestre une ode au danseur français de renommée internationale, Jean Babilée, puis réalise dans la même période d'autres films d'art et d'essai. *Ralenti* (1984) représente des athlètes dont les mouvements extrêmement lents donnent l'impression qu'ils sont en état d'apesanteur comme ceux que présentent Leni Riefenstahl dans *Olympia*. Réalisé à la veille du nouveau millénaire, *Le Messie* (1998) illustre l'état actuel de la condition humaine sur la musique de Georg Friedrich Haendel. Au cours de cette période et dans le but de financer ses projets personnels, William Klein prête aussi son talent à des entreprises privées et réalise plus de 250 publicités pour de grandes marques telles que Dim, Renault, Fiat et Yves Saint Laurent. Il publie également d'autres livres de photographies dont *Cinema Outsider : The Films of William Klein* (1989), *In and Out of Fashion* (1994), *William Klein Films* (1999) et *Contacts* (2008). *Mister Freedom* et *In and Out of Fashion* sont significatifs d'une intertextualité dans l'œuvre de Klein. Car si ses albums de photographies font écho à ses films (ou vice-versa), ils dévoilent du même coup une correspondance entre le cliché photographique et le photogramme filmique¹¹. Aujourd'hui âgé de 85 ans, Klein expose ses œuvres dans les galeries d'art et les musées les plus prestigieux du monde et a reçu, en septembre 2011, un doctorat *Honoris Causa* de l'Université de Liège en Belgique, en compagnie d'Agnès Varda et de Bill Viola.

11. Comme le dit son ami Chris Marker : « Stop a William Klein film anywhere, (...) and you will see a Klein photograph with the same apparent disorder, the same glut of information, gestures and looks pointing in all directions, and yet at the same time governed by an organized, rigorous perspective. » Company, David. 2008. *Exposure : Photography and Cinema*. London: Reaktion Books, p. 79.

I.II. Parodies satiriques et documentaires expressionnistes : continuité et rupture d'une œuvre cinématographique hétérogène

Le corpus qui nous permettra de développer notre argumentation compte quatre films, soit deux films de fiction, *Qui êtes-vous, Polly Maggoo?* (1966) et *Mister Freedom* (1968), ainsi que deux documentaires, *Muhammad Ali, the Greatest* (1964-1974) et *Eldridge Cleaver, Black Panther* (1970). Inspirés par la nomenclature de Daniel Sangsue, nous qualifierons les films de fiction de « parodies satiriques » et, considérant le point de vue de Jonathan Rosenbaum, nous désignerons les documentaires politiquement engagés comme étant expressionnistes. Dans ses films de fiction, Klein parodie des cibles intratextuelles qui lui servent de cadres narratifs pour mieux s'attaquer, de manière satirique, à des cibles extratextuelles. En ces termes, *Polly Maggoo* parodie les contes de fées et les comédies musicales hollywoodiennes pour faire la satire de l'industrie de la mode, tandis que *Mister Freedom* parodie les bandes dessinées de super-héros pour présenter une satire de la politique étrangère américaine. Les documentaires sélectionnés comme outils conceptuels pour appuyer notre argumentation sont pour nous expressionnistes dans la mesure où « Klein est troublé par les représentations, les imitations et les performances conscientes (ou intentionnelles) qui brouillent et décuplent délibérément la prétendue essence de ces sujets filmiques. »¹² Selon nous, les films sur Muhammad Ali et Eldridge Cleaver documentent la performance des deux hommes, dont le comportement consciemment excessif est dédié à la caméra et renforcé par la présence de celle-ci.

La scission de ce corpus de quatre films en deux sous-groupes semble à première vue être une rupture puisque *Polly Maggoo* et *Mister Freedom* sont deux films de fiction et *Muhammad Ali* et *Eldridge Cleaver* sont des documentaires. Or, l'harmonie de cet ensemble est selon nous préservée par la représentation d'une célébrité que fait Klein dans chaque film. En tant que figures identitaires et médiatiques, ces stars et ces héros constituent un pouvoir alternatif ou intermédiaire par l'entremise de différents modes d'attraction et de diffusion,

12. Traduction libre de la version originale anglaise : « Klein is preoccupied with the representations, impersonations, and self-conscious performances that deliberately blur and multiply the essences of these films' ostensible subjects. » Rosenbaum, Jonathan. 1989. « American in Paris ». En ligne. *J.R.* <http://www.jonathanrosenbaum.com/?p=7487>.

essentiels à l'expansion des pouvoirs et de leurs idéologies. Polly Maggoo, Mister Freedom, Muhammad Ali et Eldridge Cleaver incarnent ces « doubles symboliques », comme les appelle Rosset, qui sont rendus manifestes lorsque le sujet et l'objet se confondent dans la représentation. « L'éthique de l'esthétique » de Klein, pour reprendre une expression de Sophie Duval et Marc Martinez, accentue en ce sens la mutabilité des célébrités et met en évidence la dimension réflexive de la représentation et de la médiatisation de tels modèles, afin de dévoiler les véritables intérêts que ceux-ci sont amenés à valoriser ou au contraire, qu'ils cherchent à dénoncer lorsqu'ils parviennent à reprendre le contrôle de leur image. L'écart entre parodie satirique et documentaire expressionniste s'atténue ainsi dans la mesure où se trouve dans les deux groupes de films une tension entre esthétique et politique et entre fiction et réalité. Les stratégies formelles que sont la caméra à l'épaule, le son direct mais postsynchronisé, etc., sont employées dans *Polly Maggoo* comme dans *Muhammad Ali*, tandis que l'image héroïque d'Eldridge Cleaver est peut-être tout aussi fabuleuse que celle du personnage fantastique de *Mister Freedom*.

Suite à la réalisation du film *Le Couple témoin* en 1975, Klein délaisse la réalisation de films de fiction pour se consacrer à la production de documentaires. Il aime particulièrement le cinéma documentaire qui lui offre plus de marge de manœuvre et de rapidité d'exécution, tout en le libérant des contraintes économiques liées à la production des films de fiction. L'équipe de tournage d'un documentaire peut être réduite au minimum et diminue drastiquement le budget nécessaire à la réalisation du film car effectivement, les fonds se révèlent difficiles à rassembler dans le cadre de la production indépendante du cinéma d'auteur. Or, les documentaires de Klein dévoilent la subjectivité du cinéaste et font appel à la mise en scène comme dans les films *The Little Richard Story* (1980), *Hollywood, California : A Loser's Opera* (1977) et *Mode en France* (1985). C'est dire que la tension entre fiction et réalité chez Klein est présente même dans ses films documentaires.

Un vaste champ d'études : recherche pluridisciplinaire pour une œuvre multidisciplinaire

La présente recherche est principalement rattachée au champ des études cinématographiques et de l'histoire de l'art. Or, la multiplicité des disciplines artistiques que nous observons dans la production des films de Klein, la versatilité de leur style et la diversité de leur contenu situent également ces œuvres à la frontière du champ des sciences politiques et des sciences sociales. En ces termes, elles font notamment référence à l'histoire du XX^e siècle (guerre froide, mouvements de libération et de défense des droits civils, décolonisation), à la politique internationale culturelle et économique (impérialisme occidental, contre-culture et organisation des pays non alignés), à la théologie (les saintes Écritures, la nation de l'Islam, l'athéisme), à la littérature (le conte de fées et la bande dessinée), à la psychologie (psychométrie) et aux communications (marketing, publicité).

Faire appel à autant de champs disciplinaires paraît exhaustif mais nécessaire, à notre avis, à l'analyse et à la compréhension de l'œuvre cinématographique de Klein. Ses films sont telles des fresques où plusieurs histoires sont assemblées dans le but de faire comprendre aux spectateurs quels sont, selon Klein, les fondements et les moyens du pouvoir occidental et surtout, du pouvoir des États-Unis (qu'il nomme tout simplement « l'Amérique ») et ce, à travers le prisme de la célébrité, dont le rayonnement est international. La structure narrative des films de Klein peut en ces termes être multiple, comme une mosaïque (ou un casse-tête) à première vue chaotique et morcelée, mais dont chaque pièce est nécessaire à l'harmonie et à la force de l'ensemble.

De nombreux théoriciens ont travaillé sur ce que nous appelons aujourd'hui l'industrie du divertissement, en prenant pour objet d'étude soit la star (Edgard Morin, Richard Dyer, Bärbel Sill), soit le héros (Philippe Sellier, Daniel J. Boorstin, Max Weber, Umberto Eco) ou encore la culture de la célébrité en général (Joanne Finkelstein, David P. Marshall, Jackie Stacey et Karen Sternheimer). Ils ont tous souligné à leur façon la relation entre *la* célébrité et *le* public – lequel appartient à un seul ou à plusieurs groupes sociaux – et/ou entre *une* célébrité et *son* fan. Deux types de processus sont intrinsèquement impliqués dans la relation entre la célébrité et le public, et tous deux se révèlent aussi essentiels à la viabilité de la culture de la célébrité que nécessaires à l'économie de l'industrie du divertissement : il s'agit du

processus d'identification (construction de la personnalité) et du processus de médiation (mise en scène, relations symboliques).

Le succès d'une célébrité se mesure selon une puissance d'attraction et de diffusion qu'elle obtient par différents moyens que nous appelons des modes d'attraction et des modes de diffusion. Les modes d'attraction correspondent aux qualités physiques et psychologiques de la célébrité, tels que la beauté et le charisme, tandis que les modes de diffusion sont associés à sa visibilité et à la diffusion de son image que lui procurent divers réseaux médiatiques et de communication. Ces deux modes accordent à la célébrité cette puissance supplémentaire qui en fait un important agent de liaison, que nous appelons une figure identitaire et médiatique. Les pouvoirs politiques, économiques et religieux qui accordent (ou non) à ces figures leur puissance d'attraction et de diffusion acquièrent grâce à elles une emprise (ou gardent une mainmise) sur différentes zones ou sphères d'influence et une variété de champs d'activité. En tant que moyens et/ou vecteurs de ces pouvoirs, les figures identitaires et médiatiques se retrouvent au cœur de rapports de force (coercitifs ou émancipateurs) tout en ayant dans la majorité des cas peu de contrôle sur eux.

Grâce à leur charisme et à la visibilité que leur procuraient les médias, le mannequin Polly Maggoo, le super-héros Mister Freedom, la star de la boxe Muhammad Ali et le héros politique Eldridge Cleaver ont tous acquis l'admiration d'un public qui a cherché à les imiter ou qui les a adorés et qui, ce faisant, les a rendus célèbres. En procédant à une analyse critique de ces figures identitaires et médiatiques représentées dans les films de Klein, nous comptons notamment identifier les modes d'attraction et de diffusion de ces célébrités afin de découvrir les pouvoirs auxquels ils sont liés. Nous croyons ainsi être en mesure de reconnaître les sphères d'influence, les champs d'activité et les lieux de rapports de force qui ont tendance à contrôler les processus d'identification et de médiation des groupes sociaux, auxquels ces derniers s'abandonnent peut-être trop facilement.

Or, en travestissant les figures identitaires que sont le mannequin et le super-héros dans *Polly Maggoo* et *Mister Freedom*, par exemple, Klein critique les modes d'attraction et de diffusion qui leur ont donné leur puissance et remet conséquemment en question les sphères

d'influence et les champs d'activité des pouvoirs politiques, religieux et/ou économiques. Ce faisant, il accentue (en le ridiculisant) le contrôle qu'exercent ces pouvoirs sur les processus d'identification et de médiation du public. Si les fans de Polly Maggoo et les partisans de Mister Freedom sont ridiculisés, la puissance politique et sociale acquise par Muhammad Ali et Eldridge Cleaver par des modes d'attraction et de diffusion indépendants ou distincts devient une menace pour les pouvoirs blancs dominants, parce que ces derniers craignent de perdre le contrôle des champs d'activité et des zones d'influence qui orientaient jusque là les processus d'identification et de médiation de la communauté afro-américaine (en tant que public et groupe social).

Les films de William Klein, une œuvre étrangère ou l'œuvre d'un expatrié?

L'œuvre cinématographique de William Klein se révèle encore aujourd'hui étrangère au grand public. Aucun ouvrage scientifique ni aucune monographie analytique n'a jusqu'ici été rédigée sur elle. De rares auteurs ont brièvement commenté ses films les plus connus, tels que Jonathan Rosenbaum, Alison Smith et Claire Clouzot¹³. Ils ont offert des informations certes pertinentes sur les intentions du cinéaste et sur les thèmes abordés dans son œuvre et leurs observations se sont d'ailleurs révélées fort utiles pour le présent travail. Or, mis à part quelques spécialistes, tels que Rosenbaum et Smith, rares sont ceux qui ont présenté une analyse critique et détaillée de ses œuvres à partir d'une réflexion fondée sur la recherche et l'argumentation. Il est plus facile avec un artiste tel que Klein de retranscrire les passages d'une conversation qu'un reporter aguerri aurait eu la chance d'avoir avec lui.

C'est pourquoi nous avons dû procéder à un défrichage des références inventoriées et disséminées dans les musées et centres d'archives américains, canadiens et français pour mener à terme notre projet de recherche. Nous avons d'abord épluché les albums de

13. Rosenbaum, Jonathan. 1989. « American in Paris ». En ligne. J.R.

<http://www.jonathanrosenbaum.com/?p=7487>.

Klein, William et Claire Clouzot. 1998. *William Klein Films*. Paris : Marval.

Smith, Alison. 2005. « Two Directors: William Klein and Alain Tanner ». Dans *French cinema in the 1970s : the echoes of May*. Manchester ; New York : Manchester University Press.

photographies de Klein et visionné la majorité de ses films au *Walker Art Center* de Minneapolis, où les copies originales ont été archivées. C'est également en ce lieu que nous avons eu accès à un dossier de presse exhaustif et à des entrevues enregistrées dans le cadre de conférences accordées par Klein au public du musée et lors de la rétrospective itinérante qui lui fut consacrée en 1990. Le travail de recherche s'est poursuivi à Paris, en France, où habite toujours William Klein. Nous avons consulté dans les locaux de la Bibliothèque nationale de France (BNF) les catalogues d'expositions de photographies auxquelles a participé Klein pour nous familiariser avec sa conception de la photographie, laquelle, selon nous, influence grandement l'esthétique de ses films.

Nous avons également consulté à la BNF des documents audiovisuels faisant référence de près ou de loin à la carrière de Klein. *La Guerre Froide : Vent d'est, orage au sud* retrace par exemple les faits saillants de la guerre froide et de la période de décolonisation, en faisant négativement allusion à l'engagement politique dans le film *Loin du Vietnam*. *Chambre noire*, une entrevue diffusée sur l'ORTF (2^e chaîne) et réalisée par Claude Fayard, montre Klein au moment où il aspire à une carrière en cinéma. L'Inathèque de France fut également une source précieuse d'informations. C'est là où sont archivés tous les documents audios et audiovisuels ayant été diffusés à la télévision et à la radio françaises par, avec, ou à propos de William Klein. Nous avons pu y voir les reportages réalisés par Klein pour *Cinq colonnes à la une* et y répertorier les entrevues qu'il a accordées pour différentes émissions télévisées, dont *Cinéma*. L'émission de télévision *Les écrans de la ville*, en ce sens, présente une sorte de *making of* de la production du film *Qui êtes-vous, Polly Maggoo?* Puis, nous nous sommes arrêtés à la Bibliothèque du film, localisée en 2009-2010 à la Cinémathèque française, pour inventorier les nombreuses critiques de ses films publiées dans des journaux et quotidiens francophones privilégiés par l'institution, dont : *La Croix*, *Le Canard enchaîné*, *L'Express*, *le Figaro*, *Libération* et *Le Nouvel observateur*.

Nous avons eu le privilège de rencontrer William Klein à trois reprises dans son appartement de la rue de Médicis pour discuter de son œuvre. Nous l'avons également invité à Montréal lors de la rétrospective de ses films et de l'exposition de ses photographies appelées *William Klein : L'oeil dissident*, organisées à la Cinémathèque québécoise dans le cadre du

Festival du nouveau cinéma, du 11 au 28 octobre 2012. Les quelques anecdotes qu'il a bien voulu partager avec nous au cours de ces rencontres ont été enregistrées et précieusement gardées et seront citées çà et là, quand nous le considérerons approprié. En outre, force est de constater que William Klein n'aime pas parler de lui, très peu de ses films et pas du tout de certains détails appartenant à un passé trop lointain. Si ces entrevues nous ont permis d'attester de son humour corrosif et de son attitude parfois provocante, elles nous ont aussi donné l'occasion de partager son goût pour l'art, le sport, la mode, la musique, l'économie et bien sûr, la politique.

I.III. Le vaste monde de la célébrité : définitions préliminaires

Polly Maggoo est une star américaine de la mode française; Mister Freedom est un super-héros au service du capitalisme; Muhammad Ali est un héros sportif et national tandis qu'Eldridge Cleaver est vu comme un héros politique du mouvement *Black Power*. La star ou les héros filmés par Klein jouent à leur façon un rôle qui les situe à la frontière de la réalité et de la fiction dans la culture de masse. Le personnage de Polly Maggoo est calqué sur le mannequin Dorothy MacGowan qui interprète, en fait, son propre rôle. Mister Freedom est un surhomme endoctriné, un robot programmé par une organisation qui le mène tout droit à sa perte. Le boxeur Ali s'autoproclame *The Greatest*, réfléchissant une image de champion du monde dans les médias avant même de le devenir¹⁴. Eldridge Cleaver se veut un leader sérieux mais adopte des comportements puérils et contradictoires. La dualité des personnages de Klein reste essentielle à la dialectique de ses films alors que le cinéaste cherche à démontrer que peu importe l'image qui nous est projetée de la star ou du héros, nous restons toujours dans la représentation. Chez Klein, en d'autres termes, la figure médiatique et identitaire qu'est la célébrité l'emporte toujours sur la personne réelle bien que « l'idée » que le public s'en fait tienne lieu de réalité. L'exploitation de l'image de la célébrité lui donne certes une puissance d'attraction et de diffusion et contribue à faire des figures célèbres des êtres mi-réels, mi-imaginaires, et c'est en vertu de leur splendeur, de leur renommée et de leur grâce devenues intemporelles qu'elles deviennent la source de rumeurs fabuleuses ou de mythes fantastiques.

14. Muhammad Ali dira en ces termes : « I am the greatest, I said that even before I knew I was. »

Le mot **célébrité** provient du latin *celebritas* qui signifie « multitude » ou « renommé » et du grec *celeber* (διασημότητα) qui réfère à « fréquenté », « populeux » ou « connu ». L'étymologie de l'appellation anglophone **star** est dérivée du latin *stella* qui se traduit par « étoile » ou « astre » et du grec *astéri* (αστέρι) qui veut dire « virtuose » ou « expert ». Le mot **héros** quant à lui provient du latin *heros* qui réfère à « demi-dieu » ou « fils d'un dieu ou d'une déesse » et du grec *íroas* (ήρωας) qui correspond à « modèle » ou « protagoniste »¹⁵. L'origine du mot **vedette** est plus récente et rattachée au terme italien *vedetta* qui veut dire « lieu élevé » ou « observatoire », lui-même un diminutif de *vedere*, c'est-à-dire « voir ». Le mot **personnalité** est issu quant à lui du latin *parsonae*, synonyme de « masque », de « rôle » et de « caractère » et du grec *prosopikótita* (προσωπικότητα) qui veut dire « personnage ».

En résumé, une personne devient célèbre au moment où elle est (re)connue par un grand nombre d'individus. L'origine latine de la star et du héros fait d'eux des êtres célestes, dépositaires d'une sorte de transcendance. La vedette se situe au-dessus des autres, elle surplombe la foule et bénéficie d'un point de vue privilégié par rapport à la multitude. La personnalité, enfin, est caractéristique de l'apparence ou de l'expression de quelqu'un, tel un double ou une seconde nature apposée à l'individu. La star et le héros sont donc des êtres quasi divins et célèbres parce que renommés. Leur *parsonae*, leur rôle ou leur caractère, qui peuvent être extraordinaires, merveilleux et/ou admirables, les ont élevés sur un piédestal d'où ils peuvent être observés par un public qui les admire.

Dans son article « Television's personality system »¹⁶, John Langer se demande pourquoi la télévision n'a pas de star système comme le cinéma. Au terme de sa réflexion, l'auteur en arrive à la conclusion que le petit écran révèle plutôt des « personnalités ». Ces personnalités sont constituées pour et par la télévision ou sont recrutées par elle de façon ponctuelle et à des moments stratégiques. Selon Langer, la télévision reproduit le « champ idéologique » de la société et, comme les agences institutionnelles associées à la

15. Selon le dictionnaire *Le Grand Robert de la langue française*, l'étymologie de « héros » provient du grec hêrôs qui réfère à « maître » et « chef ».

16. Langer, John. 2006. « Television's 'personality system' ». Dans P. David Marshall (dir.). *The celebrity culture reader*. New York; London : Routledge. p. 181-195.

superstructure, elle reproduit un système d'autorité et de contrôle. La télévision participe à la production de biens et de discours symboliques et fait ainsi appel à des codes régulateurs pour assurer et maintenir l'idéologie dominante, processus que Langer nomme « encoder »¹⁷.

L'encodage, selon Langer, remet en question la « transparence » du médium de la télévision et le réalisme des informations qu'elle véhicule, puisqu'elles sont adaptées au conformisme du pouvoir dominant. Si la télévision requiert le consentement de son auditoire afin de maximiser son programme idéologique, elle l'obtient en soignant la production et la diffusion de ses émissions. La voici donc standardisée : aussi fluide que rapide, à la fois franche et polie, profondément engagée sans être ouvertement rhétorique, visuellement dramatique bien qu'imprévisible¹⁸. Le flux continu de l'action à la télévision¹⁹, similaire à celui qu'exigent les arts de la scène, est aussi représentatif du cours ininterrompu de la vie. Les animateurs et animatrice des émissions hebdomadaires ou quotidiennes se manifestent sur demande. Ils s'immiscent dans l'intimité des foyers et deviennent des habitués de la maisonnée. Leur présence répétée devient familière et leur compagnie agréable pour le téléspectateur qui appréhende bientôt leur réaction et va jusqu'à partager leurs opinions. Cette prétendue camaraderie n'offre pourtant qu'une « impression » d'intimité et laisse le plus souvent de côté les aléas de la quotidienneté.

L'encodage de la télévision emploie des stratégies formelles bien précises dont l'objectif est double : mettre en valeur la relation de proximité entre la personnalité de la télévision et le téléspectateur et parvenir à un certain consensus social. La « personnalité » télévisuelle interpelle spontanément le public en s'adressant directement à la caméra et anime des discussions conditionnées, somme toute, par les nouvelles de l'actualité ou la promotion d'événements. À partir de leur studio confortablement aménagé, l'autorité de l'hôte ou de l'hôtesse prévaut sur l'ensemble du plateau de son émission d'abord, et sur les ondes hertziennes ensuite. La captation des conversations privilégie les plans moyens et les gros plans, accentuant ainsi la proximité qui s'établit alternativement entre l'hôte et les différents

17. *Ibid.*, p. 181.

18. *Ibid.*, p. 182.

19. Nous parlons ici de l'action continue d'une émission de variété ou d'un talk-show et non d'un film rediffusé à la télévision, d'une série télévisuelle ou mélodramatique.

invités, entre l'hôte et l'auditoire en studio et entre l'hôte et le public à la maison. L'apparence banale des personnalités selon Langer, conditionnée par une physionomie passablement ordinaire et sensiblement commune avec le public, facilite avec celui-ci un rapport de similitude, de confiance et de complicité :

Alors que la star présente l'univers cinématique comme étant plus grand que nature, le système de la personnalité est cultivé presque exclusivement comme « faisant partie de la vie »; alors que le système de la star a toujours la possibilité d'établir une distance entre lui-même et son audience par son accent porté sur « l'exceptionnel », le système de la personnalité cherche directement à construire et à mettre l'intimité et l'immédiateté en avant-plan; alors que le contact avec la star est inexorablement sporadique et incertain, le contact avec les personnalités de la télévision s'avère régulier et prévisible; [...] alors que les stars deviennent des expressions idéalisées et archétypales, destinées à être contemplées, vénérées, désirées et ouvertement imitées, se tenant obstinément en dehors du domaine du familier et de la routine, les personnalités se distinguent par leur représentativité, leur typicalité, leur « volonté d'être ordinaires », acceptées, normalisées, expérimentées comme quelque chose de familier.²⁰

La personnalité de la télévision ne se trouve pas dépourvue de charme pour autant. En outre, la personnalité se refuse un style de vie excentrique et richissime. Aucune distinction ne doit être établie entre sa vie professionnelle et sa vie privée, alors que l'intégrité de la première dépend des vertus attribuables à la seconde²¹. Car contrairement à l'interprète des arts de la scène et du cinéma qui est amenée à disparaître dans son personnage, la personnalité de la télévision joue son propre rôle, comme le ferait un non-acteur ou un acteur non professionnel. L'allure « extraordinairement ordinaire » de la personnalité accentue l'authenticité de son image même si sa popularité, comme chez toutes les célébrités, repose très souvent sur la publicité qu'on en fait.

20. Traduction libre de la version originale anglaise : « Whereas the star presenting the cinematic universe as 'larger than life', the personality system is cultivated almost exclusively as 'part of life', whereas the star system always has the ability to place distance between itself and its audiences through its insistence on 'the exceptional', the personality system works directly to construct and foreground intimacy and immediacy; whereas contact with stars is unrelentingly sporadic and uncertain, contact with television personalities has regularity and predictability; whereas stars are always playing 'parts' emphasizing their identity as 'stars, as much – perhaps even more than – the characters they play, television personalities 'play' themselves, whereas stars emanate as idealizations or archetypal expressions, to be contemplated, revered, desired and even blatantly imitated, stubbornly standing outside the realms of the familiar and the routinized, personalities are distinguished for their representativeness, their typicality, the 'will to ordinariness' to be accepted, normalized, experienced as familiar. » *Ibid.*, p. 15.

21. Bennett, James. 2008. «The Television personality system: televisual stardom revisited after film theory ». Dans *Screen*, no 49, vol. 1 (printemps), p. 35.

La personne (publique), en effet, ne saurait atteindre la célébrité sans se retrouver dans la mire des caméras. Quiconque se trouve maintenant happé par les médias peut tendre vers la célébrité, ne serait-ce que pour quinze minutes (pour reprendre l'expression de Warhol). À l'opposé, celui ou celle qui souhaite connaître la reconnaissance et la gloire y parviendra difficilement sans avoir d'abord défilé sous le feu des projecteurs. Le temps d'antenne, les entrevues accordées et les « tapis rouges » abondamment médiatisés qu'elle aura foulés s'avèrent tous aussi indispensables à la visibilité et à la viabilité de la célébrité que de devenir l'effigie de grandes marques commerciales, d'apparaître dans les talk-shows télévisés et de se faire photographier lors des soirées de gala. En qualité de figure médiatique, la célébrité se prête à la mise en marché de biens de consommation tout en se révélant elle-même comme un objet de fétichisation. Elle répond à des archétypes de plus en plus raffinés et contribue à la singularisation des désirs des acheteurs. Lorsque médiatisation et commercialisation vont de pair, la figure médiatique devient un produit monnayable, au même titre que n'importe quelle autre marchandise. Elle crée et comble simultanément les désirs de ses fans qui aspirent à son mode de vie en consommant à la fois son image (à travers les magazines, les films, les sites web, etc.) *et* ce qui entre dans sa composition (les endroits chics, les accessoires luxueux, les vêtements à la mode, etc.).

La médiatisation de ces figures contribue à en faire des « êtres » presque oniriques, de sorte que la frontière entre leur actualité et leur virtualité se brouille de plus en plus. Le développement des nouvelles technologies facilitera la reproductibilité, la diffusion et l'accessibilité des images en général qui en viendront à dialoguer d'un médium à l'autre et à se faire écho. Une intertextualité se développe à leur suite : les images en mouvement diffusées au cinéma, à la télévision et sur le web interpellent les images fixes, qui trouvent leur voix dans les journaux et les magazines (et sur le web). La surabondance des images dans l'environnement est signe que leur production est non seulement en expansion, mais qu'elle n'a plus pour seule vocation d'informer la population en illustrant un objet pour attester de sa validité. La trinité information-média-publicité où se déploient les images offre maintenant un savoir commun en plus de nourrir l'imagination populaire. Si la puissance d'une nation conjugue les pouvoirs politique, économique et militaire pour défendre les intérêts de l'État et

des grandes entreprises, les réseaux de diffusion, les agences de publicités et de presse, sans oublier les industries du divertissement qui sont devenues de puissantes multinationales s'unissent pour constituer la culture de masse. Par le biais de la célébrité, ils participent au développement des marchés et favorisent la consommation, ils privilégient l'unité nationale, et produisent un système de valeurs identitaires.

Les systèmes de la star

Comme tout objet associé à une valeur d'échange, la star se trouve quant à elle assujettie à une existence précaire. Polyvalente et malléable, elle s'avère pourtant un vecteur d'idéologies exemplaire qui sera employé à plusieurs desseins. La star circule à l'intérieur des différents marchés de l'industrie du divertissement et se dévoile ainsi comme l'un des piliers de la culture de masse. La star de cinéma « est un individu célèbre, une main-d'œuvre au sein de l'industrie cinématographique, ainsi qu'un acteur dont l'image est médiatisée à travers différents supports médiatiques. Elle réunit un choix de caractéristiques et d'attributs. Parmi ceux qui sont cités le plus fréquemment figurent la beauté, le talent, le sex-appeal, le charisme, le naturel ou des adjectifs comme divin, mythique, culte ou glamour, sans que chaque star en incarne une quantité ou une sélection précise »²².

Aux dires d'Henri Lefebvre, la star personnifie l'idéal capitaliste qu'une « société industrielle de consommation dirige ». L'institutionnalisation de l'industrie du cinéma hollywoodien est en ce sens le résultat de l'interpénétration de systèmes lesquels, à travers la star, assure la production de leurs films et détermine les termes de leur exploitation pour ensuite contrôler leur diffusion afin d'en stabiliser la consommation. Pour Barbel Sill, ils sont au nombre de trois : le *studio system*, le *star system* et le système de mode et de beauté. Ils s'influencent mutuellement à un point tel que la rentabilité de l'un affecte la rentabilité de l'autre. Chacun des systèmes possède sa propre histoire bien que leur évolution semble suivre le même rythme.

22. Sill, Bärbel. 2005. *Le Star System : du cinéma hollywoodien classique (1930-1960) à sa renaissance dans les années 80*. Frankfurt am Main : Peter Lang GmbH, p. 31.

Comme le rappelle Sill, la première période de l'industrialisation du cinéma comprend trois temps : son âge d'or dure de 1930 à 1940; elle participe à sa façon à l'effort de guerre de 1941-1946; puis elle déclinera à partir de 1947. Les années 1920 voient les nouveaux studios de cinéma se multiplier sous le soleil de la Californie alors que le *star system* et le *studio system* atteignent tous deux leur apogée dans les années 1930. Ils s'appuient sur le système de mode et de beauté pour donner du style à leur image et s'imposent d'abord à Hollywood bien que leur structure se retrouve également en Europe. Ces systèmes témoignent de la transformation qu'opèrent les *majors* américains sur une personne « ordinaire » pour en faire une célébrité. En effet, les studios investissent des fortunes dans la création de l'image d'une star, ce qu'on appelle le *star build-up* en lui attribuant une garde-robe, une coiffure, une façon de parler et de se comporter en public, un style de vie, bref, un *trademark look*.

En tant qu'icône du système de mode et de beauté, la star se prête également à l'industrie de la mode et devient l'égérie des grandes marques. Gloria Swanson pose pour Chanel lors de l'édition de janvier 1932 du magazine *Photoplay*, au moment où la haute couture et les couturiers rejoignent la même élite que la star²³. En 1947, Christian Dior initie le retour à la féminité par son *New look*, ce que William Klein, dans son film *Mode en France*, qualifie de « révolution rétro ». Ce style, que l'on retrouve chez des stars hollywoodiennes comme Grace Kelly et Doris Day, est adopté par quantité d'Américaines et d'Européennes. L'apparence des stars n'est pas seulement régie par les studios. Comme la star sert à la fois d'archétype et de modèle pour la société, sa popularité l'astreint en conséquence à certaines obligations conditionnées par les pouvoirs spirituels et temporels que se partagent alors l'Église et l'État. En ces termes, la censure du *Motion Picture Production Code*, aussi appelé le Code Hays, impose dès 1934 de sévères limitations à l'exploitation de l'image de la star dans les films. L'organisation surveille le langage, les relations entre les personnages et leur

23. À cette époque, les couturiers ne sont pas encore reconnus comme des célébrités ou mêlés à la vie mondaine des stars. Depuis l'arrivée d'Anna Wintour en tant qu'éditrice en chef de *Vogue*, les magazines de mode réservent leurs pages couvertures à de grandes stars du cinéma. Charlize Theron pose pour les éditions de septembre 2009 et de décembre 2011 du *Vogue* américain; Kate Winslet apparaît dans le *Vogue* britannique pour les éditions de janvier 2001 et d'avril 2011; alors que l'actrice et chanteuse Vanessa Paradis devient la *cover girl* des éditions française et britannique de *Vogue*, en novembre 2008 et en juillet 2011 respectivement.

environnement. Pour taire les propos vulgaires, bannir les comportements obscènes et éviter tout blasphème, le MPPC contrôle leur morale, leur sentiment national et religieux (leur foi) et même leur sexualité.

La période de 1960 à 1970 doit faire face à une baisse significative des entrées en salle, conséquence de l'arrivée des postes de télévision dans les foyers au cours des années 50. En réponse aux grèves qui secouent les studios hollywoodiens, de nombreuses maisons de production indépendantes ouvrent leurs portes. Un public davantage éduqué et exigeant est maintenant à la recherche de films aux qualités narratives et esthétiques plus sophistiquées, ce que leur offrent volontiers le cinéma européen en général et celui de la Nouvelle Vague française en particulier. Inspirés par ces mouvements d'outre-mer, les cinéastes du *New Hollywood* donnent alors le coup d'envoi au cinéma d'auteur américain même si ses plus importants instigateurs, tels Martin Scorsese, John Cassavetes et Francis Ford Coppola, produiront leurs films à partir de New York.

Un mouvement de contre-culture ébranle alors le pays et secoue le *studio system*. Au moment où les guerres d'indépendance et postcoloniales éclatent en Amérique latine, en Afrique et en Asie, la sortie du film *Easy Rider* bouleverse un cinéma dominant affaibli et fonde à sa suite le nouveau paradigme du *star system* : l'antistar. Comme le mentionne Sill : « L'antistar se définit par une attitude de révolte contre les mœurs traditionnelles. Pourtant, c'est justement ce comportement "non conformiste" de l'acteur que le public admire soudain et qui l'identifie en tant que star. »²⁴ Bon nombre de stars développent une conscience politique et sociale et certaines d'entre elles, comme Jean Seberg et Jane Fonda, s'allient aux mouvements de libération et de droits civils. Les stars condamnent les principes dogmatiques du pouvoir en place et se font les porte-paroles d'une politique pacifiste, d'une société tolérante, d'une culture axée sur la différence et surtout, d'une économie plus égalitaire.

L'avènement de la révolution sexuelle provoque aussi une libération des mœurs et fait éclater les tabous sur le grand écran. Là où la nudité est maintenant tolérée, le contrôle des

²⁴ Sill, Bärbel. 2005. *Le Star System : du cinéma hollywoodien classique (1930-1960) à sa renaissance dans les années 80*. Frankfurt am Main : Peter Lang GmbH, p. 81

films s'assouplit et le système de censure est remplacé par un système de classification. La star devient maîtresse de son apparence grâce à la collaboration d'une multitude d'intervenants (stylistes, publicistes ou relationnistes de presse) et fait désormais l'objet d'une autodiffusion dans les médias. Son image s'émancipe alors que le prêt-à-porter démocratise l'industrie de la mode. Des personnalités de la musique, de la politique et de la scène artistique, dont Françoise Hardy, Jane Birkin, Jackie Kennedy et Edie Sedgwick deviennent les nouvelles icônes de mode et de beauté. L'influence de la politique sur la mode de l'époque se confirme lorsque des blousons militaires ou des vestes à col mao, comparables à celles que portent les soldats américains ou les politiciens asiatiques, sont revêtus par des vedettes anti-guerre du Vietnam comme John Lennon. La mini-jupe et les *go-go boots* complètent l'uniforme de jeunes filles aux cheveux courts, alors que les robes de métal de Paco Rabanne et des mannequins comme Twiggy font du cinéma.

Les trois systèmes (de studio, de stars, de mode et de beauté) refont surface à Hollywood à partir des années 80, transformés par le triomphe du capitalisme et la mondialisation des échanges commerciaux et culturels. L'intégration d'une économie verticale de production, de distribution et d'exploitation, abolie au cours des années 40²⁵, est dorénavant marquée par le fusionnement d'entreprises. Seulement trois des six principaux *majors* survivent au remaniement des studios qui ont lieu à Hollywood au cours des années 80. Gulf et Western achètent Paramount²⁶, United Artist est vendu à Transamerica, Kinney National Services²⁷ acquiert Warner Brothers²⁸ et MGM²⁹ reprend Transamerica. Le financier Rupert Murdoch rachète la Fox et Columbia est vendue à Coca-Cola³⁰. La loi *anti-trust* américaine interdit aux studios d'investir dans la télévision au moment où celle-ci fait son apparition. Or,

25. En 1948, le gouvernement des États-Unis décrète des sanctions forçant la Paramount Pictures inc. à mettre un terme au block booking et à partager ses investissements dans le domaine de l'exploitation des films.

26. Ils forment alors un conglomérat dont les investissements rejoignent les industries de la musique, de la télévision et du sport.

27. Leur part des secteurs d'entreprises comprend des complexes funéraires et des compagnies de location de voitures et de stationnement.

28. Le conglomérat appelé Time Warner, dont les filiales comprennent aujourd'hui AOL, CNN, Time Inc. et Warner Bros. Entertainment, évaluait son chiffre d'affaires à 28,9 milliards de dollars en 2011 selon le magazine les Affaires.

29. MGM détient des intérêts dans les casinos de Las Vegas.

30. Fox et Columbia comptaient aussi des investissements dans le secteur de la télévision.

dès le début des années 80, la majorité de ces conglomerats bénéficie de partenaires dans ce secteur.

Depuis ce temps, les nouveaux *majors* participent à l'économie d'un marché devenu mondial et la convergence des industries du divertissement comprenant le cinéma, la télévision, la mode, le sport et la musique changera à nouveau la conception (non la perception) et la raison d'être de la star. Elle devient hybride et planétaire alors que l'encodage de sa beauté, pour reprendre l'expression de Hall, et la diversification de son talent (elle est actrice, chanteuse, danseuse et/ou mannequin, etc.) lui permet d'atteindre un public considérable³¹. Elle reste fidèle aux codes de beauté en vogue et emploie des assistants pour choisir parmi les confections des couturiers. Le style adopté par la star lors de leurs apparitions publiques fait l'objet d'une attention particulière des médias de tout acabit. Pour Sill : « C'est là que l'icône de mode se distingue de l'icône de style : à travers l'individualité dans le choix et le mélange de sa garde-robe. »³² La star affiche une forme d'individualité, une façon de s'exprimer et de se mettre en valeur et devient alors la référence dans l'atteinte de l'absolu de cette valeur.

La rencontre de la musique et du cinéma ou la présence d'un nouveau système

Sill n'introduit pas la musique dans l'historique du *star system*, du *studio system* et du système de mode et de beauté. Pourtant, le développement des nouvelles technologies révolutionnera l'industrie cinématographique et permettra à la musique d'implanter son propre système. En Amérique, Walt Disney est l'un des premiers en Amérique à embaucher des musiciens pour réaliser les trames sonores de ses dessins animés, alors que bon nombre de compositeurs joignent les départements de musique hollywoodiens pour satisfaire les besoins des grands studios. Dès le début des années 30, Hollywood conclut une alliance avec Broadway et fonde un nouveau genre cinématographique : les *musicals*. Les *majors* emploient

31. Brooke Shields, Cameron Diaz, Monica Belluci et Milla Jovovich font leurs premières apparitions sur les catwalks et posent pour les magazines de mode avant de paraître sur les écrans de cinéma. Star du système de mode et de beauté.

32. Sill, Bärbel. 2005. *Le Star System : du cinéma hollywoodien classique (1930-1960) à sa renaissance dans les années 80*. Frankfurt am Main : Peter Lang GmbH, p. 211.

alors des acteurs de la scène musicale, des chanteurs, des danseurs, des chorégraphes et achètent les droits des productions new-yorkaises qu'ils adaptent au cinéma. Quand Warner Bros. fait l'acquisition de maisons de disques en 1929 afin de réduire les coûts associés à l'achat de titres pour ses films sonores, d'autres studios ne tardent pas à l'imiter.

Une influence mutuelle entre le cinéma d'auteur européen et les productions américaines indépendantes se développent également au cours des années 60 à 70. Le film *Bonnie and Clyde* inspire l'album du même titre de Gainsbourg dont la chanson thème est interprétée par l'actrice Brigitte Bardot. Aujourd'hui, les bandes originales des films sont interprétées sur scène par les vedettes musicales de l'heure, puis diffusées dans les médias (à la radio et à la télévision surtout). Cette nouvelle plate-forme médiatique offre une publicité enviable à ces productions cinématographiques et une visibilité supplémentaire aux stars de la musique. En Europe, une grande complicité se développe entre de jeunes compositeurs et les cinéastes expérimentaux. Dans le Paris des années 20, les trames sonores d'Erik Satie, de George Auric et de Maurice Jaubert accompagnent respectivement les films de René Clair, de Jean Cocteau et de Jean Painlevé³³. À partir des années 60, les auteurs, les compositeurs et/ou les interprètes de la scène musicale entament parallèlement une carrière au cinéma. Charles Aznavour, Serge Reggiani et Yves Montand sont tour à tour acteurs et chanteurs alors que Michel Legrand compose les trames sonores de près de deux cents films dont *Les parapluies de Cherbourg* avec Catherine Deneuve en 1964 et *Yentl* avec Barbra Streisand en 1983. Inspiré par cette tradition du cinéma d'auteur, William Klein fait appel à deux de ces compositeurs célèbres : Michel Legrand pour la trame sonore du film *Qui êtes-vous, Polly Maggoo?* et Serge Gainsbourg pour composer la musique des films *Mode en France* et *Mister Freedom*, où il interprète également le personnage de M. Drugstore.

La star de la musique, au même titre que la star de cinéma, est un produit d'un système similaire au *studio system* impliquant sa production, sa promotion (ou son exploitation), sa distribution, sa diffusion et sa consommation. Jusqu'au milieu du XX^e siècle, le public compte

33. George Auric compose aussi pour les films de René Clair et de Jean Cocteau alors que Maurice Jaubert se joint aux cinéastes Henri Storck et Alberto Cavalcanti.

davantage d'apprentis musiciens que de simples auditeurs et la vente de partitions est encore prisée par les amateurs de musique.

Les maisons d'édition et les maisons de disques se font concurrence et se partagent ainsi les parts de profits : les unes emploient les auteurs et les compositeurs des chansons; les autres trouvent les interprètes et procèdent à l'enregistrement de disques. Comme l'explique Marshall, l'interprétation sur scène et la publication de partitions constituent alors les deux marchés de la production de titres. Dès lors, le succès d'une chanson devient significatif de l'artiste qui l'interprète et fera de lui (ou d'elle) une star. La culture musicale que produit ces industries est par ailleurs issue de la musique *folk*. Elle réfère à un style régional adopté par une communauté reconnue et prisé par un certain nombre de consommateurs. Dans cet ordre d'idées, l'industrie américaine s'approprie des styles musicaux qui deviennent intimement liés à la production de la musique populaire des États-Unis : le jazz, le blues, le soul, le R&B, le rock & roll, le rap et le hip hop, par exemple, qui sont enracinés dans la culture des communautés Afro-Américaines. On les retrouve dans les Églises où l'on chante le gospel, les night-clubs déjantés du sud du pays ou les ghettos urbains de New York et de Los Angeles. Le style d'une chanson à succès est alors remanié afin de répondre au style d'un nouvel interprète.

Très souvent, les compositions des musiciens noirs sont reprises par l'industrie de la musique populaire et mises à profit par des producteurs et des musiciens blancs. Les chansons *Tutti Frutti* et *Long Tall Sally* de Little Richard, par exemple, sont respectivement exploitées par Elvis Presley et les Beatles qui les propulsent au top des palmarès. Or, les différences régionales et communautaires font bientôt l'objet d'un certain consensus de la part du public, alors que le style des interprètes et celui de leur musique tendent à s'homogénéiser. Résultat d'une forte intégration du marché local dans l'économie globale, la musique intègre bientôt la culture de masse alors que son industrie est soumise au fusionnement des *labels* (ou étiquettes)³⁴. Au même titre que l'industrie cinématographique, l'industrie de la musique compte elle aussi ses *majors*. En 2006, ils ne sont plus que quatre : Universal Music Group³⁵,

34. À titre d'exemple, notons que la compagnie Sony Music Entertainment compte aujourd'hui près de quatre-vingts labels.

35. Universal Music Group est elle-même une filiale du conglomérat médiatique français Vivendi.

Sony BMG³⁶, EMI Group³⁷ et Warner Music Group. Ces conglomérats, qui ont tous des filiales dans l'industrie cinématographique, combinent ensemble près de 72 % des parts du marché de l'enregistrement et près de 58,6 % des parts du marché de la publication de la musique. Selon les analyses de Dave Laing, les chiffres d'affaires des trois sous-secteurs de l'industrie de la musique en 2006 s'élèvent à 44,8 G\$ pour l'industrie de l'enregistrement, 9,6 G\$ pour la publication de la musique et 20 G\$ pour les spectacles sur scène³⁸.

La star de la musique est tout aussi adulée par le public que la star de cinéma et la star de mode et de beauté. Le style de sa musique se marie le plus souvent à un style de vêtement, auxquels sont rattachés des publics de plus en plus ciblés. Des superstars, comme Madonna, s'allient même à des couturiers réputés, tel Jean-Paul Gauthier, pour la confection de leurs vêtements employés dans leurs vidéos ou leurs spectacles³⁹. Symbole des sociétés capitalistes, phénomène de l'industrialisation occidentale ou fétiche des temps modernes, la star musicale se trouve au cœur de l'activité économique actuelle et dicte même les nouvelles tendances en matière d'expressions culturelles. Les systèmes auxquels la star s'est affiliée se retrouvent tous en elle, alors que l'exploitation de son image favorise le développement de leur marché. Au moment où l'art devient une affaire de gros sous, le talent, qui correspondait jadis à l'une des qualités essentielles de la star, compte aujourd'hui moins que son image, massivement diffusée dans les médias. L'industrie cinématographique, l'industrie de la mode et de la beauté et l'industrie de la musique sont tels les rayons d'une étoile, alors que la triade information-média-publicité représente l'espace dans lequel elle gravite.

36. Ou Sony Music Entertainment.

37. EMI Group est rachetée en novembre 2011 par Universal Music Group, réduisant le nombre des majors de la musique à trois.

38. Au début de son article, Laing mentionne : « The International Federation of the Industry (IFPI), the non-governmental organisation that represents the interests of record companies, produced an estimate that “the values of the wider music economy” in 2005 was US\$100 billion (IFPI 2006a). Besides global retail sales of recorded music worth US\$33 billion, IFPI included in this total the markets for music publishing rights, commercial radio advertising, satellite radio subscriptions, live music performances and portable digital music players. » Laing, Dave. 2009. « World Music and the Global Music Industry : Flows, Corporations and Network ». En ligne. *Institute of Popular Music. University of Liverpool*.
https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/25811/006_03_Laing.pdf?sequence=1. P. 15.

39. À l'image des grands couturiers, les stars d'aujourd'hui se joignent au système de mode et de beauté par la mise en marché de parfums. Les chanteurs Kanye West, Lil Wayne et Jay-Z financent même des collections de prêt-à-porter à leur effigie. En ces termes, la star devient elle-même une marque de commerce.

De la star au héros : identification et détermination de deux types de célébrité

Le héros partage un certain nombre de caractéristiques avec la star, même si certaines qualités, spécifiques à l'un ou à l'autre, permettent de les distinguer. Ils incarnent tous deux ces « idoles de chair et de sang », pour reprendre l'expression de Bernard Shaw⁴⁰, dont l'admiration par la multitude est, pour bon nombre d'anthropologues⁴¹, de sociologues et de psychologues, nécessaire au processus d'identification individuel et/ou collectif. Pour faciliter la projection de leur image, les stars et les héros deviennent des êtres symboliques. Selon Edgar Morin, ils déclenchent des processus psycho-affectifs de projection-identification, favorisés, pour la star de cinéma, par l'immersion dans une salle obscure. Le charisme de telles célébrités se dévoile comme la pierre angulaire de leur succès et son importance est reconnue par la majorité des théoriciens. Il représente « une certaine qualité de la personnalité individuelle en vertu de quoi il [sic] se distingue des hommes ordinaires et traités comme étant doués de qualités super naturelles, super humaines ou au moins, superficiellement exceptionnelles »⁴². Le charisme chez Weber permet aussi de légitimer le pouvoir⁴³, soit-il religieux, guerrier, impérial ou capitaliste. Le rayonnement du héros et de la star est d'autant plus puissant qu'il devient intemporel quand le charisme de l'un est animé par le charisme de l'autre. Si le succès de la star se mesure à la qualité et à la quantité de héros (ou d'héroïnes) qu'elle personnifie, le héros se réanime et se réactualise à travers la star. L'allure de gentleman de Laurence Olivier, par exemple, lui confère une certaine noblesse et se marie au charisme impérial des rois et des princes shakespeariens qu'il personnifie dans *Hamlet* (1948), *Richard III* (1955) et *Othello* (1965).

40. « Le sauvage adore des idoles de bois et de pierre; l'homme civilisé, des idoles de chair et de sang. » Bernard Shaw. Cité dans : Morin, Edgar. 1972. *Les stars*. Paris : Éditions du Seuil.

41. Comme le sont les théoriciens intéressés par l'anthropologie culturelle, tel Jean-Marie Apostolides ou par une approche anthropo-sociologique, tel Edgar Morin.

42. Traduction libre de la version originale anglaise : « certain quality of an individual personality by virtue of which he [sic] is set apart from ordinary men and treated as endowed with supernatural, superhuman or at least superficially exceptional qualities ». Dyer, Richard. 2009. *Stars*. London : Palgrave Macmillan, p. 30.

43. Pour Weber, le charisme est transmis par tradition, par révélation, par désignation de la part d'un autre leader charismatique, par élection ou nomination, par l'hérédité ou de façon rituelle. Il permet de légitimer le pouvoir au même titre que la tradition et la bureaucratie.

Dans un même ordre d'idées, l'imposante stature de Charlton Heston se prête volontiers à la grandeur des personnages religieux (et aussi guerriers) qu'il interprète, dont le prophète Moïse dans *The Ten Commandments* (1956) et Ben-Hur dans le film du même titre (*Ben-Hur*, 1959)⁴⁴. Mais le charisme n'est pas tout. Au croisement du corps de la star et de l'esprit héroïque qu'elle interprète, se trouve la *personae* qui octroie à la star l'aura d'un être surnaturel. Quand le corps de la star projette l'image de personnages imaginaires, c'est comme si la fiction faisait un pas dans la réalité. La *personae* facilite, en quelques sortes, l'identification du spectateur à la star. Comme Morin avant lui, King estime que la *personae* de la star évoque une vive admiration chez le spectateur et, plus forte est sa fascination, plus grand est son plaisir.

Si le charisme permet de légitimer le pouvoir comme le propose Weber, la *personae* chez King favorise le processus d'identification du spectateur en exerçant sur lui une certaine fascination. Clément Rosset de son côté, envisage le pouvoir comme un objet difficile à cerner, à la fois *non représentable, fragile et absolu*. Dans *Le philosophe et les sortilèges*, l'auteur explique que le pouvoir est octroyé à des intermédiaires, telles ces images fantasmagiques et figures médiatiques qui, grâce à un double jeu de présence et d'absence, sont à la fois partout et nulle part. Il emploie des images et des figures dans l'animation d'un charisme, dont l'esprit idéologique est déterminé par le pouvoir en place. À ce titre, des stars prêtent leur image à des partis politiques lors de campagnes électorales et effectivement, nous comptons parmi elles Heston et Olivier, ainsi que Jane Fonda et Jean Seberg. Heston s'engage dans l'armée de l'air américaine au début de la Seconde Guerre mondiale et se fait le défenseur des droits civils dans les années 60. Il se présente au début des années 80 comme un militant conservateur républicain et devient conseiller pour les présidents Reagan et Bush (père et fils), puis président de la National Rifle Association de 1998 à 2003. Au Royaume-Uni, le Baron Laurence Kerr Olivier cumule des heures de vol pour intégrer l'Armée Royale de l'air, mais n'affrontera jamais l'ennemi. Il est par contre nommé Lieutenant honorifique avec l'ENSA (Entertainment National Service Association) et reçoit la médaille de l'Ordre du mérite du

44. Charlton Heston interprète également l'archéologue Matthew Corbek dans *The Awakening* (1980).

Commonwealth. Pour le biographe Michael Munn, il aurait même travaillé aux États-Unis pour le compte des Services de renseignements britanniques.

En qualité de figure médiatique, la célébrité devient l'intermédiaire de pouvoirs rattachés à deux infrastructures parallèles. La première se préoccupe des valeurs morales, de l'éthique⁴⁵ et des croyances religieuses; la seconde se charge de les édifier et de les fortifier, en leur donnant une forme et une image convenant à la société actuelle⁴⁶. À travers la constante réitération de la jeunesse et de la beauté du corps de la star et du héros, le charisme d'un pouvoir parvient à se régénérer dans le temps et l'espace. Il s'adapte de façon exemplaire à l'idéal en vogue et s'offre au plaisir des masses. À l'aube des mouvements de contestation et de libération aux États-Unis par exemple, les anti-héros font leur apparition à Hollywood et Faye Dunaway interprète la criminelle Bonnie Parker (*Bonnie and Clyde*, 1967). Armée et amoureuse, elle devient significative du mouvement de contre-culture américain. Au moment où le statu quo est remis en question dans tout le pays, les attributs qui sont associés au héros masculin depuis Homère et Hésiode, tels que ses succès à la guerre, sa force de caractère, son pouvoir d'attraction et sa grandeur d'âme, peu à peu se « féminisent ».

Dans le même ordre d'idées, Jane Fonda fut une militante anti-guerre du Vietnam très active⁴⁷. Le charisme et la beauté de Fonda offrent une excellente publicité au mouvement de contestation. Loin de nuire à son image de star, ses déclarations répétées pour manifester sa solidarité envers le peuple vietnamien donneront, au contraire, un nouveau souffle à sa carrière. L'engagement politique de Jean Seberg pour la défense des droits des Afro-Américains et des Amérindiens aux États-Unis n'aura pas le même impact sur sa vie privée et professionnelle. Toutes deux basculeront à la suite de rumeurs concernant sa présumée relation avec le *Black Panther* Raymond Hewitt. L'actrice sera mise à l'index par l'industrie du cinéma et surveillée par le FBI. En politique, l'image de la star se trouve rattachée à l'image des valeurs choisies par le pouvoir. Si une star n'adopte pas l'image des valeurs associées au pouvoir dominant, il se peut en effet que son image à elle soit dénaturée.

45. Comme, par exemple, l'éthique protestante chez Weber.

46. Nous faisons ici référence aux pouvoirs spirituel et temporel.

47. Fonda fait le récit de son séjour au Vietnam dans le film *Loin du Vietnam* (1967).

La star, comme beaucoup de célébrités, peut devenir populaire très jeune, parfois même avant d'avoir atteint la majorité et elle révèle (ou exprime) les mutations sociales provoquées par la culture des jeunes (*youth culture*). Ancrée dans le moment présent, qui est en constante transformation la star reste fidèle aux mouvances des générations, de la mode et de l'esprit du temps. Or, ce qu'elle promet, ce qu'elle a à offrir et ce qu'elle représente paraît fantasmagique, éphémère et futile. Fruit d'un système de valeurs dorénavant changeantes, elle adhère à des stéréotypes stabilisés par des industries capitalistes, tout en se distinguant par sa *personae* et son style. Daniel J. Boorstin différencie le héros de la célébrité et donc, le héros de la star. Pour lui, la star prend aujourd'hui la place qui était autrefois réservée à la mémoire des héros. L'image du héros déployée dans le domaine des expressions culturelles (tels la musique, la littérature, la sculpture, le film, etc.) contraste avec celle de la star, diffusée par les multiples plateformes médiatiques : « Le héros se distinguait par son exploit; la célébrité par son image ou sa marque de commerce. »⁴⁸ En ces termes, il n'existerait pas à proprement parler de système héroïque (ou *heroic system*) comme il existe un système de la star (ou *star system*). Contrairement à celle dont le succès peut être « instantané », le héros ne devient célèbre qu'au fil du temps. Son charisme fonde des traditions révélées de génération en génération qui perpétuent du même coup la mémoire de son héroïsme. Signe (s'il en est un) de l'actuelle domination des valeurs matérielles et individuelles au détriment des valeurs collectives, la gloire et la fortune de la célébrité l'emportent maintenant sur la grandeur morale du héros.

Depuis l'Antiquité il est vrai, le rôle du héros est de défendre son honneur et celui de sa bien-aimée, d'affronter avec courage l'ennemi de sa patrie, tout en demeurant fidèle à son souverain suprême, soit-il impérial ou divin. Le héros est le vecteur émérite d'une idéologie surtout nationale, dont les fondements sont le propre de l'État ou d'une communauté, alors que sa foi et son dévouement le destinent au Panthéon. Or, les héros n'appartiennent plus à un monde tantôt vague, tantôt mythique, voire spirituel ou mystique. Les théoriciens intéressés par le sujet abordent plutôt le concept du héros en fonction de son histoire et en relation avec

48. Traduction libre de la version originale anglaise : « The hero was distinguished by his achievement; the celebrity by his image or trademark. » Boorstin, Daniel J. 2006. « From hero to celebrity : the human pseudo-event ». Dans David P. Marshall (dir.), *The celebrity culture reader*. p. 72-90. New York; London : Routledge, p. 81.

son double, ou remettent en question l'idée d'héroïsme faisant face aux cultures de la victimisation et de la violence⁴⁹. Pour eux, l'économie de sa production et son rôle idéologique subiront les mutations sociopolitiques et culturelles, survenues depuis deux cents ans. Le héros effectue un retour en force dans la littérature de la fin du XVIII^e siècle : son image, les motifs de sa quête et les conséquences associées à la réussite de sa mission subissent parallèlement des changements radicaux.

Dans la mythologie grecque, romaine ou égyptienne, le héros est un être à demi-divin, ce qui justifie la violence de ses actes et son droit de vie ou de mort sur autrui. Pour Philippe Sellier, dont l'étude *Le mythe du héros* est devenue un classique à ce sujet, le héros est synonyme de désir, de passion et d'ambition et inspire les individus à s'élever comme lui, vers de plus hautes sphères très souvent morales ou spirituelles. Il personnifie le rêve « d'échapper aux limites d'une vie terne pour accéder à la lumière, notre volonté de quitter les bas-fonds pour les hauts espaces, notre passion de souveraineté »⁵⁰. Grand vainqueur de ses travaux comme autant d'épreuves contre la mort, ses exploits font de lui le sauveur du peuple. Le héros atteint alors l'immortalité dans l'imaginaire collectif, tel un prophète initié aux secrets de l'univers. Il attire l'attention des masses qui lui accordent en retour sa reconnaissance et son dévouement même si dans la majorité des cas, sa renommée n'advient que dans la mort et de façon posthume. Devenu maître de sa propre agonie, le héros en vient à contrôler l'image même de sa mort. Quand la souffrance psychologique est trop difficile à représenter, le héros crée un chef-d'œuvre à partir de ses blessures corporelles. Vues sous cet angle, la douleur et la souffrance s'avèrent inhérentes à l'héroïsme, comme en témoigne la figure christique du martyr religieux.

Sous la plume de Romain Rolland, d'André Malraux et d'Antoine de Saint-Exupéry, le héros se révèle à la fois romantique et solitaire. Par contre, dans le cinéma actuel, le roman

49. Les thèmes les plus souvent abordés par les théoriciens concernent en d'autres termes : l'héroïsme et la victimisation, le héros et son double, les héros mythiques et les héros contemporains, de même que l'héroïsme et la violence.

50. Sellier, Philippe. 1970. *Le mythe du héros ou le désir d'être Dieu*. Paris; Montréal : Bordas, p. 16.

policier et d'espionnage⁵¹, il s'actualise et se rebelle. Traditionnellement, il reste le symbole politique, militaire ou sportif d'une masculinité virile même si sa représentation dévoile un être tourmenté, qui doute parfois du bien-fondé de ses actions. L'héroïsme d'aujourd'hui s'avère divisé entre un manichéisme épique et une population de plus en plus particularisée et hétérogène. Les vertus inébranlables et les superpouvoirs⁵² des héros de bande dessinée dont Superman, Spiderman et Captain America sont maintenant confrontés à ce « polythéisme des valeurs »⁵³, pour reprendre l'expression de Max Weber. Il est à l'origine de quantité de trilogies (*film sequels*) elles-mêmes affiliées à de nombreuses franchises⁵⁴.

Si le héros de bandes dessinées est l'un des plus populaires d'Hollywood, c'est sans doute que la double identité des super-héros, à la fois humaine (à laquelle il est facile de s'identifier) et surnaturelle (qui favorise la rêverie héroïque), s'apparente à celle des héros mythologiques, mi-homme mi-dieu, qui ont le devoir de maintenir l'ordre social et politique. Dans le même ordre d'idées, les héros sportifs personnifient le courage et la détermination « avec une période d'initiation (l'entraînement), des exploits individuels et collectifs (records, matches), des défis, des combats singuliers... »⁵⁵. Tandis que l'arène ou le stade, remplace le champ de bataille où le sportif est à l'image du guerrier : « Le monde sportif est [...] bien le lieu d'une recomposition du héros national. [...] Le modèle sportif centré sur le culte de la performance s'est en outre diffusé dans l'univers politique et le monde de l'entreprise. »⁵⁶ Dessiné à l'image du héros sportif, le super-héros est tout aussi musclé, déterminé et volontaire. Au même titre que le héros militaire, il habite dans un monde binaire, divisé entre le bien et le mal.

51. Dans son livre *Le Mythe du Héros ou le désir d'être Dieu*, Philippe Sellier aborde plus spécifiquement les héros des romans de Jules Michelet, d'Honoré de Balzac, d'Émile Zola et de Victor Hugo. Au lendemain de la Révolution française et à l'aube de la Seconde République et de la révolution de la Troisième République, ces auteurs mettent en relief les changements politiques et sociaux affectant toutes les couches de la société.

52. La majorité de ces superpouvoirs sont obtenus par une mutation d'origine radioactive ou extraterrestre.

53. Les valeurs individuelles gagnent de l'importance et trouvent leur spécificité même dans la différence.

54. Depuis l'adaptation au cinéma des aventures des super-héros de bandes dessinées, les poursuites juridiques entre les grands studios et les créateurs de personnages de bandes dessinées s'accumulent. Chacun cherche à obtenir des redevances alors que l'échange entre les droits d'auteurs et les droits de diffusion ne semblent pas respectés.

55. Sellier, Philippe. 1970. *Le mythe du héros ou le désir d'être Dieu*. Paris; Montréal : Bordas, p. 186.

56. Tourret, Marc. 2007. « Le héros antique et la cité ». En ligne. *Bibliothèque nationale de France*.

http://classes.bnf.fr/heros/arret/02_1.htm.

L'étude de Benoît de Tréglodé sur le « héros nouveau » vietnamien semble être la preuve tangible de cette double mouvance déterminée par la démultiplication des figures héroïques et la condensation des archétypes associées au héros. De ces démultiplications et condensations se dégage par contre un objectif cohérent du Parti d'Hồ Chí Minh : inciter les populations à poursuivre le combat pour l'indépendance. Le « héros nouveau » vietnamien était ainsi nommé par la République démocratique du Viêt Nam (RDVN) et avait une fonction politique et idéologique au sein du Parti communiste vietnamien. Son image exercera un pouvoir sur la population vietnamienne et son rôle aura une influence majeure sur la réunification du pays. Le « héros nouveau » est produit par l'organisation politique afin d'inciter la population à reproduire son courage dans l'effort de guerre contre la France d'abord, et les États-Unis ensuite. Les membres du Parti en font un archétype idéologique, pour forger une identité nationale de sorte à « réhomogénéiser » le patrimoine : « Le récit de vie du "héros nouveau" s'intégrait à une refonte générale de l'historiographie nationale de type fonctionnaliste. »⁵⁷

Le « héros nouveau » est choisi parmi une vaste sélection de citoyens exemplaires appelés « combattants d'émulation » et provenant de toutes les couches de la société.⁵⁸ En produisant ainsi une image héroïque représentative des différentes fratries, le Parti réussit à unifier le peuple dans la différence. Comme 87% des « héros nouveaux » furent élus de leur vivant, le pouvoir de leurs convictions et la force de leurs témoignages s'en verront décuplés. Ils se taillent rapidement une place dans la hiérarchie de l'élite nationale et bénéficient de privilèges et de droits auxquels les citoyens « ordinaires » n'ont pas accès⁵⁹. À l'image de la star, la célébrité du « héros nouveau » est donc menacée. Alors que la réitération du « héros nouveau » sert de modèle à une société en mouvement, les dirigeants du Parti ne souhaitent pas voir leur influence sur la population leur échapper. Le « héros nouveau » n'était pas à l'abri des sanctions du comité de propagande duquel il répondait. C'est pourquoi il était amené à disparaître de la scène politique, un peu comme la star Jean Seberg, au moment où ses déclarations publiques contrevenaient à la ligne du Parti. Le « héros nouveau » permit au

57. de Tréglodé, Benoît. 2001. *Héros et révolution au Vietnam, 1948-1964*. Paris : Harmattan. p. 224.

58. Le « héros nouveau » provenait en effet de toutes les couches sociales et de tous les âges, de toutes les régions et de toutes les religions du pays.

59. Tel un logement, un salaire plus élevé ou des soins de santé privilégiés.

charisme d'Hô Chí Minh et de son Parti d'être reconnus aux quatre coins du Vietnam et forgea une solidarité citoyenne et combative acclamée par divers groupes et une multitude de sympathisants à travers le monde. Klein, quant à lui, parle de ce conflit dans pas moins de quatre de ses longs métrages⁶⁰.

I.IV. Fonctions politiques des figures médiatiques : la célébrité et la propagande

Les fonctions politiques des figures médiatiques influencent particulièrement l'identité sociale, culturelle et idéologique des individus et d'une collectivité. L'auteure Joanne Finkelstein considère trois niveaux d'analyse de la formation de l'identité dans le monde contemporain. Le premier niveau considère la valeur sociale accordée à l'invention de soi et à ses récits, comme si l'identité était une forme de performance adaptée à l'espace social. Le second examine la diversité des produits culturels qui soutiennent la construction identitaire et atteignent les masses pour favoriser l'identification personnelle et la valorisation de soi⁶¹. Le troisième considère le rôle des possessions matérielles, qui deviennent vite le symbole du statut social de l'individu. À cet égard et pour cette auteure, la production de l'identité serait synonyme de pluralisme et donc, de liberté. Par ailleurs, elle participe aussi à la configuration de l'espace social quand l'expression de soi répond à l'ordre politico-économique en place. Il en résulte un « partage du sensible », pour employer l'expression de Jacques Rancière, que Pierre Ouellet qualifie « d'expérience esthétique de nature intersubjective »⁶². À l'image de la starisation et de l'héroïsation, la construction de l'identité fait appel à une forme de *packaging* et de *merchandising*, c'est-à-dire à une image somme toute fantaisiste mais potentiellement révélatrice de l'ordonnement d'une société donnée : « La théorie marxiste du fétichisme en est le témoignage le plus éclatant : il faut arracher la marchandise à son apparence triviale, en faire un objet fantasmagorique pour y lire l'expression des contradictions d'une société. »⁶³

60. Loin du Vietnam (1967); Mister Freedom (1968); Eldridge Cleaver, Black Panther (1960-1970); Muhammad Ali, the Greatest (1969-1974).

61. Finkelstein, Joanne. 2007. *The art of self invention : image and identity in popular visual culture*. London ; New York : I.B. Tauris, p. 27.

62. Ouellet, Pierre (dir.). 2002. *Politique de la parole : Singularité et communauté*. Montréal : Trait d'union, p. 11.

63. Rancière, Jacques. 2000. *Le partage du sensible : esthétique et politique*. Paris : La Fabrique, p. 52-53.

C'est en dévoilant les formes de *packaging* et de *merchandising* qui font de la célébrité un objet fantasmagorique que Klein, selon nous, parvient à faire la critique de la culture de masse et de la société de consommation.

Les célébrités érigées en héros par une foule d'admirateurs comme le sont Mister Freedom, Muhammad Ali et Eldridge Cleaver, par exemple, deviennent ainsi les chefs, les guides ou les leaders des groupes sociaux qu'ils symbolisent, représentent et/ou défendent. Leur influence sur les populations en fait des agents privilégiés par les différents pouvoirs, qui s'en servent comme outils de propagande pour diffuser leur idéologie. Dans son article intitulé « La propagande du chef », Alexandre Dorna explique la relation privilégiée entre le chef et la propagande à partir de trois principes : « [l]a propagande est une branche de la psychologie politique »; « [l]a relation entre le chef et la propagande se place dans le domaine de l'idéologie » et « [l]e chef (voire le leader) est la clef de voûte de tous les systèmes de pouvoir de masse et la propagande reste son terrain de chasse privilégié. »⁶⁴ Pour que la propagande fonctionne, en résumé, il est nécessaire que l'idéologie qu'elle propage soit adoptée par les masses. Pour ce faire, les individus doivent s'identifier au chef qui s'emploie à la diffusion de la propagande. William Reich cité par Dorna spécifie : « Cette tendance à l'identification constitue la base psychologique du narcissisme national, c'est-à-dire d'une confiance artificielle en soi-même fondée sur l'identification avec la « grandeur de la Nation ». »⁶⁵ Comme le succès populaire et commercial de la célébrité repose sur les mêmes principes d'identification que ceux du chef et produisent des effets similaires sur les individus, de telles figures médiatiques se révèlent à notre avis des instruments privilégiés des pouvoirs dans une perspective propagandiste employés à « dominer les comportements, tout en entretenant l'illusion de la liberté individuelle »⁶⁶.

64. Dorna, Alexandre. 2006. « La propagande du chef ». Dans Alexandre Dorna et Jean Quellien (dir.) *Les propagandes actualisation et confrontations*. Paris : L'Harmattan, p. 23.

65. *Ibid.*, p. 25.

66. Dorna, Alexandre, Jean Quellien et Stéphane Simmonet. 2008. Avant-propos. « Un programme d'étude sur la propagande sociétale et les témoignages d'une rencontre pluridisciplinaire ». Dans Alexandre Dorna, Jean Quellien et Stéphane Simmonet (dir.) *La propagande : Images, paroles et manipulation*. Paris : Harmattan, p. 11-12.

Le but premier de la propagande, comme nous le savons, est de modifier sinon le comportement, du moins l'opinion des individus. Pour Walter Lippmann, elle est essentielle au bon fonctionnement d'une société démocratique libérale et correspond à « l'effort d'altérer l'image à laquelle les hommes répondent, de substituer un comportement social pour un autre »⁶⁷. Ce moyen, ajoute l'auteur, est employé par des hommes qui utilisent leur pouvoir de façon à ce que le public perçoive un fait ou un événement comme ils souhaitent qu'il soit perçu de façon à obtenir le consensus social et la mobilisation des ressources jugées nécessaires, par exemple, quand une nation entre en guerre⁶⁸. Une barrière doit de plus être présente entre l'environnement réel et le public de sorte à limiter l'accès entre l'un et l'autre. Cette forme de censure, selon Lippmann, permet aux personnes qui détiennent les compétences nécessaires à l'analyse de tels événements, de créer les pseudo-environnements qui se révèlent favorables au pouvoir en place et facilement compréhensibles pour la masse.

Contrairement à Walter Lippmann, Noam Chomsky ne croient pas que : « le bien commun est une notion qui échappe complètement à l'opinion publique »⁶⁹. C'est pourquoi, il entend dénoncer l'influence des médias dans la construction et la diffusion des pseudo-événements et autres « illusions nécessaires ». Avec Edward S. Herman, il propose donc un « modèle de propagande » pour expliquer l'inter-pénétration de cinq filtres impliqués dans la « manufacture du consentement », ce sont : « [l]a taille, l'actionnariat, la fortune du propriétaire et l'orientation lucrative des médias de masse », « [l]a publicité comme source première de revenu des médias de masse », « [l]a dépendance des sources d'information provenant du gouvernement, des entreprises et des « experts » financés et approuvés par ces

67. Traduction libre de la version originale anglaise : « But what is propaganda, if not the effort to alter the picture to which men respond, to substitute one social pattern for another? » Lippmann, Walter. 1997. *Public Opinion*. New York ; Toronto : Free Press Paperbacks, p. 16.

68. À ce sujet, Stéphane Grimaldi mentionne avec justesse : « La Première Guerre mondiale sera un temps de prise de conscience très fort de l'utilité coercitive des techniques de propagande. Il s'agit de « vendre la guerre » à un nombre considérable de personnes, situation inédite dans l'histoire, pour parvenir à une mobilisation sans précédent des énergies militaires, économiques, sociales des pays en guerre. (...) De ce point de vue la propagande, dont l'objectif est bien la mobilisation des sociétés et qui utilise, à peu de choses près, les mêmes techniques de chaque côté, prend sa source dans l'idée fondamentale qu'une guerre moderne ne se gagne pas sans le soutien « inconditionnel » des peuples, c'est-à-dire de « l'arrière ». » Grimaldi, Stéphane. 2008. « Préface. Le mémorialiste et les sciences sociales ». Dans Alexandre Dorna, Jean Quellien et Stéphane Simmonet (dir.) *La propagande : Images, paroles et manipulation*. Paris : Harmattan, p. 9.

69. Noam Chomsky et Robert W. McChesney. 2005. *Propagande, médias et démocratie*. Montréal : Éditions Écosociété, p. 21-22.

sources primaires et ces agents de pouvoir », « [l]es critiques comme moyens disciplinaires des médias » et « [l]’« anticommunisme » comme « religion nationale et mécanisme de contrôle » qui sera bientôt remplacé par « la guerre contre le terrorisme » et la lutte contre « L’Islam »⁷⁰. Comme nous tenterons de le démontrer, l’orientation lucrative des médias de masse, la publicité, les experts et l’anticommunisme cités par Chomsky et Herman, sont autant de filtres que nous retrouvons dans les films de Klein tout comme la création de pseudo-environnements tels que les nomme Lippmann. Or, nous constaterons bientôt que les moyens de la propagande mis en lumière par Klein, sont employés tant du côté des pouvoirs, auxquels sont associés Polly Maggoo et Mister Freedom, que des contre-pouvoirs, auxquels sont associés Muhammad Ali et Eldridger Cleaver, pour influencer l’opinion de leur public.

70. Traduction libre de la version originale anglaise : « The size, concentrated ownership, owner wealth, and profit orientation of the dominant mass-media firms », « Advertising as the primary income source of the mass media », « The reliance of the media information provided by government, business, and “experts” funded and approved by these primary sources and agents of power », « “flak” as a means of disciplining the media », « “Anticommunism” as a national religion and control mechanism ». Herman, Edward S. et Noam Chomsky. 1988. *Manufacturing Consent : the political economy of the mass media*. New York : Pantheon Books, p. 2.

Chapitre 1.

Éthique et esthétique : retour sur les concepts de la parodie et de la satire

1.1. Premiers regards sur l'ironie : les albums de photographies

L'ironie est constante dans l'œuvre de William Klein, à commencer par sa présence dans la représentation des grandes métropoles que sont New York, Rome, Tokyo et Moscou¹. Les albums de photographies qui leur sont dédiés montrent des villes industrialisées supposément modernes, alors que les hommes et les femmes qui y habitent semblent comprimés dans l'espace du cadre, incorporés au monde virtuel des affiches publicitaires, rendus flous et fantomatiques par l'activité urbaine qu'imposent les non-lieux publics, ou amenuisés par l'architecture colossale. Les photographies de Klein interpellent le spectateur, surtout lorsque l'un des sujets fixe l'objectif de la caméra et semble l'observer. Elles expriment une tension entre l'homme et le monde qui l'entoure et portent à réfléchir sur la place qu'il occupe dans la société.

Le progrès technique, scientifique ou économique des sociétés dites civilisées apparaissent aux yeux de Klein comme une illusion fabriquée, n'étant ni garantes d'un mieux-être, ni synonymes d'évolution. Lors d'une entrevue réalisée en 1965 pour la série télévisée *Chambre noire*, il exprime son sentiment vis-à-vis New York et Rome :

1. Les quatre albums de photographies de William Klein auxquels nous faisons ici référence sont :
1956. *Life is Good and Good for You in New York: Trance Witness Revels*. Paris : Éditions du Seuil; Milan : Éditions Feltrinelli. L'album de photographies obtient le prix Nadar en 1957.
1956. *Rome : the city and its people*. Paris : Éditions du Seuil.
1964. *Moscow*. Préface par Harrison Salisbury. Tokyo : Zokeisha Publications; Milan : Silvana; Hamburg : Die Zeit; Paris : Éditions Delpire; Hamburg : Die Zeit; New York : Crown Publishers.
1964. *Tokyo*. Préface par Maurice Pinquet. Tokyo : Zokeisha Publications; Milan : Silvana; Hamburg : Die Zeit; New York : Crown Publishers; Paris: Editions Delpire.

New York, la ville moderne, je me suis rendu compte que c'était une ville ratée. C'était un échec terrible et que si c'était ça la ville moderne, c'était épouvantable. Les gens étaient malheureux, traqués, écrasés. (...) Il y avait dans Rome un autre problème de ville. Il y avait la ville la plus ancienne de notre civilisation occidentale, si on coupe Rome en tranches on voit toute l'histoire de l'Occident. Je pensais que c'était intéressant de voir comment Rome vit en 1960, enfin, 1956. Comment les temps modernes peuvent vivre en même temps avec une ville qui a une histoire ancienne.²

Des quatre albums de photographies, *Rome: the city and its people* est sans doute le plus complexe. Il traduit les modalités d'énonciation que nous rencontrerons par la suite dans les films de Klein, telles que l'ironie et la caricature propre à la parodie et à la satire. Le livre est structuré en cinq chapitres. Chacun est dédié à un thème qui est soit spécifique à la ville de Rome (tel que le cinquième chapitre, « Mondo Cattolico »), soit emblématique des motifs qui sont chers à l'artiste (tel que le deuxième chapitre, « La Strada »). Depuis sa formation dans l'atelier de Fernand Léger en 1949-1950, la rue motive sa conscience politique et ses recherches esthétiques. L'histoire de la ville éternelle poursuit son cours dans les images arrêtées de *Rome* et exprime, comme le mentionne Klein, une étrange simultanéité entre l'héritage (de l'architecture antique) et la contemporanéité (de la civilisation occidentale). Chaque fragment est un clin d'œil à la ville, à ses habitants et au spectacle de la rue. Il évoque le souvenir d'un passage étroit, d'une rencontre furtive ou d'un événement inattendu et retrace les errances de l'artiste. La proportion des clichés et la façon avec laquelle ils sont mis en page rappellent les photomontages des artistes de la première avant-garde où les sujets sont malléables et reconfigurés dans la chambre noire, avant d'être disposés dans l'espace du cadre. Le dynamisme interne des images est porteur d'une métanarration, de l'un de ces discours fantastiques traduisant une réalité située au-delà de la photographie.

Telle une série d'épisodes illustrés qui auraient été subséquentement scénarisés, les clichés de Klein sont accompagnés de citations référencées, d'annotations personnelles et d'apostilles. Les auteurs, les artistes et les critiques cités par Klein, sont des Américains (Mark Twain, Henry James) ou des Européens (Stendhal, Hippolyte Adolphe Taine, Romain Rolland,

2. Le reportage « William Klein », présenté en 1965. Reportage télévisé. Claude Fayard (réal.). France. ORTF. Propos de William Klein issus de l'entrevue pour l'émission *Chambre noire*. Paris. Considérer comme un film. En ligne. <http://catalogue.bnf.fr/servlet/biblio?idNoeud=1&ID=38485869&SN1=0&SN2=0&host=catalogue>.

Edmond About, Pier Paolo Pasolini) ayant vécu au XVIII^e siècle et/ou au XIX^e siècle³. Plusieurs d'entre eux sont, comme Klein, des exilés pourvus d'une âme révolutionnaire ou d'un esprit politiquement engagé. La majorité a réalisé des œuvres engagées qui semblent avoir imprégné l'imaginaire de Klein avant même qu'il n'arpente les rues de Rome avec son appareil photo. La plupart de ces auteurs ont écrit des récits autobiographiques en employant un pseudonyme comme le fait Klein, dont les épigraphes sont succinctement paraphées « K. ».

Les épigraphes, les poèmes, les réflexions et les citations enluminés antérieurs à la photographie sont recontextualisés dans le temps présent (de la photographie à laquelle ils réfèrent) et vont jusqu'à offrir plusieurs interprétations d'une même image. Dans un montage de deux photographies placées l'une au-dessus de l'autre, par exemple, Klein superpose le buste d'une dame au tronc d'un arbre et l'accompagne d'une citation de Taine laquelle mentionne comment « le gouvernement temporel [...] mène au despotisme entre les mains des ecclésiastiques [...] comme la tige de la plante mène vers sa fleur »⁴. La tête de cette dame qui semble avoir été posée sur un billot, devient cette fleur, la victime même de ce « despotisme ». Rome devient ainsi le lieu d'une intersubjectivité où plusieurs auteurs dialoguent et où plusieurs sujets se rencontrent. L'écart entre le passé (par exemple, architectural) et le présent (d'une société moderne) et la discordance entre ce qui est représenté dans une photographie, leur mise en page et le contenu de la citation qui s'y réfère, s'ajoutent à l'incongruité des tirages qui déforment et décadrent les sujets photographiés pour composer l'ironie kleinienne⁵. La satire ainsi produite par le décalage entre le sujet textuel (la fleur) et le sujet figuratif (la tête de la dame) est représentative de l'humour kleinien.

Poussant un peu plus loin la critique et toujours en quête d'innovations esthétiques, Klein troque bientôt son appareil photo pour la caméra cinématographique. Le changement de médium est pour lui nécessaire car « certains sujets appellent un film, certains sujets appellent

3. Seulement trois auteurs vécurent au XX^e siècle : Claude Michelet, Pier Paolo Pasolini et Carlo Levi.

4. Traduction libre de la version originale anglaise : « Temporal government in ecclesiastical hands [...] leads to despotism, gently, minutely, decently, monastically, invincibly, as the stem of a plant leads to its flower ». Publié dans : Klein, William. *Rome: the city and its people*. Paris, Éditions du Seuil. S.p.

5. Nous employons ici les mots « incongruité » et « discordance » pour traduire (comme le fait Daniel Sangsue dans *La relation parodique*) le terme anglophone *discrepancy* utilisé par Margaret Rose dans son livre *Parody/Meta-fiction*, auquel nous reviendrons bientôt.

une photo »⁶ et le temps est venu d'aborder et surtout, d'approfondir certaines problématiques découvertes lors de la réalisation de ses albums de photographies. Durant la décolonisation des pays africains et asiatiques et au moment où le pouvoir des grands empires européens décroît, l'*American way of life* se présente comme le nouveau modèle à suivre, l'image de la prospérité et le symbole de la liberté. Klein paraît désenchanté par l'économie des sociétés publiques et par la politique des entreprises privées aux États-Unis comme en France⁷. Si elles favorisent pour lui le rayonnement de l'*American Dream* et de l'*American way of life* à travers le monde, elles occultent aussi les stratégies adoptées par le gouvernement pour amenuiser le sentiment de révolte qui règne parmi la population juste avant mai 68. Deux des films de fiction réalisés par Klein en France exposent la conjoncture des deux pays tout en illustrant sinon la mesure, du moins la nature de leurs échanges⁸.

Qui êtes-vous, Polly Maggoo? s'inspire des contes de fées romantiques et de la figure du mannequin en tant que célébrité (la princesse) pour remettre en question l'industrie de la mode. *Mister Freedom* imite le genre de la bande dessinée (*comic books*) et met en scène des personnages de (super)héros pour critiquer la politique étrangère des États-Unis à l'ère de la guerre du Vietnam. Klein s'attaque à des cibles réelles et à des cibles fictives. Les unes sont issues d'une réalité extérieure aux films, tandis que les autres appartiennent au monde fantastique des contes et des légendes. La moquerie que l'on retrouvait dans ses premiers albums de photographies tourne ici en dérision les pouvoirs politiques, culturels et économiques et les fausses prétentions des institutions employées à en assurer la stabilité. Elle dénonce les conventions esthétiques, la corruption des valeurs que les autorités disent défendre non sans faire appel à la dictature du goût ou à la force militaire. *Polly Maggoo* et *Mister Freedom* renvoient à des modes d'expression et à des procédés stylistiques réflexifs qui citent,

6. Propos provenant de l'entrevue pour l'émission *Chambre noire*.

7. Nous aurons l'occasion au cours de cette analyse d'identifier les sociétés publiques et les entreprises privées auxquelles Klein fait référence dans ses films.

8. La nature des échanges est déterminée par l'importation et l'exportation de biens, de services, de capitaux, de technologie. De plus « à côté des échanges économiques, on trouve des échanges **non quantifiables** économiquement (culturels, religieux, philosophiques...) qui permettent de nouer des relations dont certaines aboutiront à des échanges de biens et de services. Enfin, les transferts de **population** (migrations) caractérisent notre époque et sont aussi l'occasion de flux commerciaux et financiers. » « Nature, mesure et évolution des échanges internationaux ». *ASP*. En ligne : http://www.assistancescolaire.com/eleve/TSTG/economie/reviser-le-cours/nature-mesure-et-evolution-des-echanges-internationaux-tstg_eco_04.

empruntent, réfèrent, caricaturent, exagèrent, imitent et/ou transforment des textes, des sujets ou des styles reconnus dans les domaines de la littérature, de la musique et du cinéma dominants. L'ironie de ces films est assurément le résultat d'une hybridation des genres. Afin de mieux cibler les modes d'expression et les procédés stylistiques auxquels recourt Klein pour illustrer l'objet de sa critique, nous résumerons les théories développées par Gérard Genette et Daniel Sangsue sur la parodie et celles de Matthew Hodgart, de Sophie Duval et de Marc Martinez sur la satire.

1.2. Théorie de l'hypertextualité de Gérard Genette

La poétique a subi plusieurs transformations depuis Aristote. Le livre *Palimpsestes* de Gérard Genette publié en 1982 est devenu au XX^e siècle l'une des plus importantes références en la matière. Par ce qu'il appelle la transtextualité, l'auteur analyse « tout ce qui met le texte en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes »⁹. Cinq catégories forment pour Genette l'ensemble des relations transtextuelles : l'intertextualité, le paratexte, la métatextualité, l'hypertextualité et l'architextualité. L'intertextualité, inspirée par la définition qu'en fait Julia Kristeva, est la « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes [...] », ou la « présence effective d'un texte dans un autre »¹⁰. Le paratexte est le « contrat générique » pour reprendre, comme le fait Genette, l'expression de Philippe Lejeune, ou le « lieu privilégié de la dimension pragmatique de l'œuvre », c'est-à-dire le titre, les sous-titres, les intertitres, les postfaces, etc.¹¹ C'est par « la relation de “commentaire” qui unit un texte à un autre dont il parle sans nécessairement le citer » que Genette explique la métatextualité, là où la poétique rencontre la critique¹². L'hypertextualité, la catégorie la plus étudiée dans *Palimpsestes*, correspond à un « texte dérivé d'un autre texte préexistant » ou, pour le dire autrement, à « toute relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire »¹³. L'architextualité, enfin, est « l'ensemble des

9. Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes*. Paris : Éditions du Seuil, p.7.

10. *Ibid.*, p. 8.

11. *Ibid.*, p. 9.

12. *Ibid.*, p. 10. Nous aurons l'occasion de revenir sur les types de relations transtextuelles présentées dans les films de Klein.

13. *Ibid.*, p. 11-12.

catégories générales, ou transcendantes – types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. – dont relève chaque texte singulier »¹⁴.

La théorie de Genette sur l'hypertextualité est issue du croisement entre deux types de relation, la transformation (ou « transformation simple ») (T) et l'imitation (ou « transformation indirecte ») (I) et trois types de régime, le ludique (L), le satirique (Sa) et le sérieux (Se). La correspondance entre ces relations et ces régimes articule six procédés intertextuels (ou genres) que sont la parodie (T+L), le travestissement (T+Sa), la transposition (T+Se), le pastiche (I+L), la charge (I+Sa) et la forgerie (I+Se). À partir d'une « opposition schématique » qui favorisera l'élaboration de sa théorie sur l'hypertextualité, Genette avance que la transformation de l'hypotexte par l'hypertexte en revient à « dire la même chose autrement » et qu'à l'inverse, l'imitation de l'hypotexte par l'hypertexte permet de « dire autre chose semblablement »¹⁵. Il précise que les régimes associés à la *transformation* « diffèrent surtout par le degré de déformation infligés à l'hypotexte » alors que les régimes associés à *l'imitation* « diffèrent par leur fonction (ou régime) et leur degré d'aggravation stylistique »¹⁶.

Tableau général de l'hypertextualité de Genette¹⁷

Relation/Régime	Ludique	Satirique	Sérieux
Transformation	Parodie	Travestissement	Transposition
Imitation	Pastiche	Charge	Forgerie

Genette fait subir plusieurs transformations à la poétique d'Aristote avant de façonner son tableau général de l'hypertextualité. Le schéma aristotélicien propose deux types d'actions

14. *Ibid.*, p. 11.

15. *Ibid.*, p. 13.

16. *Ibid.*, p. 33-34.

17. *Ibid.*, p. 37.

et de personnages représentant un « niveau de dignité morale et/ou sociale » (haut ou bas) et deux modes de représentation (narratif ou dramatique) qui forment les genres de l'épopée (H+N), de la tragédie (H+D), de la comédie (B+D) et de la parodia (B+N)¹⁸. Particulièrement intéressé par l'étude de la parodie, Genette emprunte les catégories de l'abbé Sallier, de Nicolas Boileau et d'Octave Delepierre, pour expliquer son système de classement qu'il intègre dans une série de tableaux afin d'illustrer l'évolution de sa pensée¹⁹. Il qualifie le style (St), le sujet (Su) et le texte de noble (N) ou de vulgaire (V), l'épopée et la tragédie (St-N+Su-N), les parodies (parodie stricte, pastiche héroï-comique) (St-N+Su-V), le travestissement burlesque (St-N+Su-V) et les genres comiques (comédie, récit comique) (St-V+Su-V)²⁰. Laissant momentanément de côté les genres dits « nobles » et « comiques », Genette privilégie les trois types de la parodie introduits au tout début du livre et qu'il définira plus loin comme la parodie (stricte), le travestissement (burlesque) et le pastiche (héroï-comique / satirique).

Le premier type de parodie (ou parodie stricte) consiste en « l'application d'un texte noble, modifié ou non, à un autre sujet, généralement vulgaire ». Dans ce contexte, le « parodiste » détourne un texte de son objet en le modifiant juste autant qu'il est nécessaire »²¹. Le second type de parodie (travestissement burlesque) adapte « un texte noble dans un style vulgaire », c'est-à-dire que le « parodiste » transpose intégralement (un texte) dans un autre style en laissant son objet aussi intact que le permet cette transformation stylistique »²². Par « l'application d'un style noble (celui de l'épopée en général, ou de l'épopée homérique) à un sujet vulgaire ou non héroïque » dans le troisième type de parodie (pastiche héroï-comique), le « parodiste » emprunte (à un texte) son style pour composer dans ce style un autre texte,

18. *Ibid.*, p. 17

19. Poursuivant son historique, Genette mentionne les cinq espèces de la parodie que l'abbé Claude Sallier distingue dans « Discours sur l'origine et sur le caractère de la parodie », publié en 1733 dans *Histoire de l'Académie royale des inscriptions et belles lettres*. La première consiste « à changer un seul mot dans un vers », la seconde « à changer une seule lettre dans un mot », la troisième « à détourner, sans aucune modification textuelle, une citation de son sens », la suivante « à composer un ouvrage entier « sur une pièce entière ou sur une partie considérable d'une pièce de poésie connue, que l'on détourne à une autre sujet et à une autre sens par le changement de quelques expressions » et enfin, la cinquième cherche « à faire des vers dans le goût et dans le style de certains auteurs peu approuvés. » Pour Genette, cette dernière convient davantage au pastiche qu'à la parodie puisqu'il s'agit d'une « imitation stylistique à fonction critique (« auteurs peu approuvés ») ou ridiculisante. »

20. En plus du sujet et du style, Genette fait également référence au texte noble ou vulgaire et employé à définir certains genres.

21. *Ibid.*, p. 19.

22. *Ibid.*, p. 19.

traitant un autre objet, de préférence antithétique »²³. Genette différencie ensuite la parodie et le travestissement avant de dissocier la parodie du pastiche. Il distingue enfin deux types de pastiche adaptés à une relation de transformation ou d'imitation et à une fonction satirique ou non satirique²⁴. Rappelant les propos de Delepieyre, l'auteur mentionne que « l'essence de la parodie [est] de substituer toujours un *nouveau sujet* à celui qu'on parodie [...] en employant autant que possible les expressions de l'auteur parodié », alors que le travestissement, fidèle au genre burlesque, fait seulement « tenir aux mêmes personnages un langage trivial et bas ».²⁵ En d'autres termes, le « travestissement burlesque modifie [...] le style *sans modifier le sujet* » (le style devient vulgaire et le sujet reste noble) et « inversement la « parodie » modifie le sujet *sans modifier le style* [...] » (le style reste noble alors que le sujet devient vulgaire)²⁶. De son côté, la parodie modifie le sujet de deux façons possibles, soit « en conservant le texte noble pour l'appliquer, le plus littéralement possible, à un sujet vulgaire (réel ou d'actualité) », ce qui correspond pour Genette à la parodie stricte, soit « en forgeant par voie d'imitation stylistique un nouveau texte noble pour l'appliquer à un sujet vulgaire : c'est le pastiche héroï-comique (*le lutrin*) »²⁷.

La parodie stricte, dont la « lettre se voit plaisamment appliquée à un objet qui la détourne et la rabaisse » et le travestissement, dont le « contenu se voit dégradé par un système de transpositions stylistiques et thématiques dévalorisantes », procèdent tous deux par « transformation de texte »²⁸. Par ailleurs, le pastiche satirique, dont la « manière se voit ridiculisée par un procédé d'exagérations et de grossissements stylistiques », procède par « imitation de style »²⁹. En somme, pour Genette, la *parodie* devient un « détournement de texte à transformation minimale »; le *travestissement* la « transformation stylistique à fonction

23. *Ibid.*, p. 19.

24. Les fonctions de Genette deviendront des régimes et celui qui était au départ qualifié de non satirique deviendra ludique.

25. *Ibid.*, p. 29.

26. *Ibid.*, p. 29.

27. Genette en conclut que « parodie stricte et pastiche héroï-comique ont donc en commun, malgré leurs pratiques textuelles tout à fait distinctes (adapter un texte, imiter un style), d'introduire un sujet vulgaire sans attenter à la noblesse du style, qu'ils conservent avec le texte ou restituent par voie de pastiche ». *Ibid.*, p. 29-30.

28. *Ibid.*, p. 33.

29. *Ibid.*, p. 33.

dégradante (et non plus, comme ci-dessus, parodie)»; la *charge*³⁰ se révèle comme « le pastiche satirique dont les *À la manière de...* sont des exemples canoniques, et dont le pastiche héroï-comique n'est qu'une variété » et enfin, le *pastiche* est « l'imitation d'un style dépourvu de fiction satirique »³¹.

Genette accorde beaucoup d'importance aux relations de ses pratiques hypertextuelles mais laisse peu de place à ce qu'il nomme le régime (ou la fonction) de la satire qui, pour la critique des films de fiction de William Klein, s'avère essentielle. C'est pourquoi nous approfondirons ce concept en nous référant aux recherches d'auteurs qui se sont penchés sur cette question. Nous débiterons par le texte précurseur de Matthew Hodgart³², publié en 1969 et intitulé *La satire*³³, et poursuivrons notre compte-rendu en citant les principales idées que développent Sophie Duval et Marc Martinez dans leur ouvrage du même nom, *La satire*, qui fut, lui, publié en 2000.

1.3. Les techniques et les formes de la satire selon Matthew Hodgart

D'entrée de jeu, Hodgart présente les « formes premières et les principes » de la satire qui correspondent pour lui aux techniques, aux moyens esthétiques et à l'attitude que le satiriste adopte à l'égard de ses sujets³⁴. L'auteur offre des définitions préliminaires et générales de la satire puisées dans divers livres de référence dont le *Webster's New World Dictionary*, le *Littre*, le *Larousse encyclopédique* et le *Shorter Oxford English Dictionary*. La

30. Plutôt que caricature, dont les évocations graphiques pourraient faire contresens : car la caricature graphique est à la fois une « imitation » (représentation) et une transformation satirique. Les faits ne sont pas du même ordre, ni du côté des moyens, ni du côté des objets, qui ne sont pas des textes, mais des personnes. p. 33.

31. *Ibid.*, p. 33.

32. Matthew Hodgart était instructeur, officier d'état-major et agent du service secret britannique appelé la Direction des opérations spéciales (Special Operations Executive (SOE) dont les missions durant la Deuxième Guerre mondiale appuyaient les mouvements de résistance à travers le monde. Lorsqu'il quitte le SOE en 1946, il reprend sa carrière universitaire au Pembroke College de Cambridge pour y enseigner la littérature anglaise. Il est l'auteur de nombreux ouvrages et *La satire* est le plus connu.

33. Hodgart, Matthew John. 1969. *La satire*. Paris : Hachette.

34. Hodgart analyse deux des sujets les plus abordés dans les œuvres satiriques, soit la politique (chapitre 2) et les femmes (chapitre 3). Il aborde également au chapitre 6 « la satire dans le roman » et au chapitre 7 « la satire au théâtre ». Pour les besoins de notre travail, nous nous concentrerons sur les chapitres 1 et 2 en plus des chapitres 4 et 5 qui abordent les techniques et les formes de la satire.

majorité de ces définitions stipule que la satire vise un sujet principalement rattaché à la condition humaine et cherche, en ces termes, à « tourner en ridicule les vices ou les malhonnêtetés des hommes »³⁵. Hodgart élabore ensuite sa propre conception de la satire qui, pour lui, « procède d'un état d'esprit critique et agressif, de l'irritation causée par la bêtise, la maladresse ou la méchanceté des hommes »³⁶. Il envisage la satire comme une « attitude » adoptée « à l'égard de la réalité »³⁷ par un auteur conscient de sa supériorité et qui « veut faire perdre la face à sa victime, et le meilleur moyen de l'humilier est de lui infliger un rire méprisant »³⁸. Les genres auxquels la satire fait référence sont principalement pour lui la comédie et le roman, lesquels, par une « combinaison de réalisme et de fantaisie », formulent une « attaque personnelle » ou un « brocard » à travers « la vision fantastique d'un monde transformé »³⁹. Hodgart souligne ici l'importante relation entre la réalité et la fiction dans le procédé discursif de la satire et démontre combien la violence de la critique lui est également implicite.

Hodgart s'inspire de *La plaisanterie et sa relation avec l'inconscient* de Sigmund Freud pour expliquer les techniques de la satire. Il en conclut que l'intention première de la plaisanterie agressive, dérivée de la satire littéraire et de la caricature, est certes « d'humilier et de ridiculiser » autrui, mais aussi de « démasquer ou d'abaisser » les personnes de haut rang par ce qu'il nomme la parodie et le travestissement : « Cette parodie et ce travestissement sont destinés à détruire le lien existant entre les personnages tels qu'ils se présentent à nous, et leur profession de foi ou leurs actions, et à remplacer l'image ou les propos que nous admirons par d'autres qui n'ont rien d'admirable. »⁴⁰ De par sa critique abrasive à l'égard de personnes réelles et ciblées, la satire ne fait aucune discrimination sociale et cherche à mettre tout le

35. *Webster's New World Dictionary* : une œuvre littéraire d'une espèce particulière où « le vice, les folies, les stupidités, les malhonnêtetés, etc., sont turnés en ridicule ou rendus méprisables ». *Le Littré* : « Ouvrage en vers fait pour censurer, pour tourner en ridicule, les vices, les passions déréglées, les sottises des hommes. *Larousse encyclopédique* : « Par extension, simple écrit ou discours dans lequel on tourne quelqu'un ou quelque chose en ridicule. » *Petit Larousse* : « Blâme indirect : certaines louanges sont des satires. » *Shorter Oxford English Dictionary* : « Emploi oral ou écrit du sarcasme, de l'ironie, du ridicule, etc., pour dénoncer, dévoiler ou railler le vice, la folie, les malhonnêtetés et torts de toutes sortes ». Hodgart, Matthew John. 1969. *La satire*. Paris : Hachette, p. 7.

36. *Ibid.*, p. 11

37. Hodgart, Matthew John. 1969. *La satire*. Paris : Hachette, p. 14.

38. *Ibid.*, p. 12.

39. *Ibid.*, p. 14.

40. *Ibid.*, p. 109.

monde sur un même pied d'égalité. Elle abolit toutes distinctions sociales et économiques de sorte que la politique de la satire pourrait bien être perçue comme étant socialiste, sinon anarchique. Elle s'attaque à la tyrannie, au provincialisme, au clergé et à la royauté⁴¹ jusqu'à les rendre parfois grotesques. Les conditions propre à la satire politique, par exemple, se résument selon Hodgart à « un minimum de liberté de parole »; à la disposition des classes instruites « à prendre part aux affaires politiques »; à ce que les écrivains soient « enclins à croire qu'ils peuvent influencer réellement sur la conduite des affaires » et enfin, à ce qu'il existe un homme « qui goûte l'esprit, l'imagination et les grâces de la littérature, et qui soit assez évolué pour prendre plaisir à l'application de cette littérature à des sujets sérieux »⁴². Les hommes de lettres qui pratiquent la satire littéraire mettraient leur art et leur talent créatif au service de leur engagement politique, soit en qualité de citoyen pour participer à la vie publique, soit dans l'intention d'influencer les personnes qui ont le pouvoir d'influer sur les décisions étatiques⁴³.

La dégradation, l'invective et l'ironie sont autant de techniques mises au service de la satire selon Hodgart. La technique de la satire est pour lui subdivisée en six procédés distinctifs : dégradation du rang, des habits, de l'apparence, du corps, du caractère et des symboles. Le satiriste amoindrit d'abord sa victime⁴⁴ en dévaluant son rang et sa dignité pour détruire les structures hiérarchiques. Il s'en prend ensuite à ses habits⁴⁵, comme le font Hans Christian Anderson dans *Les habits de l'Empereur* et Thomas Carlyle dans *Sartor Resartus*, pour le démunir de l'artificialité des apparences. Il peut aussi comparer sa cible à un animal, une plante, voire un minéral, un automate, un « homme-machine », un robot ou toute autre créature qui ne ressentirait aucune culpabilité à poser consciemment des actes déments sans

41. La royauté selon Hodgart ne sera la cible de la satire qu'à partir du XVIIIe siècle, soit au moment où l'individualisme est de plus en plus manifeste en littérature, notamment grâce aux récits autobiographiques de Rousseau et de Pascal.

42. Hodgart, Matthew John. 1969. *La satire*. Paris : Hachette, p. 76-77.

43. Nous reviendrons sur cette question qu'abordent avec force détails Sophie Duval et Marc Martinez. Or, il convient sans doute de préciser que si, d'un point de vue politique, les satiristes s'attaquaient jadis à des monarques dont le règne sur leurs sujets était absolu, ils s'en prennent aujourd'hui à des personnalités qui sont maintenant élues par la population. Dans le premier cas, les auteurs satiriques appartenaient à une élite instruite qui contestait non sans élégance et doigté l'exclusivité du pouvoir royal (ou clérical) alors que dans le second cas, l'atteinte à la réputation d'une personnalité par le satiriste peut non seulement nuire à l'image de celle-ci, mais pourrait éventuellement et à cause de cela, porter atteinte à sa carrière politique.

44 *Ibid.*, p. 115.

45 *Ibid.*, p. 115.

être en mesure de s'en abstenir. Le satiriste s'attaque de plus au caractère de sa proie qui, « selon Théophraste, s'efforce d'expliquer la destinée et la condition des hommes » de sorte à « fixer les sots et les fripons dans leurs catégories »⁴⁶. Il emploie « le pouvoir du mime » (la mimesis) qui, pour Hodgart, est dérivé de trois procédés distinctifs : la caricature visuelle, le réalisme littéraire « de basse qualité » (qui s'oppose au naturalisme) et la parodie.⁴⁷ Pour Hodgart, la parodie est essentielle à toute satire littéraire et elle « suppose que l'on adopte le style d'un autre écrivain, qu'on s'en rende maître et qu'on le reproduise en le déformant comiquement ».⁴⁸ La dernière technique de la dégradation, selon Hodgart, est d'assumer la « destruction des symboles » de la « société civilisée » pour porter atteinte à un groupe ou à un « programme militant », de sorte que ces « objets » et autres « actes apparemment triviaux » sont réduits « à leurs éléments puérils ou primitifs » ou dénoncés « pour leur absurdité »⁴⁹. Le satiriste revêt ici un masque pour se dissimuler derrière le visage de l'un de ses personnages ou se crée une *personae* comme, par exemple, un enfant ou tout autre être naïf, qui ne lui ressemble qu'en partie et qui ne reconnaîtrait pas ces symboles⁵⁰.

Outre la dégradation selon Hodgart, le satiriste a également recours à la technique de l'invective et/ou de l'ironie. L'élégance de son style littéraire compose des insultes socialement acceptables que le langage vulgaire rendrait foncièrement grossières sinon obscènes. Pour éviter les contrecoups de la censure qui le menacent constamment, le satiriste dissimule donc ces invectives derrière les doubles sens produits par l'ironie. La particularité de cette figure de style est pour l'auteur de diviser le public en deux groupes distincts : les individus qui se laissent bernier par le premier degré de signification ou le sens littéral des mots et les personnes

46. *Ibid.*, p. 119. Hodgart considère aussi le « caractère » comme une forme de la satire sur laquelle il reviendra au chapitre 5. Nous précisons ici qu'en 319 av. J.-C., le philosophe grec Théophraste identifie trente différents caractères qui sont associés à autant d'attributs spécifiques mais surtout, à autant de défauts retrouvés chez les Hommes. Jean de la Bruyère revisite ces caractères au XVIIe siècle dans une perspective officiellement moraliste (mais officieusement critique) sous le titre *Les Caractères de Théophraste*, traduits du grec, avec les *Caractères ou les mœurs de ce siècle*.

47. *Ibid.*, p. 120-121.

48. *Ibid.*, p. 121. En ces termes, la parodie pour Hodgart correspond ici à une dégradation du style, alors que son équivalent chez Genette correspondrait à la pratique hypertextuelle du travestissement et non de la parodie ou de la charge (ou caricature), lesquelles procèdent par modification du sujet. Par conséquent, Hodgart et Genette semblent s'entendre pour dire que le travestissement et la caricature (ou « charge » chez Genette) sont deux procédés (modes) satiriques.

49. *Ibid.*, p. 122.

50. *Ibid.*, p. 112-113.

qui en comprennent le sens caché pour mieux rire avec le satiriste de ceux que ce dernier cherche « secrètement » à ridiculiser. Le satiriste s'allie ainsi à un public qui, comme lui, adopte une attitude condescendante à l'égard de ses cibles et envers ceux et celles qui se font berner par elles.

En plus de ces trois techniques satiriques, Hodgart identifie six formes de satire : la satire conventionnelle, la satire abrégée, l'épigramme, les caractères, l'allégorie, la fable ainsi que les voyages imaginaires et les utopies. Or, nous aurons tôt fait de remarquer que ces formes distinguent surtout une manière (éthique, moralisatrice ou vulgaire) d'aborder certains sujets (la tyrannie, le provincialisme, le clergé, etc.) qui, sans être circonscrites par un genre spécifique, empruntent des techniques (dégradation, invective, ironie) liées à la parodie. L'auteur précise : « Si la satire est caractérisée par sa prédilection pour certains sujets et par sa manière de les traiter, il n'y a pas de forme spéciale qui s'impose exclusivement à elle. Elle peut s'insérer dans presque tous les genres littéraires à la seule condition que ceux-ci se prêtent à l'attaque en même temps qu'à la parodie et qu'ils laissent l'auteur libre d'utiliser toutes les techniques essentielles que j'ai décrites. »⁵¹

La satire conventionnelle consiste en un « mélange » de vers monologués « d'un style bas » dont le sujet relate de façon réaliste, les vices et les folies des hommes (comme le fait Horace) auxquels sont parfois opposés des idéaux moraux (comme le fait Juvénal)⁵². La satire abrégée comprend l'aphorisme et l'épigramme. L'aphorisme est « fait de sagesse et de prose ». Il « propose un enseignement éthique (il n'est pas de nature scientifique) [...] sous une forme condensée et non systématique »⁵³. Il constitue le « cœur philosophique » de la satire parce qu'il cherche à « pénétrer dans les profondeurs de l'âme humaine ou de rejoindre le niveau de la métaphysique » et est employé par quantité d'auteurs dont Søren Kierkegaard, Friedrich Nietzsche, Franz Kafka, Fiodor Dostoïevski et William Blake. Fidèle à la stratégie du satiriste,

51. *Ibid.*, p. 130.

52. *Ibid.*, p. 131.

53. *Ibid.*, p. 150.

il procède par l'amoindrissement non pas nécessairement de sa victime, mais du texte employé à le dénoncer⁵⁴.

L'épigramme est « faite d'esprit et de vers » et s'apparente au graffiti, à cette inscription qui était à l'origine gravée sur les monuments pour souligner la mémoire d'un héros mais qui, d'un point de vue satirique, se veut railleur. Les caractères développés par Théophraste puis par de la Bruyère consistent à « typer » les gens pour mieux comprendre les « modèles de personnalité » et par extension, les « erreurs du comportement social »⁵⁵. Cette étude plus morale et éthique que scientifique (qui perdra de sa popularité vers la fin du XVIII^e siècle) se fait connaître à l'époque où sont publiés les livres d'histoire, les biographies et les autobiographies, tels que *Les confessions* de Jean-Jacques Rousseau. C'est à ce moment que le respect des normes imposées par la société est lentement remplacé par un intérêt marqué pour les « particularités », les « passions », les « motifs » et les « excentricités » des individus⁵⁶.

L'allégorie est, selon Hodgart, un procédé typologique antérieur à celui du caractère et contrairement à celui-ci, elle aurait survécu jusqu'à ce jour. Elle permet de représenter les vices et les vertus de la nature humaine dans une perspective éthique et accessible. La fable rejoint ce procédé où le satiriste fait appel à « un monde *d'illusions* puériles », pour se moquer en amoindrissant les prétentions du monde des adultes. De façon similaire, les voyages imaginaires exploitent, en les dénaturant, les genres littéraires plus « nobles » comme l'épopée, tandis que les utopies s'inspirent des idéaux propres à une société ordonnée pour proposer un autre modèle qui, en définitive, critique celui qu'il cherche à (ré-dé-re)former. Hodgart termine ici son analyse des formes de la satire en mentionnant l'antiutopie qui, telles les œuvres d'Aldous Huxley et de George Orwell, souligne l'irrationalité de notre monde pour en dresser un portrait grotesque.

Hodgart offre une analyse constructive et cible avec précision les sujets de la satire et les conditions nécessaires à sa diffusion en soulignant entre autres l'attitude, l'intention et les

54. *Ibid.*, p. 147-155.

55. *Ibid.*, p. 162.

56. *Ibid.*, p. 166-167.

moyens de l'auteur satirique. Or, si les catégories employées pour la définir sont pertinentes, leurs applications et leurs qualifications paraissent à certains égards, peu concluantes. Certains de ces critères sont à la fois associés à des techniques et à des formes de la satire, ce qui tend à brouiller leurs attributs respectifs. Le *caractère* de la victime auquel le satiriste s'attaque, par exemple, est l'un de ces *critères* certes pertinents et historiquement reconnus dans la littérature satirique mais qui, dans le livre de Hodgart, se veut à la fois une technique de la dégradation et l'une des six formes de la satire employées ici à « typer les gens ». L'insertion du *caractère* dans deux catégories différentes sans plus d'explication de la part de l'auteur porte à confusion. Avant de lui reprocher quelque manque de rigueur que ce soit, peut-être devrions-nous plutôt nous demander si, au contraire, il n'y aurait pas lieu de considérer les procédés associés à la technique de la dégradation comme des formes de la satire? Ne réfèrent-ils pas à des choses et à des corps autant qu'à une manière et à une façon de faire?

Loin d'être erroné, ce déplacement de catégorie se révélerait plutôt l'épicentre d'une nouvelle problématique qui remettrait d'une part en question la réciprocité entre la forme et le contenu et, d'autre part, les champs et les disciplines dans lesquels la satire se manifeste. La pseudoscience de la morphopsychologie et la caricature sont de bons exemples. La première cherche des correspondances entre les traits physiologiques et les traits psychologiques d'une personne. La caricature, de son côté, grossit les traits physiologiques d'un individu pour accentuer les traits de son caractère ou inversement, exagère les traits de son caractère (dans la perspective rhétorique de la propagande ou du racisme par exemple) pour mettre en évidence ses traits physiologiques. La dégradation du rang, des habits, etc., est ainsi rendue possible par une relation d'imitation ou de transformation entre un objet et le style employé pour le représenter. Elle se révèle particulièrement efficace dans le domaine des arts visuels (peintures, dessins, cinéma, photographie) et des arts de la scène (théâtre) où l'imitation est appuyée par une relation de proximité avec la réalité ou par une représentation figurative.

La classification de la parodie est également imprécise dans l'analyse de Hodgart où elle est tour à tour présentée comme le cadre de la satire littéraire, avant de devenir (au même titre que le travestissement) l'un de ses moyens, pour enfin être affiliée (au même titre que la caricature) à la mimesis. La parodie (des genres littéraires nobles ou des fêtes religieuses, que

Hodgart, contrairement à Duval et Martinez, verra comme un acte anarchiste) serait en ces termes perçue comme indispensable à la satire, puisqu'elle seule peut adéquatement imiter le sujet ciblé pour le ridiculiser et ainsi compromettre son pouvoir. Hodgart et Genette n'envisagent donc pas la parodie de la même façon car pour le second auteur, elle n'est pas satirique mais entretient plutôt une relation de transformation à l'égard de son sujet et adhère au régime ludique⁵⁷. Si Hodgart établit une corrélation entre la parodie et la satire, puisque l'une entre dans la conceptualisation de l'autre, Genette fait de l'une un genre hypertextuel et de l'autre, une qualité fonctionnelle. La distinction entre la satire et la parodie chez ces deux auteurs remet conséquemment en question les catégories permettant de les distinguer et de les définir (ou non) en tant que genre. Nous reviendrons donc brièvement sur les analyses plus récentes d'autres poéticiens pour découvrir des théories complémentaires que nous pourrions adapter de façon plus systématique aux films de fiction de William Klein.

1.4. L'éthique et l'esthétique de la satire chez Sophie Duval et Marc Martinez

L'analyse de Sophie Duval et de Marc Martinez présentée dans *La satire*⁵⁸ met en évidence la tension entre éthique et esthétique pour unifier les « composantes axiologiques et pragmatiques »⁵⁹ de la satire. Les auteurs proposent une théorie fondée sur les principes de la morale et de la réformation des valeurs propres à la satire, tout en soulignant les modes de représentation employés par les satiristes pour les illustrer. La rigueur de leurs recherches complexifie la structure de leur analyse et ajoute de la précision au contenu. Quantité de critères de la satire abordés par Hodgart (sans que l'auteur ne soit nécessairement cité) sont revisités par Duval et Martinez. Les trois auteurs réfèrent ainsi aux procédés de la dégradation; à la relation entre la réalité et la fiction d'un monde transformé; au masque et à la *persona* du satiriste; à l'ironie et à la parodie, ce qui atteste de la constance de certaines catégories ou des moyens de la satire. Duval et Martinez distinguent par conséquent les critiques et les œuvres du monde francophone de celles du monde anglophone car pour eux, les unes prennent surtout en considération les « implications éthiques » et les cibles de la satire, alors que les autres

57. Pour Genette, la parodie transforme le sujet alors que le travestissement transforme le style.

58. Duval, Sophie et Marc Martinez. 2000. *La satire*. Paris : Armand Colin.

59. *Ibid.*, p. 7.

examinent sa « conception rhétorique », entre autre inspirée du poéticien russe Mikhaïl Bakhtine. Comme ces critiques qui considéraient la satire comme « un mode littéraire » afin de l'inscrire dans « la problématique des genres », ils poursuivent dans cette lignée et approfondissent en autant de parties ses trois manifestations : la satire comme genre littéraire versifié disparu comme tel au XVIII^e siècle; l'esprit satirique qui « imprègne les structures mentales et sociales » et l'esthétique satirique ayant « parasité les grands genres »⁶⁰. Nous ne résumerons pas ici l'histoire de la satire comme le font Duval et Martinez, mais porterons plutôt notre attention sur les première et troisième parties de cet ouvrage. Les sources anthropologiques et littéraires de la satire résumées par ces auteurs, ainsi que ses modes de représentation nous permettrons sans doute de valider sa « nature protéiforme et transgénérique »⁶¹.

Duval et Martinez rappellent que le champ des études littéraires offre de nombreuses théories sur la satire. Or, les recherches menées par les anthropologues tels que R.C. Elliott et James George Frazer, démontrent à quel point ses usages, ses fonctions et ses manifestations sont, depuis l'Antiquité, ancrées dans les traditions et les rites populaires transmis de génération en génération par une culture de l'oralité⁶². Tant en Occident qu'en Orient et avant l'invention de l'imprimerie, la satire est employée par divers groupes et individus issus des sociétés dites « ancestrales » d'Afrique, d'Amérique et d'Océanie ou des civilisations dites « évoluées » d'Europe et du Moyen-Orient. Comme le démontrent Elliott et Frazer, les peuples dits « primitifs » lui octroient un pouvoir magique et la craignent autant que les sorciers qui la mettent en pratique pour jeter un sort à un ennemi en utilisant le pouvoir du verbe⁶³. La satire devient en ces termes une forme de législation pour ces communautés où la justice est assurée

60. *Ibid.*, p. 7.

61. *Ibid.*, p. 8.

62. Hodgart rappelle que les racines anthropologiques de la satire expliquent d'une part sa fonction et d'autre part, les genres employés (ou formes primitives de la satire) pour obtenir l'effet désiré, c'est-à-dire, porter atteinte à sa victime. Comme Hodgart, Duval et Martinez citent à maintes reprises *Le pouvoir de la satire* de R.C. Elliott et l'étude littéraire de Vivian Mercier *The Irish Comic Tradition* mais, contrairement à lui, ils laissent de côté le célèbre ouvrage *Le rameau d'or* dans lequel James George Frazer affirme que la satire est intimement liée à la sorcellerie.

Hodgart, Matthew John. 1969. *La satire*. Paris : Hachette, p. 17.

63. *Ibid.*, p. 10. Hodgart présente également une analyse anthropologique des pratiques rituelles adoptées par les peuples amérindiens et esquimaux d'Amérique, entre autres, qui emploient la satire pour rétablir l'harmonie et la justice à l'intérieur d'une communauté.

par un système consensuel. Elle sert à châtier les accusés qui sont alors condamnés à être ridiculisés en public et à prévenir les récidives. Ces « sauvages » dont la croyance en la magie les pousse à pratiquer des rituels jugés « barbares » par les sociétés « évoluées » ne sont pourtant pas les seuls à croire au pouvoir maléfique ou stabilisateur de la satire. Vivian Mercier avançait déjà en 1962 que l'ancien terme irlandais *aer* (ou moderne *aor*), employé pour désigner la satire, se traduisait par « sort » ou « enchantement ». Selon lui, un praticien (ou barde irlandais à qui jadis l'on concédait quelques pouvoirs magiques⁶⁴) exécutait « l'incantation suprême » appelée *glam dicinn* pour humilier sa victime et la forcer à se retirer de la vie publique jusqu'à entrainer, dans certains cas, sa mort⁶⁵. La satire représente une force surnaturelle que l'on invoque dans les rites païens, sacrés ou religieux pour rétablir l'harmonie de la nature et l'ordre social⁶⁶.

La satire exerce son pouvoir sur les esprits bons ou mauvais qui règnent sur le monde invisible. Or, elle ne saurait avoir autant d'impact sur les mœurs et les valeurs sociales si son influence sur l'esprit des hommes n'affectait pas la psychologie humaine. Citant Robert Elliott, Duval et Martinez rappellent comment au XVI^e siècle « certains peuples institutionnalisent le ridicule satirique dans un but thérapeutique. Il devient alors une occasion de se réjouir au profit de la santé sociale : la mise en œuvre du ridicule fonctionne comme un exutoire pour expurger l'agressivité et la révolte contre l'ordre établi, pour offrir une nécessaire liberté d'expression. Ces manifestations permettent ensuite un retour à l'ordre et au calme »⁶⁷. Les personnes en position d'autorité et sollicitées par le « ridicule satirique » acceptent alors de souffrir l'insulte pour éviter la révolte populaire, bien que leur tolérance n'ait d'égal que les

64. Hodgart, Matthew John. 1969. *La satire*. Paris : Hachette, p. 19.

65. Duval, Sophie et Marc Martinez. 2000. *La satire*. Paris : Armand Colin, p. 11.

66. Les chants phalliques récités en l'honneur du « dieu des puissances vitales et du délire orgiaque », par exemple, étaient mis en scène dans le théâtre grec appelé kômos et associé à la « phallophorie » du culte de Dionysos. Outre le récitatif de plaisanteries obscènes dans ce théâtre comique, les invectives et les vers iambiques de la poésie d'Archiloque, par exemple, font appel à ce que Bakhtine nomme le « bas corporel ». Son œuvre encense « le désir érotique et le dégoût par des images corporelles », « tourne le dos à toute idéalisation » alors que « l'utilisation des fables animales participe à la dégradation des valeurs épiques ». Rappelons que, de son côté, Hodgart comprend l'analogie entre l'homme et la bête comme une technique de la dégradation et la fable animale comme l'une des formes de la satire.

Ibid., p. 18.

Hodgart, Matthew John. 1969. *La satire*. Paris : Hachette.

67. *Ibid.*, p. 29.

paramètres contrôlant la liberté du peuple⁶⁸. Dans cet esprit, Mikhaïl Bakhtine développe sa théorie sur « les manifestation de la culture comique populaire », qu'il qualifie de « carnavalesques »⁶⁹. Ces fêtes populaires qui se déroulaient à l'époque médiévale juste avant le carême – c'est-à-dire au printemps, saison du réveil de la nature et des amours – offraient « à la fois une image utopique du monde vu du bas et une critique festive du sommet de la hiérarchie par le biais de l'inversion »⁷⁰. Contrairement à la satire moderne, le « rire carnavalesque » médiéval « l'oppose au rire satirique moderne par lequel le satiriste s'excluait de l'objet de ses railleries ».

Les débordements des satiristes s'intensifient et se transforment, comme le mentionne Elliott, en « une puissance coercitive ». Ils provoquent bientôt le courroux des institutions et des personnes en position d'autorité qui cherchent alors à les stigmatiser pour éviter la dégénérescence de l'ordre et du contrôle de la société.⁷¹ Les mœurs et les valeurs infligent une première forme de répression et contraignent surnoisement les individus à l'autocensure. Pour Elliott, cette contenance obligée fait l'objet d'une surveillance constante qu'inspire la « culture de la culpabilité » ou « la culture de la honte ». La sanction est interne dans le premier cas puisque « l'individu qui a commis une faute est châtié par sa conscience »⁷² alors que dans le second cas, « le châtiment est exécuté de façon externe » parce que « l'individu est sensible à ce que les autres pensent ou disent de lui »⁷³.

La cour de Versailles sous le règne de Louis XIV est particulièrement touchée par la culture de la honte et impose la retenue individuelle. L'observation des règles de bienséance prescrites par l'étiquette devient le symbole de la respectabilité de la noblesse. Les manières et l'apparence raffinées des personnes de haut rang se voient ainsi normalisées par la monarchie qui assujettit ses sujets à un décorum protocolaire et dogmatique. La peur d'être frappé par le

68. *Ibid.*, p. 30. Comme le mentionnent Duval et Martinez, c'est la raison pour laquelle les manifestations populaires se déroulent dans un lieu précis, à un moment donné et qu'elles sont considérées comme un privilège accordé à la population par l'ordre établi.

69. *Ibid.*, p. 31.

70. *Ibid.*, p. 32.

71. *Ibid.*, p. 40.

72. *Ibid.*, p. 45.

73. *Ibid.*, p. 45.

ridicule est angoissante pour l'entourage du roi puisque les attaques personnelles risquent à tout moment de provoquer la chute de l'un ou de l'autre des courtisans et surtout, de porter atteinte à son image puisque « l'identité sociale et personnelle est suspendue à l'opinion des autres »⁷⁴. Respectant les mêmes prérogatives que son homologue français, le Roi Charles II d'Angleterre et la cour de Whitehall entretiennent eux aussi « l'amour de la parure, la maîtrise de soi et le goût pour l'esprit »⁷⁵. Suivant la période de la Restauration, le théâtre anglais cherche à représenter les déviances de cette société qui « se donne en spectacle ». Il révèle la rigidité des comportements respectables qui viennent rompre l'harmonie sociale⁷⁶.

À l'époque classique et au moment où la société s'individualise, les attaques des satiristes se veulent de plus en plus personnelles. Elles traînent dans la boue le nom de ceux et celles dont on cherche à détruire la réputation par désir de vengeance ou pour créer la polémique. Les héritiers de l'Inquisition condamnent ces pratiques calomnieuses dont la puissance est pour eux comparable aux pouvoirs magiques que leurs pères conféraient avant eux aux conjurations des sorciers.

Un système de lois destiné à punir les satiristes qui popularisent leurs invectives en dehors des temps et des lieux autorisés par l'ordre établi est alors mis en place et constitue une seconde forme de répression sociale. Originaire de « la répréhension des chants magiques et de la sorcellerie », il entend légiférer les diffamations qui sont alors portées sur les planches avant de s'imposer dans la littérature. Comme le mentionne Duval et Martinez, une loi de censure au théâtre appelée le « Licensing Act » est sanctionnée en 1737 en Angleterre et perdurera jusqu'en 1968. Le Parlement français, de son côté, accorde à partir de 1623 le droit à toute personne dont la réputation est mise en péril d'intenter des poursuites pour diffamation. La question de la diffamation se trouve d'ailleurs au cœur de la loi sur la liberté de presse édictée en France en 1881, laquelle sera maintenue en vigueur par le *Nouveau Code pénal*⁷⁷ :

74. *Ibid.*, p. 46.

75. *Ibid.*, p. 46.

76. *Ibid.*, p. 49.

77. *Ibid.*, p. 69.

Toute allégation ou imputation d'un fait qui porte atteinte à l'honneur ou à la considération de la personne ou du corps auquel le fait est imputé est une diffamation. La publication directe ou par voie de reproduction de cette allégation ou de cette imputation est punissable, même si elle est faite sous forme dubitative ou si elle vise une personne ou un corps non expressément nommés, mais dont l'identification est rendue possible [...] (article 29, alinéa 1).⁷⁸

Si Hodgart fait remarquer à quel point la liberté de presse est essentielle à la diffusion de la satire, Duval et Martinez précisent que la loi (du moins en France) fixe les limites de la satire en fixant les limites de la liberté d'expression. Des satiristes privilégient l'anonymat pour éviter les représailles des instances légales et politiques, alors que d'autres voilent la médisance de leurs brocards sous un discours moralisateur comme le fera notamment Jean de la Bruyère.⁷⁹ Ceux qui, comme lui, ont l'ambition de dénoncer les vices de la société par l'entremise d'une rhétorique à visée morale, souscrivent à un code de déontologie fondé sur l'éthique professionnelle. À mesure que cette forme de militantisme imprègne la littérature pour s'en prendre à des personnes et à des caractères ciblés, la satire de ces auteurs devient l'expression de leur engagement politique. Le genre (littéraire) se raffine et se formalise grâce, entre autres, à Nicolas Boileau. Il « s'autodéfinit par des références à ses prédécesseurs, parangons antiques ou patrons modernes.

De là découlent des références intertextuelles et des commentaires métatextuels, en particulier avec l'apologie, qui dresse une poétique et construit la *personae* du satiriste, investi d'une mission et mû par l'indignation qui anime sa muse malgré lui »⁸⁰. La satire révèle alors sa nature réflexive par des « jeux d'imitation » dont le style, inspiré d'Horace et de Juvénal, se moque au passage de la littérature dominante. Elle emploie des motifs que Duval et Martinez associent au « poète crotté », au « pédant », au « fâcheux », ou à « la vieille courtisane » (ce qui n'est pas sans rappeler les caractères de Théophraste dont parlait Hodgart) dont les aventures sont déterminées en fonction de cadres énonciatifs précis tels que le « repas

78. *Ibid.*, p. 69.

79. Jean de la Bruyère était l'un de ces nobles qui dissimulaient une satire vindicative sinon diffamatoire dans des chroniques à fonction dite morale comme le démontre son œuvre *Les Caractères ou les Mœurs de ce siècle* (1688) inspirée de Théophraste.

80. *Ibid.*, p. 137.

ridicule » ou « la promenade »⁸¹. Quand les critiques du XVII^e siècle réprovent le pragmatisme, l'esprit pervers et la malignité de la satire, ils l'accusent d'être le véhicule de discours calomnieux et lui retire toute la noblesse due aux belles lettres⁸². Ces détracteurs l'envisagent comme une « forme de discours éminemment répréhensible » et aussi basse que la comédie. Au XVIII^e siècle, alors qu'elle cherche à s'institutionnaliser, elle perd toute considération auprès de l'élite intellectuelle et de genre qu'elle était : elle deviendra un mode.

Pour Duval et Martinez, « la satire a connu deux tentatives de codification en genre, l'une du côté de la prose et l'autre du côté de la poésie. La première a avorté : la ménippée n'a jamais réussi à fixer ses règles. La seconde fut menée à bien : la satire formelle constitue l'aspect codifié d'un mode qui lui a préexisté, a subsisté à ses côtés et s'est perpétuée après elle »⁸³. La ménippée puise ses origines chez Ménippe de Gadara, philosophe grec de l'école des Cyniques (eux-mêmes connus pour leurs vers parodiques), qui vécut au III^e av. J.-C. Elle est, selon Duval et Martinez, prosymétrique, ce qui veut dire qu'elle assemble le vers et la prose de même que la fiction et la réalité en une forme parodique qui produit des ruptures dans la diégèse pour souligner l'ironie du propos⁸⁴. Le sophiste syrien Lucien de Samosate recourt 400 ans plus tard aux trois caractéristiques littéraires développées par Ménippe pour la composition de ses œuvres à succès : « l'imitation classique, la pratique de la citation et de l'allusion, et enfin l'utilisation des exercices de rhétorique »⁸⁵. La rhétorique sert particulièrement la vocation politique ou morale de la ménippée, que des hommes de lettres et/ou des membres du gouvernement empruntent pour influencer l'opinion publique. Dans cette perspective, la ménippée se fait particulièrement connaître au XVI^e siècle, lorsqu'un groupe d'auteurs érudits et politiquement engagés⁸⁶ rédige *Vertu du Catholicon d'Espagne* et

81. *Ibid.*, p. 137.

82. *Ibid.*, p. 163.

83. *Ibid.*, p. 180.

84. *Ibid.*, p. 175.

85. *Ibid.*, p. 175. Les exercices de rhétorique dont parlent Duval et Martinez comprennent le discours judiciaire et l'ekphrasis, qui correspond à la description d'une œuvre d'art.

86. Selon l'encyclopédie en ligne Imago Mundi, La satire ménippée comprend plusieurs collaborateurs : « Pierre Le Roy, chanoine de Rouen et aumônier du jeune cardinal de Bourbon, conçut l'idée première de la Ménippée, en donna le plan, et écrivit la *Vertu du Catholicon*. Ses collaborateurs furent : Jacques Gillot, conseiller au Parlement; Florent Chrestien, ancien précepteur d'Henri IV; Nicolas Rapin, grand prévôt de la connétablie; Passerat, professeur de philosophie au Collège de France, et Pierre Pithou, jurisconsulte éminent, qui défendit les libertés de l'Église gallicane. Passerat et Rapin passent pour avoir composé les vers latins et français qui

Abrégé des Estats de la Ligue réunis sous le titre *La satire ménippée*. Ce manuscrit à visée pamphlétaire sert de libelle contre la Ligue⁸⁷ pendant la huitième guerre de religion. Il circule clandestinement avant d'être officiellement publié en 1594-1595 et devient célèbre pour avoir contribué à l'accession au trône du roi Henri de Navarre (Henri IV). *La satire ménippée* ridiculise le catholicisme en le comparant à une drogue (le catholicon qui métamorphose les vices en vertus) et condamne l'hypocrisie des membres de la Ligue dont les beaux discours sont, pour les auteurs, motivés par l'ambition personnelle.

Pour Duval et Martinez, la satire ménippée adopte les formes de « l'éloge paradoxal » et du « songe » dont les schèmes instaurent des « stratégies d'attaque » fondées sur le renversement et le rapprochement. Le topique de « l'éloge paradoxal » comporte une « dimension axiologique » fondée sur l'ironie, une « dimension spatiale » propice aux voyages fantastiques et une « dimension temporelle » qui favorise le dialogue des morts. Le topique du songe, propose de son côté une « dimension onirique » qui met en scène le surnaturel et les « désirs impossibles », tandis que la « dimension énonciative » du banquet regroupe des convives dont la vision du monde fait l'objet de conversations animées couvrant différents sujets⁸⁸. Les schèmes de la satire ménippée permettent au satiriste de « prendre une distance critique par rapport à la réalité »⁸⁹ pour remettre en question « les positions savantes dans tous les domaines idéologiques » alors que ses formes, aussi intellectuelles et érudites qu'elles soient, combattent l'intellectualisme et l'érudition dominants⁹⁰.

Les théoriciens Northrop Frye et Mikhaïl Bakhtine se font particulièrement remarquer pour leurs travaux. Ils deviennent deux des figures dominantes dans le domaine des études littéraires et influenceront particulièrement la communauté intellectuelle anglo-saxonne des

sont à la suite de l'ouvrage, mais la plus grande part revient au premier ». En ligne.

<http://www.cosmovisions.com/textMenippee.htm>.

87. La ligue ou la sainte union est une organisation politique de fidèles catholiques fondée en 1576 et qui fut d'abord dirigée par le Duc de Guise. Elle s'était alliée à l'Espagne dans un mouvement révolutionnaire pour combattre en France la propagation du protestantisme, une religion qui s'était jointe au règne des Tudors en Angleterre et qui menaçait de conquérir l'Europe.

88. *Ibid.*, p. 177.

89. *Ibid.*, p. 176.

90. *Ibid.*, p. 178.

années 70. Pour Frye, « la satire est une ironie militante »⁹¹ et dans cette visée, elle fait appel à la rhétorique pour faire valoir sa position politique à partir d'une cible clairement identifiable dans la réalité. Comme Frye, Bakhtine considère la satire comme un genre. Elle s'inspire de la ménippée qui, pour cet auteur, se situe au cœur de la polyphonie du roman moderne et met en relation une pluralité de voix (où aucune n'est dominante par rapport à une autre), le ton comico-sérieux propre au *spoudogeloion* et à la carnavalisation. Dans *La Poétique de Dostoïevski* inspirée des théories marxistes, Bakhtine propose quatorze caractéristiques de la ménippée pour mieux codifier la satire dans une perspective générique⁹². Nous retiendrons, parmi elles, « le goût pour l'oxymore, les transitions abruptes et les mésalliances de tous genres » et dans le même ordre d'idées, la « présence de genres insérés ou de vers plus ou moins parodiques » sans oublier le « débat sur les problèmes sociopolitiques contemporains »⁹³. Malgré tout, la satire n'a pas réussi à s'imposer comme genre alors que le concept même de genre soit remis en question par les courants critiques du XXe siècle. La rigueur formelle et les « propriétés discursives » de la ménippée lui permettront par contre de s'affilier à d'autres genres littéraires « historiquement codifiés »⁹⁴ et dans ce contexte, « la satire devient esprit, ton, attitude, vision du monde ou mode »⁹⁵.

Les théories développées par les chercheurs des universités de Chicago et de Yale dans les années 60 opposent deux nouvelles écoles de pensée. Maynard Mack, Alvin Kernan et Ronald Paulson de l'Université de Yale adhèrent au *New Criticism*⁹⁶ développé par David Worcester dans les années 30 et conçoivent la satire comme le lieu fictionnel où la *persona* de l'auteur s'exprime par une rhétorique discursive. Ainsi « détachée de son contexte historique,

91. *Ibid.*, P. 182. Cité par Duval et Martinez. Frye, Northrop. 1969. *Anatomy of Criticism*. Paris : Gallimard, p. 272.

92. Voir l'annexe A pour la liste des quatorze catégories de la ménippée établie par Mikhaïl Bakhtine dans *Problèmes de la Poétique de Dostoïevski*, publiée pour la première fois (en russe) en 1929. Ses livres devront attendre une trentaine d'années, voire, près de quarante ans avant d'être traduits dans d'autres langues et d'être considérés par des théoriciens internationaux.

93. Duval, Sophie et Marc Martinez. 2000. *La satire*. Paris : Armand Colin, p. 184.

94. Selon Tzvetan Todorov, le genre se définit comme la « codification historiquement attestée de "propriétés discursives" non codifiées historiquement ». *Ibid.*, p. 180.

95. *Ibid.*, p. 181.

96. Le *New Criticism* est une théorie développée aux États-Unis dans les années 30 par David Worcester. Pour lui, la satire est le lieu où un auteur « met en place des stratégies rhétoriques que le critique répertorie » dans un texte qui est considéré comme un artefact. p. 181-182.

la satire vise des cibles générales et intemporelles, et promeut une morale stable et unique »⁹⁷. De leur côté, les membres de l'Université de Chicago remettent en question l'universalité des normes et la *persona* de l'auteur consolidant la rhétorique discursive de la satire. Ils cherchent plutôt à la repositionner dans une perspective historique et c'est la raison pour laquelle sa cible doit inévitablement être ancrée dans le réel⁹⁸. Les concepts de Bakhtine⁹⁹ seront abondamment repris par les théoriciens marxistes en France et aux États-Unis. Les structuralistes dont Julia Kristeva, les existentialistes à commencer par Jean-Paul Sartre et les théoriciens américains intéressés aux nouveaux champs d'études que sont les *gender studies*, le postcolonialisme et le féminisme s'en servent pour rallier les différentes disciplines intellectuelles. L'interdisciplinarité de leurs recherches entend contrer l'autorité des discours dominants¹⁰⁰ : « Concevant le réel comme une construction idéologique et discursive, ils analysent les mêmes principes dans le discours littéraire en mettant l'accent sur le processus réflexif et intertextuel. La nature de la satire entre alors en résonance avec leur conception du langage déstabilisée par l'ambiguïté et l'ironie. »¹⁰¹

Les procédés réflexifs et intertextuels instaurent de nouveaux schèmes narratifs qui accentuent l'écart entre fiction et réalité. La rupture ou le détournement de sens produits par l'asymétrie entre l'objet et son référent, que l'on retrouve dans l'ironie, permet de déconstruire l'architecture (ou les structures) de la réalité pour dénoncer les travers de la société. À l'origine de l'asymétrie ironique se trouve la correspondance entre un signifiant et deux signifiés dont l'un est patent et les autres latents. Comme l'expliquent Duval et Martinez, la « structure sémantique de l'ironie » se veut pragmatique. Alors que les signifiés entendent contester le signifiant, le second signifié a tendance à discréditer le premier¹⁰². Dans cette perspective, la

97. *Ibid.*, p.181.

98. *Ibid.*, p.182.

99. Le dialogisme et le carnivalesque seront deux des concepts de Bakhtine les plus cités par les théoriciens de la deuxième moitié du XIXe siècle.

100. Duval et Martinez mentionnent comment « les nombreux courants de la critique américaine – marxisme, féminisme, postcolonialisme, gender studies, entre autres – décentrent les textes et les rattachent à d'autres disciplines intellectuelles comme la philosophie, l'anthropologie, la sémiologie ou l'économie sociale ». *Ibid.*, p. 183.

101. *Ibid.*, p. 183. Duval et Martinez nous renvoient au recueil de James E. Gill, *Cutting Edges: Postmodern Critical Essays on Eighteenth-Century Satire*, Knoxville, University of Tennessee Press, 1997.

102. Duval et Martinez ajoutent que « l'ironie distribue deux sens et deux valeurs contradictoires sur deux niveaux, dont le second met en cause le premier. [...] Satire et ironie affectionnent la stratégie biaisée de

satire propose une « vision correctrice », « à la fois axiologique et comique »¹⁰³, qui « présuppose l'existence d'un système de valeurs » implicite au texte. Elle exige du lecteur (ou du spectateur) « d'épouser au moins pour un instant la perspective à la fois esthétique et idéologique de la satire en ajustant sens apparent et sens réel » car, « le déchiffrement du message latent est en lui-même porteur de persuasion »¹⁰⁴. Le lecteur (ou le spectateur) prend ainsi activement part à la production du sens de l'œuvre satirique et s'engage conséquemment à découvrir ses intentions et à réfléchir sur ce qu'elle cherche à lui communiquer. Le système de valeurs souvent travesti dans le texte satirique est confronté à un système réel de valeurs, celui-là même que le satiriste cherche à dénoncer. Nous croyons, comme Duval et Martinez, que le lecteur accède à la « perspective esthétique et idéologique de la satire » par ce que nous croyons être une suspension consentie de son incrédulité alors que le « déchiffrement du message latent » le pousse à se questionner sur son attitude à l'égard des cibles (réelles) visées par la satire.

Les cibles du satiriste nommées par Duval et Martinez se font l'écho de celles que propose Hodgart. Nous pourrions les diviser en deux catégories : les cibles matérielles, telles que les Hommes et les institutions, et les cibles immatérielles, comme le vice de la démesure ou toute autre valeur dépourvue de morale¹⁰⁵. Les cibles immatérielles sont utiles aux satiristes qui veulent dénoncer l'hypocrisie des hommes et des institutions qui dissimulent, sous l'apparence trompeuse de quelque idéologie, des actions autrement compromettantes. Dans la typologie des discours persuasifs élaborée par Marc Angenot, la satire se joint à ceux qui sont polémiques et pamphlétaires mais s'en distancie en ce qu'elle « procède par distorsion » et tend à « caricaturer » sa cible de façon à la « disqualifier »¹⁰⁶.

l'implication du sens et de la morale. La norme satirique se localise au niveau souterrain de l'ironie et peut se transformer aisément en valeur fantôme ». *Ibid.*, p. 187.

103. *Ibid.*, p. 187.

104. *Ibid.*, p. 186.

105. *Ibid.*, p. 184.

106. *Ibid.*, p. 185. Comme l'explique Angenot : « Le polémiste reconnaît l'existence de deux opinions, la sienne et celle de l'adversaire, et les discute en parallèle afin de réfuter le discours adverse. En revanche, le pamphlétaire exclut le discours d'autrui pour ne développer que ses propres idées ». Angenot, Marc. 1982. *La parodie pamphlétaire*. Paris : Payot.

À partir de « la rhétorique de la caricature » selon Rick Eden, la fabrication du personnage satirique est élaborée à partir de trois visions qui permettent de les simplifier : la vision synecdochique, la vision hyperbolique et la vision métonymique¹⁰⁷. La métonymie qui se prête efficacement à la caricature (ou à la charge dans les termes de Genette) nous semble ici pertinente. Elle est affiliée chez Hodgart à la technique de la dégradation et dénonce, chez Duval et Martinez, les incohérences des codes culturels en dissociant « la représentation symbolique » d'un objet ou d'une personne de sa signification. La vision métonymique propre à la caricature se prête bien à la satire, elle prive entre autres le personnage de toute volonté pour le rabaisser à l'état d'automate. Ce que nous pourrions appeler l'indétermination satirique se prête aussi aux symboles (religieux, hiératiques, étatiques) qui sont alors ramenés à leur état préidéologique. Tel est, par exemple, le cas du drapeau pour reprendre l'exemple de Hodgart, que l'on réduit à un simple bout d'étoffe coloré, dépourvu de toute connotation patriotique. La satire chamboule l'ordre et la hiérarchie orchestrés par Dieu (comme le cite l'Évangile), ou imaginés par l'homme pour structurer la société et lui fait donc subir un rabaissement, une inversion et une confusion. Le récit satirique est soumis à une « esthétique de rupture et de morcellement » alors que la fiction est associée à la « discontinuité et à la dislocation » et représentée de façon épisodique¹⁰⁸. Le monde devient le théâtre des apparences, la scène d'une mascarade et le lieu d'un militantisme avoué de la part du satiriste qui cherche non plus seulement à révéler « le visage de l'hypocrite » qui se cache derrière le masque des apparences, mais à ridiculiser les masques eux-mêmes¹⁰⁹.

Gérard Genette catégorise d'abord la satire comme une fonction et ensuite comme un régime mais lui refuse pourtant le titre de genre qu'il relègue plutôt à la parodie. Malgré son étroite relation avec la ménippée, la satire tarde encore à se faire reconnaître dans le champ des

107. *Ibid.*, p. 195-196. La vision synecdochique est pour Eden centrifuge ou centripète : « La première crée un effet d'incohérence en représentant le tout par la juxtaposition de ses parties » et la seconde « représente le tout par une de ses parties les plus insignifiantes » de sorte à épurer le personnage pour le réduire à un type, une humeur ou (nous pourrions ajouter) un caractère. L'hyperbole amplifie les travers humains ou les « boursoufflures du moi ». La métonymie enfin, est pour Eden soit interne soit externe. La métonymie interne « donne la cause pour l'effet » et « attribue au personnage des motivations dégradantes ou superficielles » tandis que la métonymie externe « substitue l'effet à la cause » pour réduire « le personnage à son apparence en déniait tout accès à son intériorité ».

108. *Ibid.*, p. 231-232.

109. *Ibid.*, p. 224.

études littéraires. Les critiques ont du mal à en définir les règles mais ne peuvent nier le pouvoir de son affect sur ses cibles et ses lecteurs. Au XVIIIe siècle, ils dévalorisent le pragmatisme de sa rhétorique et la satire (ménippée) militante est rapidement perçue comme un pouvoir coercitif. Les parlementaires entérinent des lois pour empêcher la diffusion de ses invectives, on la prive de sa liberté d'expression et elle devient taboue. Les poéticiens du XXe siècle cherchent alors à différencier la satire de la parodie pour expliquer comment l'une exerce son influence sur l'autre. Des formalistes russes à Daniel Sangsue, en passant par Gérard Genette, chacun accepte que les deux catégories sont perméables. Mikhaïl Bakhtine, tout particulièrement, offre une révision de la parodie qui permet d'en dégager les « postures culturelles, sociales, politiques »¹¹⁰ et en révèle l'intertextualité et la réflexivité. Inspirés par ces recherches, les critiques anglo-saxons y voient dans les années 80 une façon de rallier la satire et la parodie.

1.5. La rencontre de la parodie et de la satire : les théories américaines et celle de Daniel Sangsue

Dans cette perspective, l'Australienne Margaret Rose identifie la parodie « à une forme “générale” de métafiction » qui « apparaît dans un rapport privilégié avec la réflexivité ».¹¹¹ Celle-ci devient alors un « miroir » réfléchissant la « discordance » entre le « matériau original » et sa « représentation parodique ». La parodie permet ainsi de déterminer la citation ou plutôt, la « refonctionnalisation » de l'un dans l'autre¹¹² et donne ainsi l'opportunité de mesurer l'ironie des procédés de la fiction. Dans *Parody/Meta-fiction*¹¹³, Linda Hutcheon cherche à démontrer comment les deux catégories entretiennent véritablement une relation de réciprocité et précise que :

Si la parodie et la satire sont toutes deux des pratiques littéraires, la cible de la seconde n'est pas littéraire, mais sociale, morale : tandis que la parodie s'attaque à d'autres textes, à la littérature, la satire a une cible « extramurale »,

110. Sangsue, Daniel. 2007. *La relation parodique*. Paris : José Corti, p. 74.

111. Rose, Margaret. 1979. *Parody/Meta-fiction*. Londres : Croom Helm.

112. Sangsue, Daniel. 2007. *La relation parodique*. Paris : José Corti, p. 76.

113. Rose, Margaret. 1979. *Parody/Meta-fiction*. Londres : Croom Helm.

elle stigmatise les vices ou la bêtise de l'humanité dans la perspective de les corriger par le ridicule. Mais il arrive souvent que l'une utilise les moyens de l'autre, la satire se servant de la parodie et réciproquement. Cervantès combine la parodie des conventions des romans de chevalerie avec la satire de l'illusion référentielle [...].¹¹⁴

La cible devient alors pour Hutcheon le point de divergence entre les deux catégories. Celle de la satire se révèle « extratextuelle » alors que celle de la parodie est « textuelle »¹¹⁵. Dans cet ordre d'idées et contrairement à la satire, la parodie renforcerait la cible à laquelle elle s'attaque par des références à d'autres auteurs et par des citations à d'autres œuvres. Le « satiriste emprunte ses armes à ses adversaires »¹¹⁶ pour mettre en pratique une « rhétorique du rabaissement » de sa cible alors que la parodie, pour employer les expressions d'André Walter, participe autant au « renouvellement de la mystification » qu'à une « démythification », voire, à une « démythification » de sa cible¹¹⁷. Cette démythification s'en prend par exemple « à une certaine image, idéalisatrice, du poète et de la littérature : le poète sacré et sacrifié, la poésie comme absolu, etc. » en « fournissant au lecteur les signes de reconnaissance, les indices qui lui permettent d'identifier la supposition d'auteur comme telle », entendu que les « suppositions d'auteur se pensent entre elles »¹¹⁸.

Pourtant, selon Daniel Sangsue, le « changement des formes » et la « sophistication culturelle » mènent Hutcheon à « une perte de confiance dans la continuité culturelle » et dans « un partage stable des codes »¹¹⁹. Alors que la « spécificité de la parodie » est, selon Daniel Sangsue, rendue caduque chez Hutcheon, il demeure impossible selon lui de « faire la satire d'un texte ». Inspiré par le concept de « stylisation satirique » de Bakhtine et des formalistes russes et par les « procédés réflexifs de la métafiction » empruntés à Margaret Rose, il propose l'hybridation des deux catégories.¹²⁰ Il nomme « satire parodique » la parodie qui implique une « transformation d'un texte singulier *dans un but satirique* » avec « l'intention de *se moquer*

114. *Ibid.*, p. 82-83.

115. En citant un ouvrage antérieur de Daniel Sangsue sur la parodie, Duval et Martinez écrivent par contre que si la satire est extratextuelle, la parodie est intertextuelle (et non seulement textuelle), mais le résultat reste le même. La seconde « vise un texte » alors que la première « déborde du cadre littéraire pour se projeter vers des cibles réelles ». Sangsue, Daniel. 2007. *La relation parodique*. Paris : José Corti, p. 185.

116. Duval, Sophie et Marc Martinez. 2000. *La satire*. Paris : Armand Colin, p. 198.

117. Sangsue, Daniel. 2007. *La relation parodique*. Paris : José Corti, p.199.

118. *Ibid.*, p. 199.

119. *Ibid.*, p. 84.

120. *Ibid.*, p. 244-245.

des défauts ou des procédés du texte et de l'auteur parodiés » et « parodie satirique » celle qui met la parodie « au service de la satire de façon à donner “une cible extratextuelle” à une transformation textuelle »¹²¹. C'est pourquoi le satiriste, pour Sangsue, n'a pas nécessairement recours à un hypotexte pour atteindre sa cible. Il privilégie plutôt, comme le suggère Duval et Martinez, « des stratégies rhétoriques d'implications telles que l'ironie, l'allégorie ou la parodie pour contourner la censure et [se] rendre socialement acceptable ». ¹²² En contrepartie, la parodie d'un texte canonique, ajoute Sangsue, permet à un auteur controversé de profiter de la réputation de ce texte et « lui fait porter indirectement une part de la responsabilité de la satire »¹²³.

Genette suggère une analyse stricte mais utile des procédés qualifiés d'intertextuels. Son tableau structure des catégories à partir d'une critique du sujet, du style et du texte d'une œuvre littéraire, qui sont perçus comme étant nobles ou vulgaires, imités ou transformés. La poétique de la parodie, du pastiche, du travestissement et de la charge fondée, chez Genette, sur une distinction entre les fonctions ludique et satirique, nie par contre la coprésence de la satire et de la parodie que des auteurs plus récents reconnaissent. Comme le suggèrent Mikhaïl Bakhtine et Linda Hutcheon et, après eux, Daniel Sangsue, Sophie Duval et Marc Martinez, elles sont toutes deux potentiellement réflexives (elles réfèrent à un objet reconnaissable) et ironiques (la référence à cet objet produit parfois une tension entre le signifiant et le(s) signifié(s)) et portent atteinte au sujet de l'œuvre bien que leur cible soit différente. La cible visée par la parodie est intratextuelle alors que celle de la satire est extratextuelle. Les catégories de parodie satirique et de satire parodique proposées par Daniel Sangsue sont à cet égard assez utiles puisqu'elles prennent en considération à la fois le texte, le sujet et la cible d'une œuvre, mais laissent quelque peu de côté son style.

Nous ferons donc appel aux procédés intertextuels de Genette et aux catégories de Sangsue pour élaborer notre critique des films de fiction de William Klein, en revenant sur les

121. *Ibid.*, p. 244. Daniel Sangsue résume un peu plus loin : « D'une part, la satire parodique [...] correspond à la transformation parodique d'un texte dans le but de railler ce texte (la cible de cette parodie est alors textuelle) et, d'autre part, la parodie satirique [...] est la transformation parodique d'un texte dans le but de faire la satire d'un objet extérieur à ce texte ». *Ibid.*, p. 245.

122. *Ibid.*, p. 245-246.

123. *Ibid.*, p. 245-246.

formes et les moyens de la satire mentionnés par Hodgart, Duval et Martinez. Nous proposons donc pour hypothèse que *Polly Maggoo* et *Mister Freedom* procèdent tous deux par une parodie du style, par une satire du sujet et par le pastiche des dialogues et de la musique. Les cibles intratextuelles servent de cadres narratifs aux films pour mieux s'attaquer à des cibles extratextuelles. En ces termes, les films de fiction de Klein sont des parodies satiriques dans la mesure où *Polly Maggoo* propose une parodie des contes de fées pour faire une satire du monde de la mode, tandis que *Mister Freedom* présente une parodie des super-héros américains retrouvés dans les *comic books* pour produire une satire de la politique étrangère américaine.

Chapitre 2.

***Qui êtes-vous, Polly Maggoo?* : les systèmes de la star et de la mode**

C'est pas idiot. C'est malin et ça rime à tout. Tout est relié à la mode : l'amour, les idées. Même la guerre, même la politique.
Polly Maggoo

Qui êtes-vous, Polly Maggoo? est le premier long métrage de fiction réalisé par William Klein. Cette parodie satirique emprunte au conte de fées sa manière de raconter afin de critiquer la fantasmagorie et les faux-semblants des milieux de la mode et de la télévision au sein desquels le cinéaste a œuvré. Le film met en scène avec humour une Cendrillon des temps modernes à l'heure des mouvements de libération, d'indépendance et de défense des droits civils. Il met entre autres en évidence le fétichisme et la mystification dont la femme fait encore l'objet et que la figure du mannequin, devenue star, emblématise. La mode participe selon nous à la critique politique du cinéaste puisque Klein ridiculise cette industrie qui dit participer à la révolution des années 60, en faisant subir un travestissement à ses agents et à ses « victimes ». Si elle affirme son pouvoir à l'échelle mondiale par (l'influence de) l'esthétique, les toilettes revêtues par les mannequins sont autant de symboles de l'impérialisme occidental. Avant de procéder à une analyse détaillée de la direction artistique, du montage et de la musique qui composent le film, nous remettrons d'abord en contexte sa production et sa réception critique. Suite à un bref résumé de l'histoire raconté, nous tenterons de tisser des liens entre les théories classiques et contemporaines sur la mode et les propos à ce sujet tenus par les différents personnages du film.

La rencontre entre William Klein et Robert Delpire

Le producteur Robert Delpire est déjà une célébrité dans les années 60 chez les intellectuels et les artistes quand ses multiples compétences en tant qu'éditeur, publiciste,

cinéaste et galeriste lui font découvrir les peintres, les sculpteurs, les réalisateurs, les acteurs et les photographes les plus renommés de France et d'ailleurs¹. Alors qu'il n'a que vingt-trois ans et au moment où il poursuit des études en médecine, Delpire devient éditeur de la revue *Neuf*, originellement destinée au corps médical. Sous sa tutelle, la revue se veut innovatrice. Un contenu artistique et publicitaire se greffe bientôt aux textes scientifiques qui mèneront vers une reconnaissance officielle de la photographie en tant qu'art et des photographes en tant qu'artistes. Inspiré par les publications d'avant-garde *Minotaures* et *Documents*, *Neuf* bénéficie notamment de la contribution d'anciens étudiants en médecine devenus membres du mouvement surréaliste tels qu'André Breton et Louis Aragon et des photographes émergents dont Henri Cartier-Bresson, Robert Doisneau et Brassai². L'influence des Surréalistes est toujours aussi palpable dans le Paris des années 50 et nombreux sont les photographes qui, comme Klein, « gravitent » autour d'eux³.

-
1. Les Éditions Delpire. S.d. « Delpire ». En ligne. *Les Éditions Delpire*. <http://www.delpire.fr/>. Consulté le 9 novembre 2014.
Thouvenin, Catherine. 2008. « Robert Delpire éditeur, compte-rendu du colloque organisé par Cécile Boulaire et Annie Renonciat le 15 mars 2008 à l'Institut National d'Histoire de l'Art (INHA) à Paris ». En ligne. *La revue des livres pour enfants*, juin 2008, p. 150-152. Dans *Bibliothèque nationale de France*. http://lajoieparleslivres.bnf.fr/simelient/consultation/binaries/stream.asp?INSTANCE=JOIE&EIDMPA=PUBLICATION_7469. Consulté le 9 novembre 2014.
Perrigault, Laurence. 2010. « La surprenante imagerie médicale de la revue Neuf ». En ligne. *Strenæ*, 14 juin, s.p. Dans *Open Edition*. <http://strenae.revues.org/73>. Consulté le 9 novembre 2014.
 2. Se joindront bientôt aux membres du comité éditorial de Neuf les auteurs, photographes et artistes Henry Miller, Jacques Prévert, Jean-Paul Sartre, Henri Cartier-Bresson, Robert Doisneau, Brassai et Picasso. Delpire se lance bientôt dans la production de films et de séries télévisées, il ouvre sa propre boîte de publicité et une galerie d'art. Il réalise des films et devient en 1982 directeur du Centre National de la Photographie. *Les Éditions Delpire*. S.d. « Delpire ». En ligne. <http://www.delpire.fr/>. Consulté le 9 novembre 2014.
 3. Dans son article « La surprenante imagerie médicale de la revue Neuf », Laurence Perrigault note que : « si Breton et ses amis étaient finalement parvenus à évincer Georges Bataille de la nouvelle revue, Minotaure consacra néanmoins l'assimilation des thèses de Documents par le surréalisme. Consciemment ou non, Neuf allait à son tour osciller entre ces deux modèles, même si elle semblait davantage revendiquer l'influence surréaliste, comme en témoigne la présence, dès le premier numéro, d'André Breton parmi les rédacteurs de la revue. [...] Et en effet, les photographes furent nombreux qui gravitèrent autour du surréalisme. Cela ne doit pourtant pas nous tromper quant à la place accordée à la photographie au sein du mouvement : si elles illustraient régulièrement les articles publiés dans les deux premières revues surréalistes — *La Révolution Surréaliste* et *Le Surréalisme au service de la Révolution* —, la plupart des photographies reproduites n'étaient pas créditées ». Perrigault, Laurence. 2010. « La surprenante imagerie médicale de la revue Neuf ». En ligne. *Strenæ*, 14 juin, s.p. Dans *Open Edition*. <http://strenae.revues.org/73>. Consulté le 9 novembre 2014.
William Klein réunit les surréalistes en 1959-1960 lors de la réalisation d'une photographie de mode pour le magazine *Vogue*. Marcel Duchamp conçoit la direction artistique de cette photographie intitulée *Exposition internationale du surréalisme, Eros*, à la galerie Cordier, qui met en scène un cadavre exquis autour duquel sont entre autres rassemblés Jean-Louis Bédouin, Radovan Ivsic, André Breton, sa fille Aube Breton-Elléouët et quelques mannequins. Un tirage de cette photographie datant de 1960 est intitulé *Surrealist Group + Models*.

Particulièrement attaché à la photographie, à laquelle il sera dévoué tout au long de sa vie, Delpire s'emploie plus tard à l'édition des albums des plus grands photographes de ce siècle, dont celui de Robert Frank. Si Marker et Klein publient *Life is good and good for you in New York : Trance Witness Revels* deux ans avant la sortie de *The Americans* par Delpire et Frank, la comparaison entre Klein et Frank devient dès lors inévitable. Le parcours professionnel et le style des deux artistes laissent présumer une certaine rivalité entre eux alors que dans l'histoire de la photographie et du cinéma, c'est du livre de Frank et de ses films réalisés en collaboration avec les auteurs de la *Beat Generation* dont on se souviendra le plus. Selon Laurence Perrigault : « Avec William Klein, Robert Frank devait être à la photographie, dans les années 50, ce que la Nouvelle Vague allait bientôt être au cinéma. »⁴ Loin de renier le talent de Klein, Delpire l'engage pour honorer quelques contrats publicitaires sous la bannière de sa toute nouvelle entreprise, *Delpire Advico*⁵. Il publie ensuite le quatrième album de photographies du photographe américain, *Tokyo*, qui paraît en 1964⁶ tout en produisant avec lui le long métrage sur *Cassius le grand* (1964). Après un an de préparation pour finaliser le découpage du film⁷, Delpire reprend son chapeau de producteur et Klein débute le tournage de *Qui êtes-vous, Polly Maggoo?*

2.1. Historique de la production et de la réception du film : de la réflexivité ou de la tension entre fiction et réalité

Qui êtes-vous, Polly Maggoo? met en scène une mosaïque de personnages dans un chassé-croisé de scènes et de situations disparates comme si Klein puisait aléatoirement dans ses propres souvenirs à la recherche des images et des sons issus de son passage dans les milieux de la mode, de la télévision et de la publicité. Fidèle à la fraternité des artistes de

4. Perrigault, Laurence. 2010. « La surprenante imagerie médicale de la revue Neuf ». En ligne. *Strenæ*, 14 juin, s.p. Dans Open Edition. <http://strenae.revues.org/73>. Consulté le 9 novembre 2014.

5. Delpire fait aussi appel au talent d'autres artistes dont Roland Topor et Sarah Moon.

6. Robert Delpire collabore de nouveau avec Klein en 2008 pour la production d'une série de reportages (produit par ARTE) réalisés sur des photographes reconnus et pour la publication de son nouveau livre (publié par Contrasto) intitulé Contact.

7. Langlois, Gérard. « Qui êtes-vous, Polly Maggoo? ». *Combat* (Paris 1940). 21 octobre 1966. s.p.

gauche dans le Paris des années 60, Klein réunit un entourage considérable pour la production de ce film. Mise à part Grayson Hall dans le rôle de Miss Maxwell et Alice Sapritch dans celui de la Reine Mère, le cinéaste fait appel à une nouvelle génération de comédiens pour incarner les multiples personnages de son film. En tout, plus d'une centaine d'interprètes dont Jean Rochefort, Philippe Noiret, Sami Frey, Jacques Seiler et Delphine Seyrig, se rencontrent dans autant de décors pour tourner les quelque 300 plans de *Polly Maggoo*. Lors d'une entrevue accordée pour la série télévisée *Cinéma* qui fut réalisée lors du tournage du film, Jean Rochefort se fait élogieux :

Ce qui est assez formidable avec Klein, c'est que cet Américain est peut-être l'un des metteurs en scène en France qui connaît le mieux les acteurs français. Tous les rôles secondaires sont joués par des comédiens que moi, j'avais toujours adorés et estimés dans le monde mais que je n'avais jamais vus au cinéma en France. Lui, il est allé les chercher, il les a trouvés et les emploie et c'est magnifique.⁸

Et pourtant, le générique ne dévoile qu'une fraction de la distribution, soit la moitié tout au plus. Seuls les noms des comédiens ayant interprété un personnage principal ou secondaire, de même que les personnalités publiques, figurent dans la liste des personnes « créditées ». Il en va de même des membres de l'équipe de tournage où seuls les techniciens et autres professionnels assignés à des postes-clés sont cités. Les figurants et les assistants techniques moins connus sont aussi absents de cette liste, comme s'ils avaient accepté d'offrir gracieusement leurs services. La quantité d'intervenants employés pour la production de *Polly Maggoo* témoigne de l'esprit de communauté et la collégialité des artistes parisiens. Elle atteste aussi de l'engouement général envers ce photographe américain qui attaque de plein fouet deux des institutions culturelles les plus influentes de sa terre d'accueil, soit l'industrie de la mode et la société d'État ORTF.

Au cours de son entrevue pour *Cinéma*, Klein discute avec les journalistes de la méthode de travail adoptée pour la direction de ses acteurs. Il affirme contrôler le plus possible le jeu des comédiens même s'il leur accorde une certaine liberté d'interprétation pour favoriser la spontanéité du moment. Il cherche à demeurer le plus fidèle possible à la mise en scène qu'il

8. *Cinéma*. 1966. Émission de télévision. François Chalais et Max Allemand (réal.). Diffusée le 26 mars 1966. (54 min. 32 sec.). Paris. Canal 1.

avait imaginée et dessine des croquis dans un calepin pour mieux diriger les acteurs lors du tournage de chaque scène. La rigueur du cinéaste est palpable sur le plateau et l'idée qu'il a de ses personnages et de son récit est aussi précise que respectée. Mais Klein et tous les membres de l'équipe laissent échapper de nombreux éclats de rire pendant le tournage, Jean Rochefort mentionne notamment que : « [c'est] bien d'avoir un metteur en scène qui, quand on fait des choses drôles, rigole. On est forcé de couper la prise parce qu'elle est plus bonne mais garde que celle où il ne rit pas ». Or, Klein reconnaît que son humour est grinçant, moqueur et peut-être même provocateur : « Il y a beaucoup de gens qui ne trouvent pas ce que je trouve drôle, drôle. [...] C'est un film qui je crois est assez grinçant, agaçant. C'est un film où je me fous de beaucoup de choses. Je pense que les gens vont rire et ça peut les énerver aussi. »⁹

La distribution compte de nombreux acteurs non professionnels qui interprètent leur propre rôle dans le film. Ce moyen du documentaire retrouvé dans *Polly Maggoo* accentue la tension entre la fiction et la réalité. Le film est de ce fait à l'image des « fictions vérité » définies par Gilles Marsolais et qui :

[Visent] à désigner une démarche de fiction qui a recours à certains éléments de la démarche documentaire pour renforcer son climat d'authenticité, notamment en misant sur la concordance entre le personnage à l'écran et la personne dans la vie chargée de l'incarner, le plus souvent un non-acteur ou un acteur non professionnel, en les faisant évoluer dans des situations et des lieux réels, etc. Trait dominant de plusieurs films de fiction importants des années 60, représentatif de cette fusion possible entre les moyens du documentaire (direct) et ceux de la fiction.¹⁰

Les mannequins Dorothy McGowan, Donyale Luna et Peggy Moffitt, les photographes Richard Avedon, Louis Faurer, Marc Riboud et Jeanloup Sieff, tous reconnus par l'industrie, ajoutent en ce sens une touche de véracité au défilé et aux séances de photographie de mode tournés dans des endroits réels tels que la sculpture habitable d'André Bloc à Meudon ou le toit de l'Opéra Garnier à Paris. Le monde intrafilmique dans lequel se retrouvent des personnalités connues du public et qui sont pour la plupart amis du cinéaste et/ou du producteur, réfère à

9. *Cinéma*. 1966. Émission de télévision. François Chalais et Max Allemand (réal.). Diffusée le 26 mars 1966. (54 min. 32 sec.) Paris. Canal 1.

10. Marsolais, Gilles. 1997. *L'aventure du cinéma direct revisitée*. Laval : Les 400 coups, p. 306.

l'image extra-cinématographique de ces célébrités¹¹ qui se confond ici à la fiction du récit. La journaliste de renommée internationale Geneviève Tabouis, interviewée à l'émission de radio qu'écoute Grégoire Pecque depuis sa voiture, ainsi que le chanteur publicitaire Jacques Martin sont tous deux mis en scène dans les studios affiliés à l'OKTV alors qu'ils sont véritablement employés par la RTF¹². L'écrivaine française Violette Leduc devient une comtesse « galvanisée » par les robes d'aluminium de Ducasse. Le fondateur de la société de production *Argos Film*, Anatole Dauman¹³ est déguisé en scout et l'homme au savon à barbe est interprété par le poète, cinéaste, romancier et dramaturge Fernando Arrabal. Ils draguent à tour de rôle Polly Maggoo dans la rue, sans parvenir à séduire la belle. La direction artistique de *Polly Maggoo* compte également de nombreux artistes dont la notoriété est aujourd'hui sans équivoque. Les dessins du générique de fin sont signés par Klein et par Roland Topor qui travaillèrent ensemble pour le compte de Robert Delpire au moment où celui-ci était éditeur publicitaire. La trame sonore originale du film est composée par le jeune Michel Legrand, vedette montante de la musique française. Les costumes sont signés (Madame) Grès, Dorothée Bis et Mohanjeet Grewal alors que les robes présentées par Isidore Ducasse sont véritablement confectionnées par les frères Bernard et François Baschet.

Polly Maggoo remporte un certain succès auprès du public et si la critique s'avoue partagée, il gagne en 1967 le prix Jean Vigo. Mais *Vogue*, ladite « bible de la mode »¹⁴, résilie son contrat avec Klein après douze ans de collaboration plus ou moins harmonieuse. Tel un hérésiarque qui remet en question les dogmes religieux, l'artiste est accusé d'avoir profané le temple sacré de la mode. Le portrait caricatural des acteurs de cette industrie et,

11. Sill, Barbel. 2005. *Le Star System : du cinéma hollywoodien classique (1930-1960) à sa renaissance dans les années 80*. Frankfurt am Main : Peter Lang GmbH.

Dans ce livre, la théoricienne différencie le monde intrafilmique de l'image extra-cinématographique de la star de cinéma.

12. Weiss, Valentine et Thierry Guilpin. 2010. « Fonds Geneviève Tabouis (1818-1984) ». Dans *Archives nationales*, 27 AR 1-269, p. 2. En ligne : <http://www.archivesnationales.culture.gouv.fr/chan/chan/AP-pdf/27-AR.pdf>. « La biographie de Jacques Martin ». Dans *Première*. En ligne : <http://www.premiere.fr/star/jacques-martin-353187>.

13. Anatole Dauman est producteur de cinéma pour Argos Films, la maison de production du film *Broadway by Light*. Il produit également les premiers films de Chris Marker et d'Alain Resnais dont, respectivement, *La Jetée* (dans lequel apparaît William Klein avec son épouse Jeanne) et *Hiroshima mon amour*.

14. Dans ses films *Le business et la mode* et *In and out of fashion*, Klein surnomme *Vogue* magazine la Bible de la mode alors que Jessica Daves en est l'éditrice en chef. Diana Vreeland succèdera à Jessica Daves en 1963 chez *Vogue*.

particulièrement, celui de l'éditrice en chef du magazine de mode américain, Diana Vreeland, scandalise ses fidèles les plus illustres et ceux qui contrôlent l'économie de son marché. Les nombreux articles publiés à la sortie du film sont loin de faire l'unanimité et réagissent fortement au contenu critique et à l'esthétique de *Polly Maggoo*. La divergence d'opinion n'est pas drastique entre les journalistes de gauche (*Libération*, *L'Humanité* et *Le Canard enchaîné*) et les journalistes de droite (*Le Figaro* et *La Croix*). L'affiliation idéologique influence la perception des critiques et divise les deux communautés politiques car les premiers acceptent plus que les seconds le pied de nez de Klein à l'égard des institutions françaises. Le critique du *Nouvel Observateur* Jean-Louis Bory s'interroge, par exemple, sur la politique de la représentation chez Klein, de même que sur la démultiplication des images et les nombreuses mises en abîme contenues dans le film :

Le spectateur regarde une caméra de cinéma qui regarde une caméra de TV qui regarde des photos d'une fille qui se regarde dans un miroir. [...] Tout cela falsifié, puéril, fragile, illusoire, puisant pourtant un inconcevable pouvoir dans le fric dégelé par la fascination et l'adoration « religieuse » qui exercent sur des foules conditionnées ces apparences dérisoires. [...] Klein s'aventure sur le terrain de l'ennemi avec l'uniforme et les armes de l'ennemi.¹⁵

La tension entre la fiction et la réalité et celle entre la fascination et le fanatisme que soulignent Bory sont également mises en évidence par Michel Delahaye dans les *Cahiers du Cinéma*. Le critique commente le morcèlement de la narration, particulièrement accentué par le montage du film : « Klein prend la déliquescence pour objet et pour moyen un va-et-vient polymorphe du cinéma-vérité au ciné-fiction et au ciné-feuilleton ». Marc Etcheverry souligne de son côté : « C'est à la fois l'avantage et le défaut du film de William Klein. Évitant le sarcasme trop simple, il se contente de nombreux clins d'œil qui ravissent les initiés, mais laissent indifférents tous ceux qui ignorent "la fabrication" d'un certain nombre de mythes. »¹⁶

Quand Gérard Langlois interroge William Klein au sujet du « kaléidoscope des obsessions du monde moderne » retrouvées selon lui dans le film, le cinéaste explique : « J'ai fait ce film pour plusieurs raisons. L'une d'elles était de détruire les mythes, celui des jeunes

15. Bory, Jean-Louis. 1966. « Qui êtes-vous Polly Maggoo? ». *Arts* (Paris), 12 octobre, s.p.

16. Etcheverry, Marc. 1966. « Qui êtes-vous, Polly Maggoo? ». *Tribune socialiste* (Paris), 5 novembre.

filles rêvant aux princes (auquel Samy Frey prête ses traits), et les fabricants de ces mythes. »¹⁷ Michel Madore remarque quant à lui la lucidité avec laquelle les fabricants du rêve sont représentés :

Derrière ce visage fardé, il y aura d'autres visages, donc pas de visage, rien. Procès d'un être, procès de la mode, procès d'une esthétique extravagante dont la matérialisation de Klein offre simultanément le modèle et la caricature. Poses tarabiscotées, trucs d'objectifs, effets de caméra. Du vent. De la poudre aux yeux. Mais au contact de ce mauvais film surgit un second, où la véritable intelligence se moque de l'intelligence.¹⁸

La vacuité attribuable au monde de la mode chez Madore est pour Henry Chapier imputable au film lui-même. Beaucoup moins enthousiaste que ses collègues à l'égard du film, la critique de Chapier se fait dithyrambique. Elle attaque le regard que Klein pose sur la France et dénonce l'arrogance de cet expatrié « qui tombe dans un snobisme encore plus irritant que celui qu'il dénonce ». Pour lui, le film n'est qu'une « grosse farce » et « ressemble en effet à l'héroïne; il n'est que le reflet d'intentions qui se sont égarées en chemin ». En somme, les journalistes français ont su définir les problématiques liées au récit et aux procédés narratifs du film tout en reconnaissant (sans nécessairement adopter) les intentions de son auteur.

La critique française semble surtout divisée entre ceux qui reconnaissent et applaudissent le ton sarcastique du cinéaste et ceux qui voient en cet Américain un étranger prétentieux et persiffler. Au fil des ans et suite à ses nombreuses projections à travers le monde, *Polly Maggoo* deviendra néanmoins un film culte sur la mode. Les critiques se feront de plus en plus élogieuses et la majorité de leurs auteurs reconnaitront l'avant-gardisme du réalisateur. Et pourtant, suite à la sortie en salle de ce film, il se passera quinze ans avant que Klein ne renoue avec l'industrie de la mode. C'est au cours de cette période qu'il se vouera entièrement à sa carrière de réalisateur. Quand le ministre de la Culture le contacte au début des années 80 pour lui proposer la réalisation d'un film sur la nouvelle génération de couturiers, le cinéaste est heureux de découvrir l'esprit d'autodérision qui habite maintenant le milieu de la

17. Langlois, Gérard. 1966. « *Qui êtes-vous, Polly Maggoo?* commence sa carrière aujourd'hui ». *Combat* (Paris), 21 octobre.

18. Madore, Michel. 1966. « L'ère du soupçon ». *Le Nouvel Observateur* (Paris), 19 octobre, s.p.

mode. La haute couture s'est quelque peu libérée des contraintes imposées par la bourgeoisie alors que la commercialisation du prêt-à-porter fait dorénavant de la mode une attraction ludique qui s'allie davantage à l'humour de Klein¹⁹.

Polly au pays des merveilles : Dorothy à Paris

Qui êtes-vous, Polly Maggoo? met en scène une nouvelle étoile dans la constellation de la célébrité, la star de l'industrie de la mode, un mannequin nommé Polly. Polly est interprétée par le jeune modèle new-yorkais de vingt-cinq ans Dorothy McGowan, qui est alors l'une des *covergirls* les plus en vogue de la scène parisienne²⁰. Une panoplie de photographies de Dorothy McGowan publiées dans les magazines de mode tels *Vogue*, *Harper's Bazaar*, *Elle* et *Glamour*, est d'ailleurs placardée en mosaïque sur l'un des murs de l'appartement de Polly. Le mannequin dans le film se présente comme une jeune femme dégourdie et insouciant dont l'identité paraît dissimulée sous les multiples couches de son maquillage et travestie par la médiatisation de son corps photographié. À l'allure posée, elle caractérise la femme-objet par excellence quand le reflet de son image nous dévoile peu de choses, si ce n'est que les vêtements qu'on lui fait porter modifient constamment son apparence et son identité. Polly est l'un des modèles du célèbre couturier Isidore Ducasse (Jacques Seiler) dont les robes d'aluminium font sensation auprès de la gente bourgeoisie féminine. L'intransigeance avec laquelle Ducasse façonne l'apparence de ses mannequins pour mettre en scène sa nouvelle collection illustre la rigueur extrême consacrée par l'industrie de la mode à la fabrication des simulacres. Elle affecte aussi le tempérament de Miss Maxwell (Grayson Hall), l'éditrice en chef d'un magazine américain dont l'autorité indéfectible rappelle la grande prêtresse de la mode Diana Vreeland. Pour celle qui dicte les règles en matière de bon goût aux adeptes de la mode, Ducasse est « l'architecte des reins » qui « a recréé la femme », comme s'il s'agissait d'un être contrefait et soumis aux changements saisonniers.

19. Les couturiers Jean-Paul Gauthier, Claude Montana et Dorothée Bis, entre autres, collaborent étroitement à la mise en scène du film pour faire de *Mode en France* une œuvre qui se veut certes promotionnelle mais aussi fantaisiste.

20. Des photos de mode de Dorothy McGowan sont entre autres publiées dans les magazines *Vogue*, *Harper's Bazaar*, *Elle* et *Glamour*.

Le Prince Igor²¹ (Samy Frey) de son côté tombe éperdument amoureux de Polly après avoir vu sa photographie dans un magazine de mode. Retiré dans le palais de pierres grises de son pays nordique, l'indolent souverain rêve au mannequin en délaissant les affaires de son royaume. Inquiétée par l'isolement de son fils et sous l'œil vigilant de son chambellan, la Reine Mère (Alice Sapritch) envoie secrètement à Paris deux ses émissaires les plus débridés (Roland Topor et Jean-Michel Folon), afin de retrouver Polly et la lui faire épouser. Pendant ce temps à Paris, une équipe de reportage de la chaîne télévisuelle française OKTV est dépêchée dans l'appartement de Polly par les producteurs de l'émission *Qui êtes-vous?* afin de découvrir ce qui se cache derrière le masque de beauté de la jeune femme et de démystifier l'univers qu'elle habite et qui semble avoir pris possession de son corps.

Le réalisateur de télévision Grégoire Pecque (Jean Rochefort) s'éprend à son tour de la belle. Tout en remettant en question son existence et en dressant le portrait de sa propre conscience, il astreint Polly à une panoplie de psycho-tests pour décrypter sa véritable personnalité. Malgré ses efforts et ses bonnes intentions, le reportage déçoit le directeur des programmes (René Clermont) et Grégoire subit le sarcasme et l'hypocrisie de ses collègues de travail. Les multiples détournements de sens provoqués par le commentaire du journaliste vedette Jean-Jacques Georges (Philippe Noiret) et le travail du monteur (Roger Trapp) préservent la fantasmagorie de la mode et l'image de la célébrité sans remettre en question les illusions qu'elles cultivent comme il semblait être prévu au départ. Au terme de cette aventure, la célèbre Polly se retrouve seule dans la rue telle une princesse déchue que l'on a tôt fait d'oublier. Celle que Miss Maxwell qualifiait d'abord de « sidérale » n'était finalement qu'une étoile filante. Même le prince Igor qui cherchait désespérément à la retrouver se laisse soudainement emporter par le coup de foudre que provoque l'apparition d'un nouveau visage.

21. Le personnage du prince Igor est sans doute inspiré de l'opéra épique du même nom, œuvre inachevée d'Alexandre Borodine (mais finalisée par Nikolaï Rimski-Korsakov et Alexandre Glazounov). Les événements de son intrigue rappellent l'œuvre littéraire médiévale des Slaves orientaux *Le dit de la campagne d'Igor* dans laquelle Igor Sviatoslavitch (le Brave), prince de Novgorod-Severski, part en guerre en 1185 contre les Coumans. Or, comme le mentionne Jean Rochefort dans l'entrevue accordée pour l'émission Cinéma, le personnage du prince Igor est inspiré du dernier shah d'Iran, Mohammad Reza Pahlavi.

2.2. *Polly Maggoo* : ses cibles et ses références

Les cibles visées par le film *Polly Maggoo* sont doubles²². En tant que parodie satirique comme la décrit Daniel Sangsue, la cible principale du film de Klein se rapporte à une réalité extratextuelle, c'est-à-dire le milieu de la mode, alors que les cibles secondaires sont de nature textuelle et réfèrent à des manières de raconter. Pour produire sa critique du milieu de la mode dans son film, William Klein parodie les contes de fées, les mélodrames et les comédies musicales hollywoodiennes, l'esthétique du documentaire d'observation et d'interaction et, à moindre portée, le journalisme de reportage et le film publicitaire. En procédant de cette façon, il semble d'une part poser un regard critique sur le monde de la célébrité tout en illustrant d'autre part les moyens de sa création, de sa diffusion et de son exploitation. La majorité des dialogues du film satirise les discours officiels sur la mode que produisent les institutions médiatiques et les industries engagées dans la production de masse.

Les références à des œuvres littéraires, cinématographiques et musicales sont nombreuses et la parodie qu'en fait le cinéaste paraît une façon de leur rendre hommage. Or, lorsque la parodie se mêle à l'ironie selon Hutcheon, il n'y a qu'un pas entre l'hommage et le mépris. Sangsue précise : « Rejetant toute tentative de limitation de la parodie, Linda Hutcheon lui assigne un large spectre d'intentions et d'effets possibles, qu'elle nomme “éthos pragmatiques” (la notion *d'éthos* est empruntée à la *Rhétorique générale* du Groupe Mu qui la définissait comme “un état affectif suscité chez le lecteur par un message particulier” et qui va “de la dérision méprisante à l'hommage respectueux”). »²³ Il n'est donc pas étonnant que le cinéaste ait provoqué chez son auditoire et parmi la critique, des sentiments opposés et contradictoires à l'égard des cibles visées par son film. Si nous prenons pour hypothèse que l'ironie est présente dans les films de fiction de William Klein et que nous adhérons à la théorie de Hutcheon pour qui « l'ironie est une composante structurelle de la parodie »²⁴, devons-nous en conclure que toutes les cibles soumises à l'ironie du cinéaste sont forcément

22. Comme nous le remarquerons au chapitre suivant, une cible principale et extratextuelle accompagnée de cibles secondaires et textuelles prévalent également dans la construction du récit de *Mister Freedom*.

23. Hutcheon, Linda. 1985. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth Century Art Forms*, p. 37. New York; Londres, Hethuin. Dans Daniel Sangsue. 2007. *La relation parodique*. Paris : José Corti. p. 80.

24. *Ibid.*, p. 80.

méprisées par lui? Nous ne le croyons pas. Car toutes les cibles ne font pas l'objet de la même critique. Prétendre le contraire serait nier la complexité de l'œuvre de Klein – qui exprime notamment une certaine fascination à l'égard (du pouvoir) de la culture de masse – et en évacuer toutes les nuances.

Klein et la mode : une relation d'amour et de haine

La mode possède un pouvoir d'influence et une force d'attraction qui en a fait l'un des phénomènes socioéconomiques et culturels les plus puissants. Elle éveille les sens par son charme sulfureux et fascine les individus envoutés par son univers enchanteur. Nombreux sont les sociologues, les psychologues, les économistes, les anthropologues et les philosophes qui ont tenté d'en percer les mystères. Le vêtement s'est depuis longtemps acquitté de ses fonctions purement utilitaires. Son principal rôle qui se résumait à l'origine à couvrir le corps des premiers humains devenus honteux après leur chute du paradis, ou à les protéger contre les rigueurs de la nature, est maintenant secondaire. En Occident surtout, le vêtement s'est affranchi des considérations morales à l'égard de la modestie, de la décence et de la pudeur pour devenir un lieu de séduction ou de plaisir narcissique. Il est devenu le symbole du luxe et de l'élégance comparable à l'objet d'apparat retrouvé dans l'art décoratif, la représentation même d'un certain art de vivre.

Là où la mode devient un « mode » d'expression, le vêtement se veut la matérialisation d'une identité ou d'un état d'âme et sert d'ornementation aux hommes et aux femmes (bien que différemment pour l'un et pour l'autre), pour qui l'apparence est un signe de leur distinction sociale. Source d'une fantasmagorie, la mode est aussi contradictoire. Elle est un signe du temps qui passe et donc, elle est sujette aux changements et favorise la création de nouvelles tendances qui s'adaptent au goût du jour. Elle offre un sentiment de liberté individuelle mais standardise les codes de beauté et normalise l'esthétique d'une collectivité. Provocatrice et discriminatoire, elle attire les regards du plus grand nombre mais préserve son exclusivité en rejetant ceux et celles qui ne respectent pas son étiquette.

En 1962, William Klein réalise *Le Business et la mode* à la demande des producteurs de l'émission *Cinq colonnes à la une*²⁵. Ce premier opus d'une série de quatre films sur la mode sera suivi par *Qui êtes-vous, Polly Maggoo?* (1966), par *Mode en France* (1985 et enfin, par *In and Out of Fashion* (1993-1994). Ce court reportage esquisse par de nombreux arrêts sur image, un portrait humoristique du spectacle, de la médiatisation et de la commercialisation de la haute couture. Klein y présente les acteurs, les agents et les célébrités qui gravitent autour d'elle en orchestrant d'abord une mise en scène fantaisiste, où un mannequin se voit pourchassé par des photographes lors d'une soirée de gala. Il filme ensuite l'éditrice en chef de *Vogue* en France Edmonde Charles-Roux qui présente l'étoile montante de la haute couture parisienne, le jeune créateur Yves Saint-Laurent. Il pénètre dans les coulisses de son plus récent défilé et dévoile ses mannequins en sous-vêtements. Il interviewe la sœur de Jacqueline Kennedy, Janet Jennings Auchincloss, qui souligne l'importance qu'elle accorde à l'exclusivité des vêtements de haute couture et filme enfin les acheteurs ainsi que les éditrices des plus grands magazines de mode américains dont Jessica Daves de *Vogue*.

Dans *Polly Maggoo* le cinéaste reprend les thèmes illustrés dans *Le business et la mode*, tels que l'effervescence du défilé d'un couturier, l'influence des éditrices de magazines et la médiatisation du mannequin. Or, le travestissement qu'il fait subir au milieu de la mode par la caricature des personnages qui en font partie traduit déjà la position du cinéaste à l'égard de cette industrie. Dans ce film, la mode est ridiculisée par la façon dont elle est conceptualisée par le créateur Isidore Ducasse, dictée par l'éditrice Miss Maxwell, expliquée par le journaliste Jean-Jacques George, monnayée par le gérant d'une boutique branchée, historicisée par le sociologue et mystifiée par les photographies des magazines et les messages publicitaires.

Les propos que tiennent ces personnages et les messages que laissent entendre les médias dans le film, rappellent les multiples débats qui sont à l'origine des principales théories sur la mode, le vêtement et les mannequins. L'histoire de ces théories remonte au moins au

25. *Le Business et la mode*. 1962. Séries télévisées. Klein, William (réal.). Noir et blanc, 16 mm, 15 min. 8 sec. Dans le cadre de la série *Cinq colonnes à la une*. Diffusé le 7 septembre 1962. France.

XVII^e siècle²⁶. Dans le chapitre intitulé « De la mode » de son ouvrage *Les caractères de Théophraste*, Jean de la Bruyère satirise sans l'attaquer directement l'étiquette imposée à Versailles par Louis XIV, une mode et un mode de vie dont l'influence atteindra la cour d'Angleterre avant de s'imposer sur tout le continent européen²⁷. Deux siècles plus tard, la mode est marquée par les théories évolutionnistes et particulièrement par les travaux de Charles Darwin sur l'évolution des espèces et les modèles économiques développés par les Américains Frederick Winslow Taylor et Henry Ford. Au cours de la révolution industrielle, Herbert Spencer, Thornstein Veblen et Georg Simmel ont tous contribué de façon déterminante à l'analyse du pouvoir d'identification et de contrôle des habits et à distinguer le vêtement comme une marchandise et la mode comme une industrie²⁸.

La majorité des théoriciens situe la mode dans une perspective temporelle pour mieux comprendre les multiples changements qu'elle a subi au cours de son histoire. Dans les années 30, James Laver porte une attention particulière aux rythmes de la mode qu'il associe à l'esprit du temps (*zeitgeist*). Pour Laver, la mode est d'ailleurs représentative d'une forme de transcendance correspondant au reflet de l'âme humaine à une époque donnée²⁹. Dans cette optique, la mode n'est donc pas étrangère à cette tendance au spiritisme que l'on retrouve au tournant du XIX^e siècle, deux pratiques qui ont notamment influencé les artistes de la première avant-garde. Des Surréalistes contribuent d'ailleurs à l'imaginaire qu'elle cherche à véhiculer en travaillant avec les couturiers les plus réputés : Jean Cocteau, Salvador Dalí et Alberto Giacometti collaborent tous avec Elsa Schiaparelli tandis que Man Ray³⁰ devient photographe de mode pour Paul Poiret. Les recherches des soixante dernières années innovent par une réflexion structuraliste et plus tard postmoderne sur la mode. Au moment où les rôles du mannequin, du défilé et des médias remettent en perspective les modèles sociaux

26. Théophraste, qui inspira Jean de la Bruyère, est un philosophe grec et élève d'Aristote qui vécut approximativement entre 371 av. J.-C. et 287 av. J.-C.

27. De la Bruyère, Jean. 1688. « De la mode ». Dans *Les caractères de Théophraste*, traduits du grec, avec *Les caractères ou les mœurs de ce siècle*. Paris : E. Michallet (Paris). s.p.

28. Voir : *Les Premiers Principes* (1862) par Herbert Spencer; *Théorie de la classe des loisirs* (1899) de Thornstein Veblen et *La philosophie de la mode* par Georg Simmel.

29. Voir : *Taste and Fashion; from the French Revolution until today* (1937)

30. L'interviewer Albert Précy de l'émission *Chambre noire* dédiée à William Klein et diffusée sur la chaîne de l'ORTF en 1965 ne manque pas de comparer l'histoire de William Klein à celle de Man Ray qui fut également peintre, illustrateur, photographe (de mode) et cinéaste.

d'identification et d'individuation, *Le Système de la mode* de Roland Barthes et le concept d'habitus développé par Pierre Bourdieu dans *La distinction* accentuent les valeurs symbolique et culturelle de la mode³¹. Les dialogues du film *Polly Maggoo* semblent remettre en contexte bon nombre de ces théories et, en effectuant un bref retour sur leur contenu, nous parviendrons à déceler la dimension satirique de la critique de Klein à l'égard de la mode, avant de procéder à l'analyse de la mise en scène du film.

La mode vue par les personnages de Polly Maggoo

Les dialogues des personnages de *Polly Maggoo* réfère au pouvoir structurel de la mode dans la société; le sens et la valeur accordés à la mode féminine et à la mode masculine; les structures économiques du système de la mode, sans oublier l'esprit qui semble habiter la mode et lui donne sa forme³². Pour Isidore Ducasse, « le vêtement dans la vie quotidienne doit être plus structuré qu'il ne l'a été jusqu'à présent. Il faut restructurer les structures, réinscrire la femme dans l'univers cosmogonique où nous vivons depuis quelques années ». Le commentaire du couturier rappelle avec une étonnante économie de mots l'importance des liens que les vêtements tissent à l'intérieur et entre les différentes communautés. Quand vient le temps de parler de Polly, par contre, son visage dessine une moue méprisante. Vraisemblablement, Ducasse accorde peu d'importance à ce mannequin. À voir le mannequin qui clôt son défilé, le modèle d'origine afro-américaine Donyale Luna, nous pouvons effectivement en déduire que Polly Maggoo n'est pas l'égérie du couturier. Or, le milieu de la mode et celui du cinéma sont peu enclins à la starisation des femmes noires et Klein, comme Grégoire Pecque, doit mettre en scène un modèle sans doute plus acceptable pour les industries culturelles, une princesse blanche à laquelle le public occidental peut aisément s'identifier.

Puissante intermédiaire entre les consommateurs et les maisons de haute couture, impitoyable dictatrice des tendances actuelles, Miss Maxwell tempête contre ses assistantes et

31. Barthes, Roland. 1983. *Le système de la mode*. Paris : Éditions du Seuil.

Bourdieu, Pierre. 1979. *La distinction : critique sociale du jugement*. Paris : Éditions de Minuit.

32. Carter, Michael. 2003. *Fashion Classics from Carlyle to Barthes*. Oxford; New York : Berg.

s'insurge en voyant le nouveau look de Polly : « Nous sommes prêts à aller sur la lune et vous me faites des boucles à la Marie-Antoinette. [...] Je veux un visage lisse et dur et lumineux comme l'aluminium. [...] Regardez-la, c'est une fusée et ici c'est la tête chercheuse. Et elle cherche bip bip. Vous avez compris? Faites-moi une coiffure pour une fusée. » Prospective de nouveaux visages, elle affirme avec conviction à l'équipe de *Qui êtes-vous?* : « Polly vient de derrière le miroir. Elle ignore la pesanteur. Elle court sans s'essouffler. Elle est... sidérale. » Pourtant, Miss Maxwell se ravise à la fin du film. Le mannequin n'est subitement plus en vogue : « Au fond, elle n'a pas tellement l'air d'une fusée. C'est pas tellement son genre. Elle, c'est plutôt Cendrillon. Et Cendrillon, ça commence à être démodé. Ne faudrait-il pas plutôt chercher une autre fille? » À l'ère des robes de métal, le mythe de la princesse romantique semble effectivement dépassé.

Cette comparaison entre Polly et Cendrillon est introduite dans le film par le journaliste Jean-Jacques George qui se veut philosophe-moraliste en se faisant poète-conteur : « Polly Maggoo, vous êtes devenue pour le monde civilisé un symbole d'élégance et de sophistication. Mais j'ai l'impression que tout ceci n'est qu'un jeu. [...] Vous jouez et les autres vous aident à jouer. La bonne fée vous a frappé de sa baguette magique, mais si minuit sonne votre carrosse redeviendra-t-il citrouille? Vos laquais lézards? Et vos beaux habits Polly Maggoo, en quoi se transformeront-ils? » Quant à ses commentaires sur la mode, ils s'apparentent à un éditorial dont la prétention intellectuelle est aussi discutable que ses analogies d'un goût douteux : « Avant la mode n'existait que pour les riches. Aujourd'hui la mode n'existe que pour les adolescents. [...] Pour vendre, pour mystifier, l'industrie de la mode se sert d'un instrument d'une magnificence : le mannequin. À vingt mille balles l'heure, cette courtisane du regard, ce miroir aux alouettes, cette photo de madone, ce porte-clés du rêve : la *covergirl*. »

Le sociologue qui est aussi interviewé par l'équipe de *Qui êtes-vous?*, établit quant à lui la liaison possible entre la mode et la féerie parfois maléfique à l'origine de sa mystification :

Vous savez, il y a une autre version de la légende de Cendrillon. [...] La jeune fille coupe son orteil, met la chaussure et se présente au prince. Mais le prince découvre la supercherie. Les bas blancs de la mariée se tachent de rouge etc.

Voilà! Voilà. Fétichisme, mutilation, souffrance, c'est toute l'histoire de la mode. L'enfant comprend dans tous les cas plusieurs choses essentielles. La valeur économique des petits pieds et des beaux vêtements, grâce à eux, Cendrillon trouve l'amour et fait un beau mariage. Ensuite le caractère érotique de la mode est révélé.

Le conte de Cendrillon relaté par Perrault se veut une leçon de morale adressée à la jeunesse à qui il inculque notamment le respect des conventions et des convenances. Malgré ses accents fantaisistes empreints de sadisme, la version des frères Grimm citée ici par le sociologue se révèle pourtant plus réaliste et sous-entend que le prix de la réussite sociale se mesure souvent à l'intérêt accordé à l'abnégation personnelle si ce n'est aux châtiments corporels.

L'économie de la mode est brièvement abordée par le gérant de la boutique de vêtements qui explique de son côté le tournant qu'a pris l'industrie de la mode alors que le prêt-à-porter rivalise désormais avec le marché de la haute couture : « Qui crée la mode? Maintenant il y a des stylistes. Vous savez maintenant répondre à un besoin. Vous, les jeunes, de plus en plus en avez. Vous avez les vacances d'hiver, les weekends à la campagne. » L'accent est mis sur le rapport identitaire et social de la mode, sur sa puérité produite par l'éternel retour de la jeunesse à laquelle elle s'adresse, sur le style de vie (ou le mode de vie) auquel il se rattache, en somme, sur l'habitus qu'il constitue : « Écoutez-moi. Je vais vous dire une chose. Ici c'est jeune, c'est pratique, c'est marrant. » Telle la rhétorique des slogans publicitaires employée par les grandes marques; l'exclamation du commerçant n'est pas sans rappeler d'autres formules-types qui clament à ceux et celles qui veulent bien les entendre : « Le sourcil est la clé de voûte de votre œil. Retrouvez l'équilibre de votre visage. Redistribuez vous-mêmes ombres et lumière. Adieu rasoir. »³³

Enfin, la perception de Polly sur le monde de la mode tarde à se faire entendre et surtout à convaincre Grégoire qui ne perçoit chez le mannequin que l'image qu'elle projette. Et pourtant, elle parle de cet univers en toute connaissance de cause :

Grégoire : « La mode ça n'existe pas. »
Polly : « La mode ça existe. »
Grégoire : « Comment? »

33. Propos tirés du film *Qui êtes-vous, Polly Maggoo?*

Polly : « Parce que ça change. La mode reste puisque ça change. Les choses qui ne changent pas, elles meurent. »
Grégoire : « Qu'est-ce que tu racontes. Changer pour changer. La mode pour la mode. Tout ça parce qu'un couturier veut faire des affaires. C'est idiot et ça ne rime à rien. »
Polly : « C'est pas idiot. C'est malin et ça rime à tout. Tout est relié à la mode : l'amour, les idées, même la guerre même la politique. »
Grégoire : « Bon écoute. Une chose à la fois. La mode c'est une affaire de sous et de mystification. »
Polly : « La guerre aussi... »

Au cours de cette conversation, Grégoire dénonce la frivolité mercantiliste de la mode mais se voit adroitement rabroué par le mannequin. Ses arguments sont tour à tour renversés et bien qu'il tente de détourner la conversation en critiquant le métier que fait Polly, il perd une fois de plus le débat.

Grégoire : « C'est idiot. Te maquiller, te déguiser, te regarder devant la glace. »
Polly : « Toutes les femmes font ça. »
Grégoire : « Oui mais toi c'est ton métier. Toutes les femmes font l'amour mais il y en a dont c'est le métier. »
Polly : « Oh lala et alors? »
Grégoire : « Oh lala et alors? Oh lala et alors? Ben voilà. On fait joujou avec toi. On te coiffe, on te déguise comme une poupée. Bon alors voilà tu deviens une poupée. Et puis c'est con. »
Polly : « C'est pas plus con que de faire des films à la télévision. »

S'il s'en faut de peu pour que Grégoire compare le métier de Polly à celui d'une prostituée, le mannequin parvient une fois de plus à le dérouter en lui faisant remarquer que son travail à lui n'est pas moins abrutissant que le sien. Pour Polly, ils contribuent tous deux à la création de faux-semblants et participent de la même façon à la création et à la diffusion d'un monde imaginaire qui n'existe que par la représentation. Il ressort de cette conversation que la mystification est l'affaire de ceux qui contrôlent le goût, les opinions et les idées pour en retirer quelques profits et pour encourager, comme au temps de Louis XIV et de Marie Antoinette, l'adoption d'un mode de vie de plus en plus centré sur l'individu et son apparence.

2.3. La mode et le vêtement : outils de contrôle et de pouvoir

L'affirmation de Ducasse qui insiste sur le fait que « le vêtement dans la vie quotidienne doit être plus structuré » survient un an avant la parution de l'ouvrage de Roland Barthes qui rattache *Le Système de la mode*³⁴ à la pensée structuraliste. Comme le résume si bien Michael Carter, Barthes s'inspire des trois dimensions de l'activité économique que sont la production, la distribution et la consommation et y associe respectivement un type de vêtement, soit « le vêtement réel », « le vêtement représenté » et « le vêtement utilisé »³⁵. Comme nous aurons tôt fait de le constater, la critique de Klein dans ce film porte moins sur le vêtement que sur la mode. C'est-à-dire qu'elle touche davantage la symbolique et la contextualisation du vêtement (ce que Barthes nomme « le vêtement représenté »³⁶) en tant qu'outil de contrôle et de pouvoir que l'habit lui-même, « réel » ou « utilisé ». Le vêtement ou plutôt le costume dans ce film³⁷ sert de motif au cinéaste pour accentuer la dérision des cibles visées. En qualité de satiriste, Klein emploie la technique de la « dégradation » et « s'efforce d'amoindrir sa victime en la privant de tous les attributs du rang et de la situation, à commencer par le plus simple : les habits »³⁸, comme le mentionne Matthew Hodgart. Les robes de princesses démodées et les perruques trop blondes portées par Polly, les sarouels tout droit sortis des contes des *Mille et une nuits* et le turban surmontant le visage grotesquement maquillé de Miss Maxwell, sans oublier les habits rayés noir et blanc qui renforcent la sérialité des mannequins systématiquement « objectifiés » parce que privés de tout caractère individuel, n'en sont que quelques exemples. Le vêtement devient un déguisement dont Klein revêt ses acteurs pour « diminuer » la « stature » et la « dignité » de ses victimes et ainsi dévaluer le pouvoir de ceux et celles qui œuvrent au sein de l'industrie de la mode. Le cinéaste trahit de la sorte la respectabilité des apparences qu'ils promeuvent et qui sont pour luitrompeuses en mettant tout le monde sur un même pied d'égalité.

34. Le film *Qui êtes-vous, Polly Maggoo?* est sorti en salle en 1966 alors que le livre de Roland Barthes est publié en 1967. Nous pouvons donc présumer que la pensée structuraliste en dehors de toute correspondance entre les deux hommes, aura une grande influence sur eux.

35. Traduction libre de la version anglaise : « the real garment »; « the represented garment » et « the used garment ». Carter, Michael. 2003. *Fashion Classics from Carlyle to Barthes*. Oxford; New York : Berg, p. 146-147.

36. Avec Klein, nous parlerions plutôt de « représentation du vêtement ».

37. Les costumes dans les films *Mister Freedom* et *Le couple témoin* servent tout autant les critiques sociopolitique, culturelle et économique de Klein.

38. Hodgart, Matthew John. 1969. *La Satire*. Paris : Hachette, p. 115.

Cette conception de la mode qui associe le vêtement à une structure de pouvoir et de contrôle, Spencer l'abordait déjà au XIX^e siècle. Pour ce théoricien anglais, le vêtement ou plutôt l'habit, est, pourrions-nous dire, pourvu d'une sorte de contrat social. Il est rattaché à des coutumes et à un cérémonial³⁹ que Spencer considère comme la forme originale de gouvernement et à partir desquels se développeront les structures de contrôle politique, religieux et social⁴⁰. Cette théorie explique entre autres pourquoi l'habit permet à l'individu d'afficher son statut et d'être identifié à un ordre (religieux ou professionnel), à un genre (féminin ou masculin) ou à une classe (sociale ou économique). Ces ordres, ces genres et ces classes sont à leur tour investis de pratiques codifiées, règlementées et très souvent fondées sur des préceptes idéologiques. C'est pourquoi le vêtement devient le symbole de systèmes de croyances, de contrôle et de pouvoir.

Pour Spencer, la mode renforce les structures sociales en imposant chez les individus et par le biais du vêtement ou de l'habit, un état de subordination chez les plus faibles ou, au contraire, une position d'autorité chez les puissants⁴¹. En mettant tout le monde sur un même pied d'égalité dans ce film, Klein bouleverse du même coup ce que Pierre Bourdieu nommera cent ans plus tard l'*habitus* et rompt la cohérence et l'ordre hiérarchique habituellement retrouvée entre l'homme (ou la femme) et l'habit, l'habitat et les habitudes qui leur sont de coutume rattachés. Il vulgarise soit l'un, soit l'autre, pour provoquer une rupture dans la relation qui d'ordinaire les unit et renverse ainsi en le ridiculisant le cérémonial réservé à la mode. Le cinéaste ridiculise par exemple la solennité rattachée à l'*habitus* d'Igor en rabaissant la principauté de ce monarque qui, malgré ses beaux habits, son rang, sa cour et l'immense château qui abrite ses appartements, ignore totalement le protocole des cérémonies officielles. Étranger face à ses sujets, ayant peu de reconnaissance pour les enfants qui pourtant chantent sa gloire et sa renommée. Il est lui-même comme le dit Hodgart, tel « un enfant ou un sauvage qui ne comprend pas les règles de la société civilisée et qui ignore les valeurs symboliques que

39. Klein ne manquera d'ailleurs pas de mettre en image cette conception de la mode dans son film *Mode en France* (1985) alors que la séquence dédiée à Claude Montana et intitulée « La mode est une cérémonie » reprend la célèbre citation du couturier, qui fait elle-même directement référence à la théorie de Spencer. Au cours de cette séquence, le cinéaste met en scène une soirée mondaine où l'élégance des invités est à l'image des membres les plus sélects du monde de la mode.

40. Carter, Michael. 2003. *Fashion Classics from Carlyle to Barthes*. Oxford; New York : Berg, p. 28.

41. *Ibid*, p. 19-40.

cette société évoluée attache à des objets ou à des actes apparemment triviaux », une façon pour Klein de réduire « les institutions sociales [...] à leurs éléments puérils ou primitifs » afin de les dénoncer « pour leur absurdité »⁴².

Le pouvoir de la mode est a priori esthétique et exerce un contrôle sur la société comme le font les pouvoirs religieux et économique. Leurs structures normalisent le comportement des individus avec tout le décorum réservé aux protocoles et aux cérémonies pour maintenir l'ordre et la hiérarchie. Cela explique entre autre la présence de nombreux motifs religieux dans *Polly Maggoo* comme si la mode était une entité sacrée à laquelle les adeptes vouent un culte. Le défilé devient un rituel pratiqué exclusivement par les femmes de la haute bourgeoisie. La grâce du mannequin, qualifiée de « divine » par Miss Maxwell, fait l'objet d'une adoration habituellement réservée aux idoles tandis que la musique sacrée accompagne la majorité des scènes où apparaissent ces déesses consacrées dans le Temple de la haute couture. Le grand couturier Ducasse représente ce grand « créateur » vénéré pour son talent et surtout pour la mission à laquelle il s'est dévouée, celle de transformer le monde. Grâce à sa clairvoyance et à sa prémonition, pour citer James Laver, le couturier reflète l'esprit du temps et lui donne sa forme, sa couleur et sa texture puisque, pour cet auteur, le vêtement est tel le miroir de l'âme d'une époque⁴³.

Mode masculine et mode féminine : du morcèlement à l'érotisation du corps de la femme

La question de la distinction entre la mode féminine et la mode masculine est soulevée par les théoriciens classiques de la mode. Dans la majorité des cas, c'est pour mieux définir le lien étroit qui lie la mode et les femmes. Plusieurs estiment que la mode est essentiellement créée pour et suivie par les femmes parce que son mysticisme, pour reprendre l'expression de Thornstein Veblen, fait écho à celui qui leur est d'ordinaire attribué. La rumeur laisse également croire que l'immutabilité des habits masculins est analogue à la stabilité de sa position sociale, alors que les multiples transformations que subissent les tendances de la

42. Hodgart, Matthew John. 1969. *La Satire*. Paris : Hachette, p. 123.

43. Carter, Michael. 2003. *Fashion Classics from Carlyle to Barthes*. Oxford; New York : Berg, p. 122-127.

mode féminine reflèteraient l'inconstance de son tempérament. Dans *Philosophie de la mode*, par contre, Georg Simmel explique que si la mode masculine est uniforme, ce n'est pas pour signifier la monotonie de son tempérament mais bien au contraire, parce que sa personnalité est si complexe qu'il ne ressentirait pas le besoin d'affirmer les multiples facettes de son existence en modifiant constamment son apparence extérieure⁴⁴. Pour John Carl Flügel, la mode masculine subit un changement radical lors de la Révolution française et de la montée de l'industrialisation capitaliste en Angleterre. Elle se stabilise par la suite, soit à partir du moment où l'homme est davantage valorisé pour son utilité que pour sa beauté⁴⁵. Contrairement aux hommes, les femmes furent jusqu'à tout récemment mises à l'écart de la vie économique et politique. C'est pourquoi, selon James Laver, elles devaient compter sur leur sexualité pour séduire ceux qui y participent. Le soin porté à leur apparence extérieure et le renouvellement constant de leur garde-robe leur permettraient d'entrer en compétition avec les autres femmes afin d'attirer sur elles l'attention de la gent masculine⁴⁶. Laver précise d'ailleurs que « les changements de la forme des vêtements et du corps sont motivés par le besoin de maintenir l'ardeur érotique de l'homme laquelle, laissée à elle-même, développerait une sorte de fatigue à l'égard de certaines parties du corps de la femme »⁴⁷.

Des images comprises dans une série de trente-huit illustrations, photographies et films d'archive sur la mode, commentée par Jean-Jacques Georges, illustrent la prise de position de Laver. Elles démontrent à quel point la mode tend à érotiser le corps de la femme, l'habillant ou la déshabillant au rythme du temps et des saisons, et font ironiquement suite à un commentaire hors champ à peine audible au sujet de la « libération de la femme en 44 » diffusé sur les ondes radio de la OKTV. Tel le cadre de la caméra photographique ou cinématographique qui morcèle et dès lors, accentue certaines parties du corps, le vêtement selon le sexe, les époques, les cultures et les tendances, révèle ou dissimule telle ou telle partie de l'anatomie féminine. Au cours des années 60, comme l'illustre Klein, la mode est aux jupes et aux robes courtes.

44. *Ibid*, p. 197.

45. *Ibid*, p. 109.

46. *Ibid*, p. 132.

47. Traduction libre de la version originale anglaise : « Changes to the patterns of clothing and flesh are driven by the need to sustain the male's erotic interest which, if left to itself, will develop body-part fatigue ». *Ibid*, p. 133.



Figure 1. Femme masquée



Figure 2. Femme à demi nue



Figure 3. Femme penchée 1



Figure 4. Femme assise



Figure 5. Femme se touchant



Figure 6. Femme penchée 2

La figure 1 nous montre la photographie d'une femme en plan rapproché dont le masque de tissu morcèle le visage et laisse entrevoir ses yeux et son nez dans la partie du centre. Un ornement descend au niveau de sa bouche, l'invitant presque à se taire. La figure 2 est une photographie prise sous l'eau où le corps d'une femme est cadré du haut des cuisses aux épaules. Le maillot qu'elle porte ne la recouvre qu'à demi, laissant sa poitrine nue. Fidèle à son sens de l'humour, Klein propose ici une analogie entre les yeux et les seins de la femme que la mode couvre ou découvre alors que le vêtement en délimite les contours. Ces photographies sont également significatives des différents types de représentation des femmes

dans les magazines actuels, identifiés par Jennifer E. Millard & Peter R. Grant⁴⁸. Les recherches menées par ces théoriciens en 2006 démontrent que le comportement des mannequins est soit introverti, soit psychologiquement distant, soit dans une position de soumission face à une autre personne ou à celui qui regarde l'image et, en somme, semble avoir très peu changé depuis les années 60. Ces comportements déterminent à leur tour quatre types de mise en scène que les auteurs appellent : le « retrait autorisé » où le visage du modèle est couvert (fig. 1 et fig. 3); la « ritualisation de la subordination » où le corps est penché (fig. 3, fig. 4 et fig. 6); le « touché féminin » où le modèle se caresse ou se touche (fig. 5) et le « corps exposé » révélant le corps nu ou exhibé (fig. 2)⁴⁹. L'ensemble de ces images relève de ce « double jeu » où « le vêtement est animé » par « le corps » de la femme « mis en scène »⁵⁰, ce que Martine Elzindre appelle « l'histoire de la séduction vestimentaire ». Or, ces images issues « d'un groupe et d'un mode de vie dominants, tendent à devenir un modèle pour tous »⁵¹. Elles mystifient d'une part l'anatomie de la femme par l'ornementation/la déformation de son corps et jonglent, d'autre part, avec les conventions sociales, lesquelles oscillent entre la pudeur/l'impudeur et/ou la libération/l'oppression. Elles soulèvent au demeurant, un certain nombre de questions dont celle qui cherche à savoir la mode née de la révolution sexuelle a véritablement contribué à mettre en valeur la libération de la femme? À notre avis non. Mais pourquoi?

Dans le livre de Michel Biehn, Catherine Bensaid parle de ce désir d'être aimé qui contraint la femme à une étrange abnégation : « Les femmes se sont vu imposer certaines règles et certains interdits – se soumettant aux lois des hommes et de la société –, qu'elles ont fini par s'imposer à elles-mêmes en les intériorisant. »⁵² Ce mal « nécessaire » que supportent les femmes « à la mode » depuis des centaines d'années est entériné par quantité de cultures à travers le monde. Si dans la majorité des cas les femmes s'imposent volontairement, dit-on,

48. Millard, Jennifer E. & Peter R. Grant. 2006. « The Stereotypes of Black and White Women in Fashion Magazine Photographs: The Pose of the Model and the Impression She Creates ». *Springer Science Business Media, Inc.*, no 54, (13 octobre), p. 659-673.

49. *Ibid*, p. 672.

50. Elzindre, Martine. 1996. *Femmes habillées. La mode de luxe : styles et images*. Paris : Éditions Austral, p. 13, p. 18.

51. *Ibid*, p. 19.

52. Bensaid, Catherine. « Les artifices de la contraintes ». Dans Michel Biehn (dir.) *Cruelle coquetterie*. Paris : Martinière, p. 26.

des sévices que Biehn qualifie « d'artifices de la contrainte » correspondant à une « cruelle coquetterie »⁵³. Or, cette autoaffliction reste bien inférieure pour plusieurs d'entre elles à la pression sociale qui les accablerait, advenant le cas où elles ne s'y soumettraient pas. Elles doivent alors comparer le poids de leurs souffrances à l'attachement qu'elles accordent à leur appartenance à la communauté et à leur distinction sociale, très souvent déterminées par le mariage et la fortune. Se conformer aux impératifs de la mode joue ainsi un rôle essentiel dans la vie des femmes.

Le sociologue dans *Polly Maggoo* rappelle la version des frères Grimm de Cendrillon dans laquelle une mère impose à l'une de ses filles de se couper l'orteil et à l'autre, le talon, afin que leur pied s'ajuste à une minuscule chaussure ce qui leur permettrait d'accéder au trône. Le sacrifice en vaut la peine parce qu'enfin : « Quand reine sera, point ne marchera. »⁵⁴ À partir de la même époque, soit au XVIIe siècle, un « néoconfucianisme moralisateur » entreprend « d'écarter les femmes de la vie publique »⁵⁵ et les Chinoises, qui cherchent également à se distinguer des femmes de l'envahisseur mongol, bandent les pieds de leurs filles dès l'âge de quatre ou cinq ans pour qu'ils soient les plus petits possible. Après les avoir cassés transversalement dans un cylindre de cuivre, les pieds ne mesurent plus que neuf à dix-sept centimètres à l'âge adulte. Même atrophiés, ils sont considérés comme le principal atout de séduction de celles qui se retrouvent désormais inaptes au travail. En Occident comme en Orient en somme : « Fétichisme, mutilation, souffrance, c'est toute l'histoire de la mode. »⁵⁶ Comme le souligne le sociologue du film de Klein : « la valeur économique des petits pieds et des beaux vêtements » a son prix parce que « grâce à eux », la jeune femme « trouve l'amour et fait un beau mariage »⁵⁷.

53. Biehn, Michel. 2006. *Cruelle coquetterie*. Paris : Martinière. L'auteure fait référence à quantité de modes adoptées par les femmes à travers le monde telles que les pieds bandés en Asie, les corsets en Europe, le piercing en Afrique.

54. *Ibid.*

55. Biehn, Michel. 2006. *Cruelle coquetterie*. Paris : Martinière, p. 35.

56. Propos cités par le sociologue lors de son entrevue avec l'équipe de reportage *Qui êtes-vous?* dans le film *Qui êtes-vous, Polly Maggoo?*

57. *Ibid.*, p. 35.

La mode inflige à beaucoup de femmes des inaptitudes physiques telles qu'une restriction dans la liberté de ses mouvements et l'impossibilité d'effectuer des travaux manuels. Elle augmente leur dépendance vis-à-vis de l'homme et participe à l'érotisation et à l'objectification de leur corps. L'élégance des parures est gage de richesse pour les femmes de la classe dominante. Elle affiche pour Thorstein Veblen leur disposition à consommer sans produire, un loisir attestant du statut et du pouvoir de leur mari de qui elles sont la propriété.⁵⁸ Depuis l'époque de Louis XIV jusqu'à nos jours, le soin porté à l'apparence corporelle est tout autant le signe d'une distinction sociale que d'une valeur morale pour les personnes de haut rang.

À en croire Les études menées par Pierre Bourdieu dans les années 70, les « femmes de la classe dominante » cultivent cet habitus que la mode impose à leur apparence car elles concilient la valeur de beauté à la valeur morale. En ces termes :

[Elles] retirent de leur corps une double assurance : croyant, comme les petites-bourgeoises, à la valeur de la beauté et à la valeur de l'effort pour s'embellir, et associant ainsi la valeur esthétique et la valeur morale, elles se sentent supérieures tant par la beauté intrinsèque, naturelle, de leur corps, que par l'art de l'embellir et tout ce qu'elles appellent la tenue, vertu inséparablement morale et esthétique, qui constitue négativement le « nature » comme *laisser-aller*.⁵⁹

À l'aube de la révolution sexuelle de Mai 68 et du mouvement de libération des femmes dans les années 60, un vent d'espoir souffle à nouveau pour celles qui aspirent à l'égalité de leurs droits et à la réappropriation de leur image et de leur corps. Or, comme nous venons de le voir, les valeurs véhiculées par la mode, que Klein tourne en ridicule dans *Polly Maggoo*, ainsi que les répercussions que le film aura sur les industries de la haute couture et du cinéma, ne semblent pas répondre à ces attentes. Les robes d'Isidore Ducasse dans *Polly Maggoo* en sont un bon exemple. Leurs formes inhumaines, voire robotiques et leurs lignes droites mystifient le corps des mannequins qui se retrouvent emprisonnés dans une structure de métal rigide. Leurs pointes effilées écorchent la peau des modèles et font perler quelques gouttes de leur sang, rappelant avec ironie qu'il faut souffrir pour être belle. Même si elles ne sont

58. Carter, Michael. 2003. *Fashion Classics from Carlyle to Barthes*. Oxford ; New York : Berg, p. 42-47.

59. Bourdieu, Pierre. 1979. *La distinction*. Paris : Les Éditions de Minuit, p. 228.

« évidemment pas commodes », pour reprendre l'expression d'une spectatrice, les robes sont néanmoins « d'une beauté... », reconnues par ces bourgeoises en quête de distinction, venues admirer la collection de Ducasse⁶⁰.

De la contreculture à l'antimode : le vêtement comme objet d'art et la mode au musée

Klein réalise *Polly Maggoo* à une époque marquée par la guerre froide qui entraîne de grands bouleversements à l'échelle internationale. De part et d'autre du globe, les blocs de l'Est et de l'Ouest s'affrontent pour l'expansion de leur pouvoir et la défense de leurs intérêts respectifs. Le champ de bataille où les deux superpuissances mondiales se livrent combat subit également une déterritorialisation. À la conquête des lieux stratégiques et intermédiaires que sont l'Asie, l'Afrique et même l'espace, s'ajoute celle des entreprises culturelles et médiatiques. La mode, le cinéma, la presse et bientôt la télévision, participent à la fabrication du consentement des masses, pour employer l'expression de Walter Lippmann que reprendra plus tard Noam Chomsky, afin d'orienter les comportements économiques et les opinions politiques des individus. Portées par les luttes de libération, les manifestations pour la défense des droits et libertés et la culture de la jeunesse (*youth culture*), les industries occidentales doivent maintenant composer avec un redoutable mouvement de contreculture.

À partir des années 60 et parce que leur histoire se recoupe, les systèmes de la mode et du cinéma vivent une révolution qui se résoudra par une importante reconfiguration de leurs structures. La démocratisation des entreprises, qui promeut la production indépendante de films, et le marché du prêt-à-porter menacent tous deux de détrôner l'hégémonie du cinéma hollywoodien et de la haute couture. Associées à des symboles de pouvoir et de contrôle impérialistes contre lesquels la population a entrepris de se rebeller, les deux industries se cherchent désormais une nouvelle raison d'être. Elles révisent leurs modes de production et réforment leur image pour prendre part à la désinvolture et à l'impudence de la contreculture rattachée à la rébellion populaire. Les grands studios hollywoodiens deviennent des investisseurs pour des firmes externes engagées dans la production de films à plus petits

60. Propos tirés du film *Qui êtes-vous, Polly Maggoo?*

budgets et la haute couture, comme le démontre la toute nouvelle collection présentée par Isidore Ducasse, se veut plus expérimentale et conceptuelle.

L'éducation et la recherche de même que l'innovation des matériaux et la découverte de nouvelles technologies dans les domaines du cinéma et de la mode ont également un rôle à jouer dans l'épanouissement de la contreculture. Elles favorisent d'abord l'expérimentation et la quête d'une esthétique aux formes dorénavant plus abstraites. Elles tendent ensuite à dénoncer, par un degré plus ou moins élevé de réflexivité et de parodie, les faux-semblants retrouvés dans la culture de masse. Elles prônent une certaine transparence dans la fabrication des œuvres et mettent en évidence les dispositifs employés dans leur réalisation. Mais comme toute innovation qui avec le temps est reproduite à grande échelle et de ce fait, normalisée, la contreculture est peu à peu codifiée, puis mythifiée et bientôt neutralisée par les pouvoirs politiques et économiques. La révolte populaire se voit ainsi maîtrisée puis renversée non plus seulement dans le monde réel, par les corps policiers et militaires, mais aussi dans le monde virtuel de la culture de masse et du divertissement, au moment où un capitalisme de plus en plus sauvage effectue un retour en force pour s'épanouir complètement dans les années 80.

Dans *Fashion, Culture and Identity*, Fred Davis mentionne que la « démocratisation de la mode est appariée aux avancées technologiques survenues à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle »⁶¹. La médiatisation de la mode et la fabrication massive de vêtements favorisée par la production en série seraient aussi en cause, selon Davis, dans le déclin de la haute couture⁶². Ceci étant dit, nous constatons qu'à l'heure actuelle, l'industrie de la mode ne souffre en aucune façon dudit déclin de la haute couture, bien au contraire. Alors que pour Davis, les collections de prêt-à-porter associées aux grandes maisons et aux plus prestigieux couturiers deviennent le « terrain » sur lequel sont mises à l'épreuve les nouvelles tendances⁶³. Chez Klein, c'est plutôt le cinéma qui devient le terrain de jeu des nouvelles tendances dans la mode. Avant que la haute couture ne soit plus qu'un outil promotionnel destiné à favoriser le prestige de la maison de mode et à déployer la splendeur de son image dans un spectacle

61. Davis, Fred. 1994. *Fashion, culture and identity*. Chicago : University of Chicago Press, p. 133.

62. *Ibid*, p. 139.

63. *Ibid*.

féérique⁶⁴, Klein se sert du cinéma afin de pousser les clichés de la mode à l'extrême. La collection de robes d'aluminium du couturier Isidore Ducasse représente, en ces termes, la première invective lancée par Klein contre la haute couture et l'habitus qu'elle représente.

2.4. Esthétique et politique des robes d'aluminium

Après avoir découvert les œuvres des frères Bernard et François Baschet à New York,⁶⁵ Klein décide de faire appel aux deux artistes pour la conception de ses costumes pour le film *Polly Maggoo*. Avec la collaboration de Xavier de la Salle et de Janine Klein, ils confectionnent les robes d'aluminium que revêtent les mannequins d'Isidore Ducasse (fig. 7). Loin d'être des créateurs de mode, les frères Baschet sont plutôt reconnus pour leurs sculptures sonores fabriquées à partir de feuilles de métal⁶⁶ : « J'ai pensé aux travaux que font les frères Baschet, ils font des instruments de musique en aluminium qui ont beaucoup d'allure. Je me suis dit qu'on pourrait faire des robes en aluminium, c'était en 1966, ça n'existait pas à l'époque. »⁶⁷ En tout, quinze robes sont conçues pour les besoins du film bien que seuls



Figure 7. Maquettes des quinze robes d'aluminium et bois, d'une hauteur de 20 cm environ

64. Fred Davis et après lui Caroline Evans démontrent qu'à partir des années 60 et au moment où le prêt-à-porter devient une « menace » pour le marché de la haute couture, celle-ci devient un moyen adopté par les couturiers et les maisons de mode pour mettre en valeur leur image et mousser la vente des produits dérivés de la marque. Evans souligne : « Dans les années 60, sous la menace pressante du prêt-à-porter, le marché de la haute couture devient promotionnel, générant la publicité et le prestige nécessaires à l'obtention de contrats de licence, de parfums et de cosmétiques qui engendrent des profits ». Fred Davis. 1994. *Fashion, culture and identity*. Chicago: University of Chicago Press. Caroline Evans, Caroline. 2001. « The Enchanted Spectacle ». Dans *Fashion Theory*. Volume 5, numéro 3, p. 271-310. p. 299.

65. « Exposition des Frères Baschet chez Mercier&Associés ». En ligne. *Mercier & Associés*.

<http://www.mercieretassocies.com/documents/communiqués-de-presse/mercier.baschet.communique.pdf>

66. C'est d'ailleurs en ces termes que sont considérées les robes de métal pliées créées pour le film, le son devant être produit par le mouvement des mannequins.

67. Citation de William Klein (date inconnue). Consulter le site de Mercier et Associés sur l'exposition des frères Baschet : <http://www.mercieretassocies.com/documents/catalogues/Catalogue-Baschet-Mercier.pdf>.

quelques modèles soient dévoilés dans les plans captés en coulisses ou sur la passerelle du défilé⁶⁸.

L'aluminium se révèle comme le matériau de l'avenir dont les nombreuses propriétés élargissent considérablement les secteurs de son application, comprenant notamment le sport, le transport, l'architecture, l'aéronautique, l'énergie et l'armement⁶⁹. Après que l'armée américaine ait développé dans les années 50 des combinaisons pare-feu à partir de fibres d'aluminium, les créateurs de mode s'en serviront dix ans plus tard pour la confection de vêtements qualifiés de révolutionnaires. L'idée d'utiliser de l'aluminium dans la fabrication de vêtements sculpturaux, comme l'emploient les frères Baschet à la conception d'instruments de musique, démontre de ce goût pour la recherche et la création et pour l'expérimentation de nouvelles formes esthétiques. Depuis les années 50, Klein est fasciné par l'Avant-gardisme de Fernand Léger, de Gyorgy Kepes et des artistes de l'école Bauhaus dont Moholy-Nagy⁷⁰ et partage cet enthousiasme avec d'autres artistes parisiens de l'époque : « Nouvelles visions! Nouveaux matériaux! Aluminium! Plastique! Structures espace-forme! Peintures de lumière! Kinésique! Science et Art! Parler de rattraper le futur! »⁷¹

À l'image de Klein, Ducasse est certes un adepte des nouvelles technologies et à l'avant-garde de la mode. Il crée « des idées et des formes d'expression en rupture avec l'idéologie et l'esthétique dominantes »⁷² et emploie pour ce faire des matériaux industriels a priori inaptes à la confection de vêtements. Le tissu est remplacé par des feuilles de métal et la couture fait place au boulonnage. Motivé par une vision et un matériau futuristes, le faux couturier fabrique des robes symbolisant le « monde nucléaire » dans lequel il « fallait

68. « William Klein : *Qui êtes-vous, Polly Maggoo?*, robes des frères Baschet et Janine Klein ». Catalogue-Baschet-Mercier. En ligne. <http://www.mercieretassocies.com/documents/catalogues/Catalogue-Baschet-Mercier.pdf>.

69. « 50 façons dont l'aluminium façonne notre monde ». Dialogues sur l'aluminium. *Association de l'aluminium du Canada*. En ligne : <http://www.ledialoguesurlaluminium.com>.

70. Comme il le mentionne dans une entrevue accordée pour Masters of Photography, William Klein est notamment influencé par les livres *The New Landscape* de Gyorgy Kepes et par *Vision in Motion* de Lazslo Moholy-Nagy. En ligne. http://www.masters-of-photography.com/K/klein/klein_articles3.html.

71. *Ibid.*

72. Bertrand, Jean-Pierre. Dans Claudine Nédélec, « Être moderne, être à l'avant-garde : le champ de bataille des belles lettres au XVIIe siècle ». Dans *XVIIe siècle* 2005/3, n° 228, p. 453-464. p. 454.

repenser la femme » et prévoit « refaire la même collection mais en cuivre »⁷³. Ducasse est l'un de ces créateurs intéressé par l'aluminium démontrant ainsi son « intérêt pour le domaine de la conception et de l'abstraction », comme le propose Ginger Gregg Duggan⁷⁴. Cet intérêt inspirera quarante ans plus tard des couturiers comme Hussein Chalayan qui conçoit des robes en fibre de verre rose dont l'apparence est modifiée par un dispositif de contrôle à distance. Les robes de Chalayan soulignent un goût pour les nouvelles technologies et une réflexion sur une certaine « idée de la mode »⁷⁵.

Par ailleurs, nous croyons que la collection de Ducasse dans *Polly Maggoo* est surtout un moyen pour Klein de remettre en question cette insatiable soif de l'innovation dans le monde de la mode, qui paraît associée à un désir de conquête technologique et esthétique. Cette conquête symbolise pour les disciples de la mode dans le film la toute-puissance, ladite magnificence et la prétendue évolution du monde occidental et c'est entre autres, comme nous tenterons de le démontrer, ce que le cinéaste entend dénoncer. Les robes d'aluminium de Ducasse sont manifestement ultramodernes et servent de contrepoint aux mouvements révolutionnaires parce qu'elles se situent dans cet espace de transition politico-culturel et socioéconomique, c'est-à-dire entre le marxisme et le capitalisme, entre l'art et l'industrie et entre le réalisme et le surréalisme. Et pour cause, le nom du créateur de mode rappelle celui d'Isidore Lucien Ducasse, précurseur des artistes de la première avant-garde et mieux connu sous le pseudonyme de Comte de Lautréamont⁷⁶. Or, son œuvre célèbre *Les Chants de Maldoror* est imprégnée du tourment causé par la décadence de l'humanité qui pousse ce poète visionnaire à entrevoir l'avenir avec une fatalité déconcertante⁷⁷.

73. Propos tenus par Isidore Ducasse dans le film *Qui êtes-vous, Polly Maggoo?*

74. Duggan, Ginger G. 2001. « The Greatest Show on Earth: A Look at Contemporary Fashion Shows and Their Relationship to Performing Art ». Dans *Fashion Theory*, vol. 5, no 3, p. 243-270. p. 254.

75. Voir respectivement les collections Printemps-Été 2000 et Printemps-Été 2007. En ligne.

<https://www.youtube.com/watch?v=P6SPJTKMbJk> et <https://www.youtube.com/watch?v=Ae81Fcczsl8>.

76. Le pseudonyme Comte de Lautréamont que s'attribue Isidore Ducasse est lui-même extrait du roman *Lautréamont* d'Eugène Sue.

77. Dès la première strophe du premier chant, il est écrit : « Écoute bien ce que je te dis : dirige tes talons en arrière et non en avant, comme les yeux d'un fils qui se détourne respectueusement de la contemplation auguste de la face maternelle; ou, plutôt, comme un angle à perte de vue de grues frileuses méditant beaucoup, qui, pendant l'hiver, volent puissamment à travers le silence, toutes voiles tendues, vers un point déterminé de l'horizon, d'où tout à coup part un vent étrange et fort, précurseur de la tempête. La grue la plus vieille et qui forme à elle seule l'avant-garde, voyant cela, branle la tête comme une personne raisonnable, conséquemment son bec aussi qu'elle fait claquer, et n'est pas contente (moi, non plus, je ne le serais pas à sa place), tandis

Ducasse le poète est plutôt pessimiste, voire fataliste, nous croyons que son homonyme inventé par Klein contribue à l'esthétisation de l'ère atomique et entend participer à l'émancipation du mode de vie des pays de l'Ouest. Les robes en feuille d'aluminium emblématisent le développement de l'industrie et les plus récentes innovations technologiques. Mais quand ces innovations sont employées à des fins oppressantes, accablantes, voire destructrices, ne se retrouvent-elles pas détournées de leur objectif initial, soit l'avancement de l'humanité? La question mérite d'être posée, surtout si nous adhérons à la théorie de James Laves selon laquelle « il existe des relations analogiques entre les structures sociales et politiques d'une époque et les façons de s'habiller »⁷⁸. Car lorsque les individus se revêtent d'habits fabriqués à partir de matières aussi rigides que l'aluminium et qui empêchent le corps de se mouvoir en lui donnant l'apparence d'automates, le temps n'est-il pas venu de remettre en question les champs de leurs applications?

La collection de Ducasse pose en ces termes un regard satirique sur la mode, là où se rencontrent le politique et l'esthétique. Elle permet à Klein de dénoncer le développement exacerbé de l'industrie occidentale et la promotion de l'idéologie capitaliste, alors que la promesse d'un monde meilleur dissimule un désir de domination. Cette domination est, d'une part, politique, et se traduit par la conquête de nouveaux territoires et par une course à l'armement sur deux terrains où s'affrontent, à cette époque, les deux superpuissances mondiales. Elle est, d'autre part, esthétique, car elle affecte l'image (ou la représentation) du corps, celle de la société, celle des individus et plus particulièrement, celle de la femme.

Il y a plus de cent ans, Herbert Spencer envisageait la révolution industrielle comme une forme d'évolution. L'évolution étant pour lui la « Loi des Lois »⁷⁹, il apparaît pour lui légitime que se développent des structures employées à assurer la stabilité des pouvoirs

que son vieux cou, dégarni de plumes et contemporain de trois générations de grues, se remue en ondulations irritées qui présagent l'orage qui s'approche de plus en plus ». Comte de Lautréamont. « Les chants du Maldoror ». En ligne. *Poetes*. http://www.poetes.com/ducasse/c1_s1.htm.

78. Version originale anglaise : « The belief that analogical relations exist between the social and political structures of an age and the details of its dress ». Dans Michael Carter. 2003. *Fashion Classics From Carlyle to Barthes*. Oxford ; New York : Berg, p. 126-127.

79. Carter, Michael. 2003. *Fashion Classics From Carlyle to Barthes*. Oxford ; New York : Berg, p. 20.

régissant la vie sociale. Comme les lois qui régissent les structures du pouvoir politique subissent l'influence de celles qui règlementent le pouvoir économique, nous constatons a posteriori que ladite évolution dans le domaine de l'industrie – et qui touchera la mode à partir du XX^e siècle – ne constitue pas nécessairement un avancement pour l'humanité et une démocratisation de la société⁸⁰. Dans son livre-phare sur la classe des loisirs, Thornstein Veblen se fait moins enthousiaste que Spencer à l'égard de la révolution industrielle, il prétend au contraire que « la société moderne est une forme ultérieure de barbarie »⁸¹ et rejette l'idée selon laquelle une succession de changements, comme on en trouve dans la mode, soit synonyme « d'évolution » ou de progrès. Au contraire, la répétition des « modes »⁸² se révèle plutôt comme le signe d'une consommation ou plutôt, d'un gaspillage assurant à la bourgeoisie la stabilité de son système pécuniaire. En somme, pour Veblen, la mode est devenue une mascarade, un spectacle, un lieu « récréatif » de loisir à partir du moment où le vêtement « a été privé de son utilité »⁸³.

80. *Ibid*, p. 30.

81. *Ibid*, p. 45.

82. Nous pouvons ici concevoir la « mode » comme l'entend Georg Simmel, c'est-à-dire comme un « processus capable d'apparaître dans des domaines de la vie autres que le vêtement ». Michael Carter, Michael. 2003.

Fashion Classics from Carlyle to Barthes. Oxford; New York : Berg, p. 61.

83. *Ibid*, p. 47.



Figure 8. Image du coin supérieur gauche : exposition *Le mannequin comme muse* (*Model as Muse*), Metropolitan Museum of Art, New York, 2009. Autres images : photographies de plateau prises lors du tournage du film *Qui êtes-vous, Polly Maggoo?*, sculpture habitacle, Meudon.

L'enthousiasme des spectatrices dans le film à l'égard des robes d'aluminium ressemble aujourd'hui à celui que manifestent les commissaires des lieux d'exposition et des centres culturels urbains. Retirées du contexte révolutionnaire dans lequel elles ont été créées et considérées en elles-mêmes, c'est-à-dire comme des vêtements dénués de tout pragmatisme, ces robes sont quarante ans plus tard élevées au rang d'œuvres d'art. Depuis la sortie de *Polly Maggoo*, la mode (comme le cinéma) s'est taillée une place de choix à l'académie des beaux-arts et a réussi à pénétrer l'antre des musées et des galeries⁸⁴. Des quinze robes de métal plié réalisées pour le film de Klein, quatre modèles sont présentement conservés au musée des Arts décoratifs en France. Trois de ces robes furent présentées lors de l'exposition « The Model as Muse: Embodying Fashion » organisée par l'Institut du Costume du Metropolitan Museum of Art en 2009 par Mark Jacobs et Anna Wintour, l'actuelle éditrice en chef de *Vogue*. Huit, enfin,

84. Outre Paris et New York, les musées montréalais comptent également un nombre grandissant d'expositions sur la mode. Pas moins de trois de ces expositions sont présentées au Musée McCord : De Philadelphie à Monaco : Grace Kelly - Au-delà de l'icône (6 juin au 6 octobre 2013); Dévoiler ou dissimuler? (du 22 février 2008 au 18 janvier 2009); LUI : La mode au masculin (du 17 mai 2002 au 5 janvier 2003). Et en 2012, le Musée des beaux-arts de Montréal accueillait également l'exposition exclusive La planète mode de Jean-Paul Gaultier : de la rue aux étoiles (du 17 juin au 2 octobre 2011).

sont mises en évidence en 2010 lors de l'exposition dédiée aux frères Baschet à la galerie Mercier et Associés à Paris (Fig. 8).

La visibilité qui est offerte à ces créations démontre l'avant-gardisme dont elles étaient déjà investies à leur époque. En ridiculisant le monde ultrasophistiqué de la mode par l'élaboration de cette collection, Klein semblait avoir trouvé une façon de désacraliser les icônes de luxe et d'élégance du monde occidental afin de semer la controverse au sein de son empire. Or, contre toute attente, les créations de Ducasse (ou plutôt des frères Baschet) participent à une nouvelle tendance dans le milieu de la mode⁸⁵ et la polémique déclenchée par le film sera bientôt renversée. Car « la tâche de la mode », pour citer Renato Poggioli, dont le livre sur le mouvement de l'avant-garde dédie un chapitre à la mode, « est de préserver un processus de standardisation. [...] La forme "étrange" ou nouvelle devient une forme acceptable (par l'ordre général) imitable : un "poncif" (kitsch : la médiocrité de la banalité), un "stéréotype" »⁸⁶. Pour cet auteur, comme pour Veblen et Barthes pour ne nommer que ceux-là, s'il y a changement dans la « forme », le changement lui-même s'inscrit dans un processus de production. Le changement favorise surtout, pourrions-nous dire, la viabilité et la croissance économique de la mode, lesquelles, pour reprendre les propos de Polly, auraient tendance à mourir si le temps n'assurait pas la constante réitération des goûts, des styles et de tendances. Nous pourrions certes croire en une telle théorie, somme toute évolutionniste, si ladite évolution et le progrès auquel elle aspire constituaient un avancement pour l'humanité. Or, comme nous l'avons vu, tel ne semble pas être le cas. D'autant plus que ce nouvel « alliage » entre la haute couture et le métal dans le film de Klein réussit à peine à scandaliser le milieu de la mode qu'il se voit déjà reproduit et commercialisé au profit de la culture de masse et au dépend de la femme.

William Klein face à Paco Rabanne : parodie ou contrefaçon?

85. Dans les termes de Barbet Sill, l'intracinématographique (ou intrafilmiq) concerne tout ce qui se réfère au monde du film tandis que l'extracinématographique renvoie au monde situé hors film ou le monde réel.

86. Poggioli, Renato. 1968. « Fashion, Taste and the Public ». Dans *The Theory of the Avant-Garde*. Harvard University Press, p. 81.

Les années 60 furent à leur tour le théâtre d'une révolution fantastique dans le domaine des arts. On découvrait de formes d'expression comme l'*Optical Art* ou le *Cinetic Art*, on explorait toutes les directions avec pourtant une constante, l'abandon du matériau traditionnel. L'architecture renonçait à la pierre, la peinture à la toile, la sculpture au marbre. Martial Raysse et l'école de Nice faisaient des tableaux avec du néon, Sotro avec des fils de fer, Julio le Parc travaillait sur des plaques de métal, Quassar créait ses meubles gonflables en plastique transparent. La musique n'était plus harmonique mais sérielle, dodécaphonique ou électronique. On n'utilisait plus les instruments classiques : les frères Baschet avaient inventé les orgues de verre, ancêtres des synthétiseurs d'aujourd'hui.

Dans une entrevue accordée à *L'Express* en 1966, Klein s'exclame : « Ce sont des robes de métal ridicules, importables, incopiables, pensais-je. Et bien on les a copiées! Quelques temps après la parution des photos, j'ai découvert que Quasar, le mari d'Emmanuelle Khanh, Paco Rabanne et un autre modéliste anglais, travaillaient dorénavant dans le métal. Je savais que rien n'est trop ridicule pour la mode, mais tout de même... »⁸⁷ Au moment où Klein projette sur cette collection de robes de métal sa critique du monde de la mode Paco Rabanne affirme, lui aussi, être l'instigateur de cette tendance « métallique » dans le milieu de la haute couture.

À sa sortie de l'École nationale supérieure des beaux-arts à Paris, Paco Rabanne délaisse l'architecture pour la mode et amorce une carrière dans l'industrie de la haute couture. Ami de Salvador Dalí, il habille les stars de l'heure comme Françoise Hardy et Brigitte Bardot. Il s'inspire de la scène artistique parisienne pour la création de ses collections et expérimente lui aussi avec les nouveaux matériaux⁸⁸.

Fasciné et transporté par ce formidable mouvement, je décidai d'appliquer à la mode, art mineur, le geste de ces créateurs que j'admirais. J'allais moi aussi franchir le pas, délaisser le tissu inventé par les Égyptiens il y a quinze mille ans pour le remplacer par les matières les plus contemporaines. C'est ainsi que

87. Thevenon, Patrick. 1966. « Qui êtes-vous, Polly Maggoo? » de William Klein ». *L'Express*, s.p.

88. Écouter l'entrevue « Inspiration » en ligne. *Paco Rabanne*.

<http://www.pacorabanne.com/#!/fr/genesis/videoshow/12>. Une étroite collaboration entre Paco Rabanne et Françoise Hardy débute dans les années 60 alors que la célèbre chanteuse devient l'égérie du créateur espagnol. En ligne. <http://erikdoorme.be/hardyrabanne/pagina10.html>.

je m'intéressais au plastique, au Rhodoïd et à l'aluminium, qui n'avaient jamais été employés dans la mode.⁸⁹

Dans son livre *Trajectoire : d'une vie à l'autre*, le couturier affirme avoir présenté sa première collection intitulée *Douze robes importables en matériaux contemporains* en 1964⁹⁰. Selon le magazine *Vogue*, le ministère français de la Culture et des Communications et le site de la CRUCE, Paco Rabanne aurait fait défiler ses créations le 1^{er} février 1966 à l'Hôtel George-V.⁹¹ Par ailleurs, l'une des photographies ajoutées par Ana Llorente pour illustrer son article montre Paco Rabanne ajustant une robes à l'aide de ses outils à la manière de Ducasse dans *Polly Maggoo*⁹² (fig. 9-10). Il semble donc évident pour l'auteure que Klein caricature Paco Rabanne dans son film et pourtant, cette photographie dans son article date de 1967, soit un an après la sortie du film de Klein. La relation de correspondance entre les deux photographies est évidente et témoigne une fois de plus de la tension entre fiction et réalité.

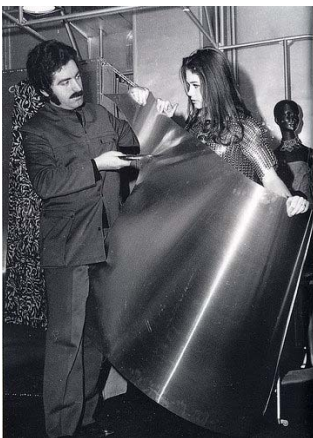


Figure 9. Paco Rabanne en coulisses de son défilé, 1967.



Figure 10. Polly Maggoo en coulisses du défilé d'Isidore Ducasse, arrêt sur image du film de William Klein *Qui êtes-vous, Polly Maggoo?*

89. Rabanne, Paco. 2001. *Trajectoire : D'une vie à l'autre*. Paris : Pierre Lafond.

90. *Ibid.*

91. Rabanne, Paco. « Parcours ». Dans *The Vogue List*. En ligne.

<http://www.vogue.fr/thevoguelist/thevoguelist/paco-rabanne-/810>. Le 16 novembre 2010, le ministre français de la Culture et des Communications, Monsieur Frédéric Mitterrand, remet à Paco Rabanne les insignes d'officier dans l'ordre de la Légion d'honneur. En ligne. *Culture Communication*.

<http://www.culturecommunication.gouv.fr/index.php/Ministere/L-histoire-du-ministere/Discours-de-ministres-depuis-1999/Frederic-Mitterrand-2009-2012/Articles-2009-2012/La-haute-couture-a-l-honneur>.

92. Llorente, Ana. 2011. « Cruce: Critica socio-cultural Contemporanea. Escuela de Ciencias Sociales, Humanidades y Comunicaciones de la Universidad Metropolitana ». En ligne. *Revista cruce*. vol. 1.

<http://revistacruce.com/artes/inllevable.html>.

Ana Llorente affirme que le créateur de mode Isidore Ducasse inventé par Klein est en réalité « l'alter ego » du célèbre couturier espagnol et non un personnage fictif issu de l'imagination du cinéaste⁹³. Après vérifications, nos recherches démontrent pourtant que le visa d'exploitation pour le film *Qui êtes-vous, Polly Maggoo?* fut délivré en France par le Centre national de la cinématographie en date du 4 janvier *et* du 19 octobre 1966.⁹⁴ Au terme de cette brève analyse historique, il semble encore difficile d'affirmer avec certitude qui de Klein ou de Rabanne est le véritable précurseur de cette révolution « métallique »⁹⁵. Serait-ce donc par humilité ou pour éviter les scandales que le couturier ne souligne en aucune façon les robes métalliques de Klein dans ses mémoires alors que le cinéaste, de son côté, insère dans son film une photographie de mode de Donyale Luna portant une robe en rhodoïd de Rabanne?

Notre intention n'est pas de relancer ici l'épineux débat sur la question des droits d'auteurs, qui s'avère particulièrement complexe à l'ère postmoderne des arts actuels, mais de mentionner que le style et le concept des plus récentes œuvres photographiques de Klein furent (également) copiées et (une fois de plus) par une personnalité connue du milieu de la mode. En 2011, le juge a ainsi condamné le styliste John Galliano pour avoir procédé à la contrefaçon des contacts peints de Klein : « Le tribunal de grande instance de Paris a rendu, le 28 mars, une ordonnance de référé qui condamne la société Galliano à payer à William Klein 200 000 euros pour avoir diffusé dans des journaux français et étrangers des publicités pour sa

93. *Ibid.*

94. Visa d'exploitation immatriculé no 31398 par le Centre national de la cinématographie en France est daté du 4 janvier 1966. Sur la même page, nous pouvons également voir s'afficher pour ce film une autre date, celle du 19 octobre 1966. En ligne. <http://www.cnc-rca.fr/Pages/PageAccueil.aspx>. La procédure d'obtention des visas du Centre national de la cinématographie mentionne : « Le visa d'exploitation ne peut être demandé que pour une œuvre dont la réalisation est achevée et qui a fait l'objet d'une immatriculation au Registre public du cinéma et de l'audiovisuel (RPCA). Le producteur ou le distributeur doit demander le visa un mois au moins avant la première projection publique de l'œuvre. À l'appui de la demande, doit être remise une copie de la version exacte et intégrale de l'œuvre cinématographique telle qu'elle doit être exploitée en France (montage, mixage, étalonnage définitifs) ». En ligne. CNC. <http://www.cnc.fr/web/fr/procedures-d-obtention-d-un-visa>.

95. D'une part, la publication des premières critiques du film, dont celle de Jean-Louis Bory datée du 12 octobre 1966 et celle de Michel Mardore sortie le 19 octobre de la même année, confirme que le visa d'exploitation du film final aurait été validé en date du 19 octobre 1966. Alors que si, d'autre part, Klein mentionne avoir découvert le travail des frères Baschet à New York en 1966, le film ne peut effectivement avoir été complété janvier de cette même année. Ce qui veut dire en somme que Klein aurait vu la collection de douze robes importables du couturier espagnol et qu'en ces termes, Klein aurait peut-être parodié Rabanne.

marque propre qui “reproduisent” une composition “caractéristique” de l'œuvre du photographe. »⁹⁶



Figure 11. Publicité de John Galliano, printemps-été 2007



Figure 12. Contact peint de William Klein, photographie datée de 1992 et peinte en 2004

Outre les photographies et le choix de la typographie qui ne sont pas de Klein⁹⁷, la composition du cadre, la disposition des images, l'application des couleurs et la définition du trait dans les publicités de Galliano reprennent sans contredit le style de Klein (fig. 11-12). Les contacts peints ne sont ici ni parodiés ni travestis puisque le style n'est pas transformé, mais la publicité du styliste n'est pas non plus un pastiche ou une charge des œuvres de Klein, puisque l'imitation du style n'est ni ludique ni accompagnée d'une vulgarisation du contenu (Genette dirait du discours ou du texte). Ledit « créateur » de mode, pour reprendre la nomenclature de Genette, a dans ce cas-ci réalisé une forgerie en procédant à une imitation sérieuse de l'œuvre de Klein, pour des raisons commerciales et non à des fins de citations ou de références artistiques. Surtout, il n'a vraisemblablement pas saisi l'intention à l'origine de la démarche artistique de Klein qui reprend, dans les contacts peints, les traits au crayon gras employés à la sélection sur la planche contact des photogrammes à développer. Galliano n'ajoute rien à l'œuvre de Klein (ou plutôt il la gâche), pas plus qu'il ne la commente ou la critique. S'il lui rend tout au plus un certain hommage comme le veut l'expression popularisée par Charles

96. Guerrin, Michel. 2007. « Le styliste John Galliano condamné pour contrefaçon d'œuvres de William Klein ». *Le Monde*, 19 avril. En ligne. *Le Monde*. http://www.lemonde.fr/culture/article/2007/04/19/le-styliste-john-galliano-condamne-pour-contrefacon-d-uvres-de-william-klein_898488_3246.html.

97. William Klein crée sa propre typographie (sans sérif) pour ses films et ses albums de photographies, laquelle ne ressemble en rien au style gothique qu'a choisi Galliano.

Caleb Colton selon laquelle « l'imitation est la plus sincères des flatteries »⁹⁸, Galliano le fait à la dérobee, dans un but lucratif et non créatif.

Les cas de Rabanne et de Klein sont similaires car leurs démarches artistiques furent influencées par la mouvance d'une même époque, ce que James Laver appelle « l'esprit du temps » ou « *zeitgeist* »⁹⁹. Mais alors que Rabanne se réclame de l'idéal révolutionnaire avant-gardiste, il réalise les costumes de Jane Fonda pour le film *Barbarella* (1968) de Roger Vadim, ceux de Brigitte Bardot dans le film *À cœur joie* (1967) de Serge Bourguignon et dans le court film musical (et ancêtre du vidéoclip) de la chanson *Contact* (1968) de Serge Gainsbourg, ainsi que ceux que revêtent les *James Bond girls* dans la comédie inspirée de la célèbre franchise *James Bond* intitulée *Casino Royale*¹⁰⁰ (1967) (Fig. 13-14). Le créateur de mode s'est ainsi réapproprié un concept qui se voulait critique chez Klein, pour l'appliquer à l'esthétique dominante des *star systems* américain et français. Quand Klein parodie la culture de masse Rabanne, de son côté, profite de la révolution sexuelle et d'un relâchement des sanctions imposées par le *Motion Picture Production Code* pour dénuder le corps de la femme et érotiser « ladite » violence de sa rébellion. Reproduisant dans *Barbarella* l'aspect des tenues arborées par le célèbre personnage de bande dessinée illustré par Jean-Claude Forest, Rabanne n'oppose ni commentaire, ni dérision à cette mode pour le moins suggestive, sinon érotique pour l'époque (Fig. 16). Les affiches de *Barbarella*, par exemple, énoncent clairement qu'il s'agit « du premier film d'eros-fiction »¹⁰¹ (Fig. 15).

98. Colton, Charles Caleb. 1824. *Many Things in Few Words Addressed to Those Who Think*. New York : S. Marks.

99. Carter, Michael. 2003. *Fashion Classics from Carlyle to Barthes*. Oxford; New York : Berg, p. 127.

100. Ce film est une adaptation humoristique du roman *Casino Royale* d'Ian Fleming. Après avoir acquis les droits et suite à l'échec des négociations avec Albert R. Broccoli et Harry Saltzman de Eon Productions, le producteur Charles K. Feldman décide de poursuivre la réalisation du projet. Il acquiert la participation de plusieurs scénaristes, réalisateurs et acteurs connus dont : John Huston, Orson Welles, Woody Allen et Peter Sellers.

101. En ligne. <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/f/f5/Barbarella-french-film-poster.jpg>.



Figure 13. Brigitte Bardot pour le court film musical *Contact*



Figure 14. Image tirée du film *Casino Royale*



Figure 15. Affiche française de *Barbarella*



Figure 16. Brigitte Bardot en costume de *Barbarella*

Dans une entrevue accordée à Jean-Claude Nancy en 1976 pour l'émission *It1 20H*, Paco Rabanne affirme avoir créé des robes de métal pour « les femmes qui sont devenues des combattantes » et il les a « vêtues d'armures » parce qu'elles « essaient de conquérir leur indépendance vis-à-vis de l'homme »¹⁰². Paradoxalement, il ajoute que malgré cette « armure », l'érotisme de la féminité est préservé, car selon lui « une femme nue sous un vêtement de métal » se révèle à la fois « offerte et inaccessible »¹⁰³. Non seulement Rabanne s'inspire-t-il du mouvement de libération des femmes pour la création de ses collections mais, selon lui, il y participe. Dans le milieu de la mode, les mannequins se feraient donc à ses yeux les porte-étendards de la cause des femmes en quête d'émancipation, et revêtiraient le bouclier qu'il a conçu en vue de la bataille qu'elles s'apprêteraient à livrer aux hommes. Comme le promet le

102. *IT1 20H*. 1976. Production : producteur ou coproducteur. Télévision Française 1; Générique : journaliste Jean Claude Nancy; participants : Nancy, Jean Claude; Rabanne, Paco. 31 juillet, 4 min. 04 sec. En ligne. <http://www.ina.fr/video/CAA7601752201>.

103. *Ibid.*

MLF, elles s'attaqueraient donc à l'objectification et à l'exploitation de la femme depuis trop longtemps résignée à la domestication et à l'asservissement.

Mais en de telles circonstances et ainsi « habillées », leur combat ne serait-il pas perdu d'avance? En « l'offrant » ainsi à l'ennemi, nu sous son armure, le créateur ne préserve-t-il pas plutôt le fétichisme du corps de la femme d'autant plus mystifiée par des habits extravagants et sophistiqués? Le mannequin n'est-il pas tout aussi objectivé alors que seuls les fantasmes de l'homme et leur mise en scène auraient « évolué »? Nous sommes tentés de le croire, puisque vingt-cinq ans plus tard, Rabanne tient toujours le même discours : « Dans mes collections, il y a toujours une odalisque, femme de harem, comme une idole, avec des choses qui pendent, qui bougent tout autour d'elle, c'est le premier fétichisme. Et puis, il y a pour faire la balance, cette amazone androgyne comme Barbarella »¹⁰⁴. Non seulement le personnage de Barbarella représente-t-il aux yeux du couturier la figure de l'androgynie, mais son engouement pour la « femme de harem, comme une idole » nous fait douter de sa conception de l'émancipation de la femme.

A posteriori, nous adhérons plutôt à la théorie de Martine Elzingre qui affirme qu'en Occident, « le mythe féminin qui, lui, est assez intemporel, indépendant des conjectures [et] des changements attribue à la femme « des qualités extrêmes et opposées »¹⁰⁵, car c'est précisément le mythe qu'entretient Rabanne. Le mannequin comme la star (ou la star devenue mannequin), sont pour cette auteure des « modèles de beauté » qui « deviennent des modèles de l'art du paraître et de la séduction, art poussé parfois au maximum de l'imaginaire »¹⁰⁶. À notre avis, c'est de ce fétichisme-là dont se moque Klein, celui qui entretient le fantasme de la femme captive et muette ou violente et sauvage. Nous n'irions pas jusqu'à dire que sa représentation de la femme dans ses films est celle d'un être totalement affranchi des stéréotypes et des archétypes qui paraissent depuis des siècles lui coller à la peau. Au contraire, il aime mettre en scène des personnages de *bimbos* et de *pinups* qui peuplent la culture de

104. 2002. « Rêve de fer. Paco Rabanne, entretien octobre 2000 ». Dans Geneviève Lafosse Dauvergne. *Mode & fétichisme*. Paris : Alternatives, p. 43-44.

105. Elzingre, Martine. 1996. *Femmes habillées. La mode de luxe : styles et images*. Paris : Éditions Austral, p. 60.

106. *Ibid*, p. 13.

masse, comme il le fera notamment dans *Mister Freedom* et dans le documentaire *Hollywood California*¹⁰⁷. Or, quand il procède ainsi, n'est-ce pas pour ridiculiser cette image de la femme dont l'apparence a été modelée et remodelée pour devenir le produit attrayant et consommable de la culture de masse?

À bien regarder les costumes de Rabanne, nous constatons que la symbolique de ses créations se distingue de celle investie par Klein dans les robes de Ducasse, même si leur armature de métal prend dans les deux cas l'apparence d'une protection pour la femme. Cette différence est sans doute due au fait que Klein se permet davantage de liberté à critiquer les politiques socioéconomique et esthétique de la mode. Et pour cause, si la femme américaine diffusée dans le cinéma dominant n'est pas étrangère à cette forme de colonialisme, l'esthétique employée au façonnement de son corps et à la composition de son image est caractéristique des échanges notamment culturels et commerciaux entre les deux continents.

Dans *Polly Maggoo* par ailleurs et contrairement aux films hollywoodiens auxquels Rabanne a collaboré, Klein distingue l'inaltérabilité de l'image du mannequin (ou de la star du cinéma commercial) et la banalité de la femme ordinaire, si ce n'est ensuite que pour mieux brouiller la frontière qui les sépare. Il procède à une démystification de la célébrité et désacralise la déité de la star en montrant la personne réelle pour révéler non pas nécessairement sa véritable identité, mais le simulacre qu'elle incarne. Les images du mannequin Polly publiées dans un magazine, par exemple, font d'elle une divinité isolée du monde profane, la princesse qui fait rêver Igor. Elle reste captive des archétypes qui lui sont imposés par les vêtements qu'elle porte, soumise à l'apparence que lui donnent les couturiers, les éditrices de magazines et le mode de vie qu'elle adopte dans les lieux où elle est mise en scène¹⁰⁸. Car le mannequin a plusieurs visages. Elle est à la fois cette « courtisane du regard,

107. Dans *Mister Freedom*, l'un des costumes du personnage de Marie-Madeleine, interprété par Delphine Seyrig, consiste en un body de paillettes aux couleurs du drapeau américain (et français) dont le décolleté des plus plongeants descend jusqu'au-dessus du nombril. Dans *Hollywood California*, Klein se rend entre autres au Manoir Playboy de Hugh Hefner pour filmer la cérémonie honorant la playmate du mois.

108. Wissinger, Elizabeth. 2009. « Consumption: Fashion modeling work in contemporary society ». Dans *Journal of Consumer Culture*, vol 9, p. 273-296. En ligne. Sage Pub : <http://joc.sagepub.com/content/9/2/273>. Dans cet article, Wissinger analyse le mannequin comme marchandise, le rôle qu'il joue dans l'image d'une marque et le style de vie adopté par lui (les lieux de rencontre, les produits consommés et le look adopté) pour « se vendre » aux yeux de futurs employeurs. C'est ce mode de vie, en conclut l'auteure, mis en scène par une

ce miroir aux alouettes, cette photo de madone, ce porte-clés du rêve » pour citer le journaliste Jean-Jacques George ou encore, comme le dit Miss Maxwell à l'égard de Polly, une fille « sidérale » qui « vient de derrière le miroir ». Quand les agents impliqués dans le façonnement de l'image de la célébrité deviennent soudainement grotesques dans le film de Klein et semblent du même coup aliénés par ce monde fantasque qu'ils ont eux-mêmes créé.

Klein parodie les manières de raconter de la comédie musicale et du mélodrame, les deux principaux genres cinématographiques « féminins » dont la trame narrative s'inspire des contes de fées. Cette stratégie formelle permet entre autres au cinéaste de moquer l'histoire de Cendrillon combien de fois racontée dans les films hollywoodiens sur la mode. Il remet en question les valeurs traditionnelles associées à *l'American way of life* à *l'American Dream*, des valeurs diffusées par le cinéma dominant, la musique commerciale et les autres médias dont la radio, la télévision et la presse écrite. Lorsque le cinéaste présente Polly, comme étant issue d'une famille d'ouvriers d'un quartier populaire de Brooklyn et qui mène une vie simple, dans un appartement modeste de Paris, il corrompt l'illusion fantastique par l'entremise de laquelle la mode cherche à préserver le conte de fées auquel aspire la majorité des jeunes filles qui en sont venues à l'admirer et à l'imiter.

2.6. La mode pour le cinéma ou le cinéma pour la mode : leurs spectacles, leurs systèmes et leurs célébrités

La mode et le cinéma entretiennent une relation très étroite depuis le début du XX^e siècle. Tous deux démontrent un même goût pour le spectacle bien qu'à l'origine, la classe sociale et le lieu de diffusion (ou d'exploitation) divisent les publics attirés par l'une et par l'autre forme de divertissement. Les deux industries en devenir profitent de cette alliance tacite qui s'est solidement développée avec le temps. D'un point de vue historique, elles sont marquées par des bouleversements politiques et socioculturels semblables, auxquels s'ajoute la restructuration des entreprises du divertissement; car les industries du cinéma et de la mode

sorte de « nécessité » commerciale et adopté par les agents de cette industrie, qui est publicisé et suggéré aux consommateurs.

sont déterminées par trois systèmes similaires, que Sill nomme : le studio système, le star système et le système de mode et de beauté, auxquels s'ajoute bientôt le système de la musique¹⁰⁹. Dans ce contexte, mentionne la théoricienne Bärbel Sill, Prince fait remarqué que « les meilleures synergies sont celles qui sont obtenues par le contrôle de la production de film, sa distribution et des lieux de consommation, et ses marchés et produits qui peuvent être liés aux produits du film (ex. : la musique, les livres et les magazines) »¹¹⁰. Le pouvoir d'influence des médias contribue à la prospérité de ces industries et à la fidélisation des consommateurs. Il assure la stabilité des modèles d'identification et des modes de pensée investis dans l'image de la célébrité et renforce ainsi auprès du public la diffusion de goûts, d'idées et de valeurs.

Polly Maggoo est l'une de ces productions cinématographiques où la mode est au premier plan bien qu'avec Klein, le film soit un outil non pas de promotion pour la mettre en valeur, mais de dénonciation pour la satiriser. Nous tenterons de démontrer en quoi le film s'attaque aux empires commerciaux et idéologiques que sont les industries du cinéma, de la mode et des médias (radio, télévision et presse écrite), afin de critiquer les symboles qu'incarne la célébrité pour les différents pouvoirs en parodiant : les systèmes dans lesquels elle est produite; les formes, les motifs et les contextes dans lesquels elle est représentée; les lieux assurant sa diffusion. Klein reprend ainsi des manières de raconter et des genres du cinéma commercial surtout hollywoodien où la mode est au centre de la narration. Il travestit également les moyens par lesquels les médias construisent des fictions à partir du réel. *Polly Maggoo* remet ainsi en question l'éthique de l'esthétique employée par ces pouvoirs pour assurer le contrôle des goûts, des opinions et des valeurs des masses qu'une célébrité véhicule peut-être à son insu, malgré elle, sans en prendre conscience.

Mode et cinéma : les débuts

109. *Ibid.*

110. Traduction libre de la version originale anglaise : « The best synergies are those obtained by controlling film production, its distribution and consumption venues, and those markets and products that may be tied in to film products (e.g. music, books, and magazines). » Sill, Barbel. 2005. *Le Star System : du cinéma hollywoodien classique (1930-1960) à sa renaissance dans les années 80*. Frankfurt am Main : Peter Lang GmbH. p. 100.

L'histoire de la mode et celle du cinéma sont indéniablement marquées par l'influence qu'elles exercent l'une sur l'autre. La jonction entre ces deux industries et leurs systèmes s'apparente à ce que Caroline Evans décrit comme étant le spectacle du défilé. Au cinéma, nous dirions que ce défilé est soit implicite, soit explicite et sollicite la performance de l'actrice devant la caméra, comme le mannequin sur les podiums des défilés de mode, pour mettre en scène le vêtement. Le défilé est implicite dans la majorité des films hollywoodiens et particulièrement au cours de la période classique (1930-1960), alors que les costumes revêtus par les stars doivent respecter le style et l'élégance règlementés par le *Motion Picture Production Code*. Le spectacle de la mode dans ce cas-ci n'est pas au centre de la narration, mais s'amalgame plutôt au mode de vie souvent bourgeois qu'adoptent les personnages du film. Le défilé est explicite quand le milieu de la mode est au centre de la narration du film. Les personnages, le plus souvent des femmes, posent véritablement devant la caméra pour un public intracinématographique *et* extracinématographique et dans un but promotionnel. Le spectacle de la mode est alors perçu comme le déploiement du luxe et de l'élégance, alors que les modèles revêtent des toilettes reconnues comme étant le travail d'un couturier ou inspirées des créations d'une maison de couture.

Comme l'explique Caroline Evans, l'utilisation du film pour faire explicitement la promotion de la mode débute peu après l'invention du 7^e art, au moment où le défilé mis en scène par les maisons de couture devient une attraction de plus en plus recherchée par la bourgeoisie et l'aristocratie européennes¹¹¹. Bientôt, les prestigieuses collections de Lucille en Angleterre, de Paul Poiret et de Jean Patou en France, sont sur le point de franchir de nouvelles frontières pour conquérir de nouveaux territoires afin d'étendre leur marché. Paul Poiret est le premier qui, en 1911, emploie le film pour promouvoir ses créations aux États-Unis et en Europe. Il filme l'un de ses modèles « paradant » dans différentes tenues et traverse l'Atlantique dans l'espoir de montrer ses bobines à des futurs acheteurs lors de sa tournée américaine. Arrivé à New York, Poiret se voit confisquer son film par les douanes qui le

111. Evans, Caroline. 2001. « The Enchanted Spectacle ». Dans *Fashion Theory*, vol. 5, no 3, p. 271-310.

qualifient d'obscène alors que des *newsreels* publicitaires de la même sorte, commercialisés par les maisons Pathé et Gaumont, sont projetés dans les salles de cinéma européennes¹¹².

À partir des années 20, la mode se fait de plus en plus explicite au cinéma avec des films tels *The Lodger: A Story of the London Fog* (1926) d'Alfred Hitchcock et *Fig Leaves* (1926) de Howard Hawk, même si dans les deux cas, elle est associée à un mode de luxure et de plaisirs interdits où le pouvoir du sexe féminin, que révèlent l'extravagance et la sensualité des robes, devient déroutant sinon menaçant pour certains hommes. Comme le mentionnent Caroline Evans et Fred Davis¹¹³, l'origine modeste de la *covergirl* et l'exhibition de son corps sont alors associées aux femmes de mœurs légères, aux danseuses de cabaret et aux prostituées des maisons closes. La femme des Années folles qui se croit alors libérée grâce à son pouvoir de séduction et les honoraires que lui offre sa profession de mannequin, devient la proie de quelques prédateurs sexuels qui à leur tour, menacent l'ordre social. Près de quarante ans plus tard, des films comme *A New Kind of Love*, auquel nous reviendrons dans les pages qui suivent, démontrent que les préjugés à l'égard du mannequin demeurent inchangés (Fig. 17-21).

112. *Ibid*, p. 280.

113. Evans, Caroline. 2001. « The Enchanted Spectacle ». Dans *Fashion Theory*, vol. 5, no 3, p. 271-310. Davis, Fred. 1994. *Fashion, culture and identity*. Chicago : University of Chicago Press.



Figures 17-21. *A New Kind of Love*, 1963

Les nombreuses accusations et les injures dont Polly Maggoo est victime dans la rue par les hommes qui cherchent à attirer son attention ne sont pas étrangères au comportement de ces personnages de fiction. Déroutés par un désir refoulé alors qu'ils ne parviennent pas à séduire Polly malgré leurs avances, leur attitude se révèle compulsive, agressive, ou simplement bizarre. Un fétichiste glousse de joie en coupant une mèche de ce qu'il croit être les cheveux de Polly et s'enfuit comme un voleur. Un boyscout qui lui propose de l'aider à traverser la rue l'accuse de ne pas aimer la jeunesse. Un homme lui offre du savon à barbe et

l'invite à venir chez-lui avant qu'elle ne le couvre de cette mousse blanche et « dégueulasse ». Un autre encore l'attaque de plein fouet en alléguant que « les hommes qui courent après les mannequins ne sont pas de vrais hommes. Ce sont des mecs qui ont peur des femmes ». Confiant de sa virilité, il renchérit en ajoutant que « les mannequins ne sont pas de vraies femmes non plus puisqu'elles n'ont jamais vu de vrais hommes. Hein? C'est pour ça qu'elles ont peur. Elles ont peur de la vie. Hein? Hein? C'est pour ça qu'elles sont mannequins ».¹¹⁴ Même le producteur de l'émission *Qui êtes-vous?* entretient quelques préjugés à l'égard des mannequins. Il résume de façon plutôt simpliste pour Grégoire qui, apparemment, ne semble pas avoir compris : « Toutes ces filles sont des malheureuses ou des folles », et ça, « tout le monde le sait ».

En Amérique, il faudra attendre la fin des années 20 et le début des années 30 avant que des studios hollywoodiens ne réalisent leurs propres films promotionnels sur la mode.¹¹⁵ La série *Glamour Daze*¹¹⁶ produite par Fashion Features Inc., par exemple, assure la publicité « des plus récentes adaptations des créateurs parisiens »¹¹⁷ en notant dans certains cas la boutique où elles sont disponibles, comme par exemple King's El Centro en Californie. Les films mettent en scène les actrices de l'heure telles que Raquel Torres, Edna Murphy et Corliss Palmer qui, en regardant directement la caméra, proposent au public féminin les toilettes à revêtir à des occasions précises selon les tendances de la nouvelle saison. Une musique extradiégétique ajoute une ambiance festive au défilé et contribue au plaisir de cette nouvelle forme de divertissement que sont devenues la mode et la diffusion de son spectacle. Le film se révèle alors un médium privilégié par l'entremise duquel l'industrie de la mode parvient à atteindre les masses et participe à la création d'un tout nouveau système permettant la diffusion du goût, de la beauté et du mode de vie de la star, que les studios hollywoodiens exploiteront pour promouvoir leur image.

114. Dialogues tirés du film *Qui êtes-vous, Polly Maggoo?*

115. Pour plus de détails à ce sujet, consulter les ouvrages des auteures Charlotte Herzog et Jeanine Bassinger.

116. *Fashion News (Glamour Daze)*, 1928, muet, couleur, 6 min. Produit par : Fashion Features Inc. (New York, Hollywood). Photographie : Technicolor process. Stars: Raquel Torres, Edna Murphy, Corliss Palmer. États-Unis. En ligne. *Youtube*. <https://www.youtube.com/watch?v=HwNqxxUooiM>.

117. *Glamour Daze*. 1930 Fashion Revue – Color Film. Fashion News. 1930. parlant, couleur, 2 min. 30 sec. Produit par : Fashion Features Studios Inc. Photographie : Technicolor process. Enregistrement : RCA photophone system En ligne. *Youtube*. <http://www.youtube.com/watch?v=QBNtFDAGeww>.

La conjoncture des systèmes ou la production, la diffusion et l'exploitation de la star

La théorie des trois systèmes développée par Bärbel Sill est principalement rattachée à l'évolution de l'industrie du cinéma hollywoodien et non à celle du milieu de la mode puisqu'en somme, tel n'est pas l'objet de son analyse. Et pourtant, ces systèmes (le studio système, le star système et le système de mode et de beauté) développés par les grands producteurs de cinéma américains et qui subiront des changements de structure au cours du XX^e siècle¹¹⁸, sont à notre avis comparables à ceux qu'adopteront les couturiers pour assurer la prospérité de la marque et favoriser l'industrialisation de la mode. Afin d'éviter toute digression, nous nous limiterons ici à l'étude des trois systèmes impliqués dans les industries du cinéma et de la mode bien que – nous en sommes convaincus – l'industrie de la musique soit régie par une structure similaire. La preuve en est que la rencontre des industries de la mode, de la musique, de la star et de la production dans (ou par) un studio dominant (plutôt qu'indépendant) forge une nouvelle stratégie d'entreprise qui, une fois jumelée à l'expansion des médias (radio, presse écrite et télévision), stimule les échanges commerciaux, normalise la culture de masse et assure la croissance de ce que l'on appelle aujourd'hui plus globalement l'industrie du divertissement fondée sur la culture de la célébrité.

Un studio système se révèle essentiel à l'enregistrement (audio) des musiciens et des chanteurs, à la photographie (visuelle) des mannequins et au tournage (audiovisuel) des acteurs. L'enregistrement de la musique, les séances de photographie de mode tout comme les productions cinématographiques sont réalisés en studio pour assurer un plus grand contrôle de la qualité du son, des éclairages, de la mise en scène et de la prise de vue¹¹⁹. Le monde de rêve

118. Bärbel Sill identifie trois périodes marquantes dans l'histoire du cinéma hollywoodien : de 1930 à 1960, soit à partir du moment où le studio et le star système sont les plus « opérationnels »; de 1960 à 1970, qualifiée de « crise du star system et l'émergence du New Hollywood », et de 1980 à aujourd'hui, correspondant à une forme de « renaissance » où l'on perçoit « la transformation de l'industrie du cinématographique américaine en une industrie du divertissement ». Bärbel Sill. 2005. *Le Star System : du cinéma hollywoodien classique (1930-1960) à sa renaissance dans les années 80*. Frankfurt am Main : Peter Lang GmbH. p. 48, p. 66, p. 97.

119. Dans l'émission intitulée *La photo et la mode* réalisée par Jean Pradinas pour la série *Un certain regard*, produite par Georges Pierre et diffusée sur Canal 2 le 7 août 1967, il est dit que la première photo de mode aurait été prise par David Octavius Hill en 1845. Au début du XX^e siècle, le Baron Adolf de Meyer devient le

créé par (et dans) le studio est un monde féérique et enchanteur inspiré par (mais situé au-delà du) réel. Telle la maison de production envers ses acteurs et les grands *labels* de la musique, les maisons de couture développent petit à petit leur propre star système et signent des contrats exclusifs avec leurs modèles favoris. Alors que le système de mode et de beauté joue pour Sill un rôle primordial dans la construction de l'image de la star de cinéma qui se retrouve ensuite diffusée dans les magazines, il ne faut pas oublier qu'à l'inverse, il permet aussi de faire du mannequin une star de cinéma. Suivant la mouvance, une star système prend également racine dans l'industrie de la musique. Le système de mode et de beauté qui associe au style musical un style vestimentaire en déterminant le look de ses plus grandes vedettes donne la chance à quantité de chanteurs et de musiciens célèbres de paraître sur les grands écrans.

Ce star système, qui prend naissance dans le milieu de la mode et de la musique, démontre que cette stratégie d'entreprise n'est plus exclusive à l'industrie cinématographique. Dès les années 30, des chanteurs, danseurs et musiciens reconnus tels que Fred Astaire, Ginger Rogers et Elvis Presley prennent l'affiche dans des grandes productions hollywoodiennes, tandis qu'à partir des années 50, les mannequins les plus réputés comme Suzy Parker, Twiggy et Dorothy McGowan sont à leur tour invités par une nouvelle génération de metteurs en scène à faire du cinéma¹²⁰. Les actrices (pour ne se positionner qu'à l'égard des femmes œuvrant au sein de l'industrie du divertissement) devenues modèles, se font ainsi relayer par les mannequins devenus actrices et/ou chanteuses alors que les chanteuses peuvent être aujourd'hui mannequins ou actrices¹²¹. De simples modèles déambulant dans les maisons de

premier véritable photographe de mode, d'abord pour Vogue et Vanity Fair ensuite. Il faisait de la femme une « authentique princesse... ni sourire, ni passion, mais des perles. Elle avait de l'allure mais une allure d'objet d'art ».

120. Le célèbre mannequin britannique Twiggy dont le look androgyne fera d'elle l'icône de la révolution des années 60, se révèle dès l'âge de seize ans comme le premier supermodel de renommée internationale. Le Daily Express la nomme « le visage de 66 » et quitte l'industrie de la mode après seulement quatre ans pour amorcer une carrière au cinéma, à la télévision, en musique et au théâtre. À noter que sa première performance sur scène au Casino Theater de Londres en décembre 1974 n'est nul autre que Cinderella (Cendrillon). S.a. « Theatre ». En ligne. *Twiggy*. <http://www.twiggylawson.co.uk/theatre.html>.

121. Comme nous l'avons vu, la chanteuse française Françoise Hardy est habillée par Paco Rabanne au début de sa carrière, tout comme l'actrice-chanteuse Brigitte Bardot. Twiggy laisse tomber sa carrière de mannequin pour devenir chanteuse puis actrice au cinéma et à la télévision. Les chanteurs Doris Day et Frank Sinatra jouissent d'une carrière musicale et cinématographique alors que les mannequins Nico et plus récemment, Carla Bruni, se font chanteuses.

couture au XIX^e siècle, le mannequin est ainsi devenu au XX^e siècle une célébrité internationale et dans certains cas, l'icône d'une génération¹²².

Les vêtements, les accessoires, les bijoux, les produits de beauté et les coiffures arborés par les stars des années 20 sont photographiés, commentés et publicisés dans les magazines de cinéma, de mode et de beauté, tels *Photoplay*, *Vogue* et *Vanity Fair* qui, selon Bärbel Sill, « permettent au *star system* de fonctionner, car ils contribuent à un discours médiatique sur la star »¹²³. Une décennie plus tard, les stars hollywoodiennes servent de modèles dans des *newsreels* projetés dans les salles de cinéma, pour présenter les nouvelles collections inspirées des grandes maisons de couture européennes. À compter des années 50, la télévision devient le médium atteignant le plus grand nombre de consommateurs parce qu'elle rejoint directement un public massif et est postée dans la majorité des foyers. Les publicités et les films de reportage inclus dans sa programmation proposent alors un nouveau discours sur la star et relancent la promotion du système de mode et de beauté. Les capsules promotionnelles des produits de beauté permettent à des mannequins déjà célèbres dans l'industrie de la mode, tels que Dorothy McGowan, de se faire connaître en tant qu'actrice. La médiatisation de la star, de même que la promotion du système de mode et de beauté à la télévision, sont deux types de discours que Klein parodie dans *Polly Maggoo*.

Les médias et leurs faux-semblants

William Klein photographie Dorothy McGowan à plusieurs reprises pour le magazine *Vogue* et travaille avec elle depuis plusieurs années quand il lui propose le rôle principal de *Polly Maggoo*. Au cours d'une entrevue suivant la sortie du film, il confie à Patrick Thevenon : « Il y a cinq ans que je la connais. Je ne sais toujours pas qui elle est. Je ne sais toujours pas ce qu'elle pense. Y compris de mon film. »¹²⁴ Par un jeu de réflexivité qui brouille la frontière entre la réalité et la fiction, le cinéaste fait ici référence à Dorothy McGowan comme s'il

122. Tel fut notamment le cas des mannequins Twiggy dans les années 60 et Kate Moss dans les années 90.

123. Sill, Barbel. 2005. *Le Star System : du cinéma hollywoodien classique (1930-1960) à sa renaissance dans les années 80*. Frankfurt am Main : Peter Lang GmbH, p. 124.

124. Thevenon, Patrick. 1966. « Qui êtes-vous, Polly Maggoo? » de William Klein. *L'Express* (Paris). 24 octobre.

s'agissait du personnage de Polly Maggoo. Dans des scènes quasi autobiographiques, Klein met ici en scène une équipe de reportage engagée à la réalisation d'un portrait filmé d'un mannequin très en vogue, tant dans la réalité du monde de la mode des années 60 que dans la fiction du film.

Le cinéaste illustre les professionnels affectés à la société d'état qu'il nomme la OKTV, dont le principal mandat est d'informer la population. Il dépeint les processus impliqués dans la production de ce type de films que sont les reportages pour la télévision. Ce faisant, il critique le supposé réalisme de cette manière de raconter et dénonce le contrôle exercé par les membres de la direction de la chaîne sur le contenu de ses émissions et sur ses employés. Il jette un regard éclairé sur les moyens et la structure du journalisme de reportage qu'il a lui-même connus au cours de ses années passées à la RTF (Radiodiffusion-télévision française) en tant que réalisateur pour la série *Cinq colonnes à la une*. Ceci dit, ses observations ne cachent pas sa critique à leur égard car en 1962, Klein s'avoue désenchanté par la politique de cette série où la liberté de la presse semble compromise par les ambitions du président de la République. Au terme d'un conflit au sujet d'un reportage sur la politique du Général de Gaulle qui fut censuré par les producteurs de la série, Pierre Lazareff, Pierre Desgraupes et Pierre Dumayet, surnommés « les trois “P” », et les représentants du ministère de l'Information français, Klein claque la porte¹²⁵. S'il ne fait pas directement référence à cet épisode dans *Polly Maggoo*, deux autres scènes visent par contre une réalité extracinématographique associée à son expérience dans les studios de la RTF et à l'émission *Cinq colonnes à la une*.

Jean-Jacques Georges et Grégoire Pecque ont une brève discussion dans les corridors de la chaîne sur les nouveaux statuts imposés par la OKTV. Dans les faits, une nouvelle réforme gouvernementale affecte véritablement la Radiodiffusion-télévision française (RTF),

125. Après avoir réalisé trois reportages pour *Cinq colonnes à la une* produit par la RTF, Klein interrompt brusquement sa collaboration avec la série quand son reportage « Les Français et la politique » est censuré par les producteurs de la série et les membres du ministère de l'Information français. Au moment où le Général De Gaulle fait campagne en faveur du référendum pour le suffrage universel, son film témoigne de l'amertume des citoyens envers les hommes politiques. Craignant que cet état de fait ne nuise aux ambitions du président de la République, la diffusion du reportage est finalement annulée trois heures à peine avant sa mise en onde. Un an plus tard, Klein retourne à la RTF et réalise trois autres reportages pour la série *Cinq colonnes à la une*.

ce monopole d'État contrôlé par le ministre de l'Information depuis 1949. Dans le film, le journaliste se veut philosophe : « Au lieu d'améliorer la productivité par une augmentation de la production, on cherche à obtenir le même effet par une compression des effectifs et un amenuisement de l'amélioration des situations. Et bien entendu, on fait planer sur le personnel une psychose de crainte et d'insécurité. »¹²⁶ Le réalisateur, de son côté, condamne la gestion des dirigeants de la chaîne et les répercussions sur les employés : « C'est bien simple, la OKTV est dotée des statuts les plus rétrogrades de tous les établissements publics. Des licenciements arbitraires viennent d'être prononcés par la direction générale. » Effectivement, à la demande du général de Gaulle qui tente de calquer la corporation médiatique sur le modèle de la British Broadcasting Corporation (BBC), le Ministre conçoit de nouveaux statuts pour permettre à l'institution d'atteindre une plus grande autonomie.

Suite à l'approbation de loi n° 64-621 du 27 juin 1964, la RTF devient l'ORTF (Office de Radiodiffusion-télévision française). Son mandat est d'assurer « le service public national de la radiodiffusion et de la télévision » dans le but de « satisfaire les besoins d'information, de culture et de distraction du public », mais le contrôle de la diffusion par le Ministre ne sera pas totalement abrogé.¹²⁷ Comme le rappelle Klein à travers la bouche de ses personnages, la qualité des émissions de la télévision nationale semble compromise par les coupures budgétaires annoncées par la direction. Or, la société d'état est principalement à l'origine d'un conflit politique et économique car d'un point de vue juridique, il s'agit d'un établissement public à caractère industriel et commercial (ÉPIC) qui cherche notamment à tirer profit de la vente d'espaces publicitaires sur ses ondes. C'est pourquoi Jean-Jacques Georges ajoute : « Tu sais que Blücher a dit que notre coût de *prod* était trop cher? On ne sait même pas si ça va passer. ». Mais pour Grégoire, « les bons programmes s'établissent d'après les critères où la notion de rentabilité n'intervient pas » et se demande : « Faudra-t-il choisir bientôt entre un programme éducatif et culturel d'une télévision nationale et le royaume d'uniprix si

126. Dialogues cités par Jean-Jacques George et Grégoire Pecque et tirés du film *Qui êtes-vous, Polly Maggoo?*

127. Le contrôle de l'information, soutenu par le Ministre et l'implication du général de Gaulle dans la prise des décisions au sujet de l'établissement public, explique entre autres pourquoi le reportage de William Klein (qui s'avéra peu élogieux à l'égard du président de la République), intitulé *Les Français et la politique*, il et réalisé dans le cadre de l'émission *Cinq colonnes à la une*, fut censuré par l'ORTF. Journal officiel de la République française 1964, p. 5636.

confortable fut-il... »¹²⁸, avant de se faire interrompre par Jean-Jacques qui le quitte pour rejoindre une collègue et comploter dans son dos grâce à la collaboration du producteur Blücher. Grégoire ressentira cette crainte et cette insécurité tout au long du film. Et pour cause, il sera accusé d'avoir enfreint le « règlement » dont il ne connaissait pourtant pas l'existence. Il se retrouve immobilisé sur une chaise et humilié devant tous ses collègues alors que Blücher semble le torturer avec ses questions. Les aveux que la direction cherche à obtenir de Grégoire en lui demandant qui il est rappellent les questionnements philosophiques de l'époque portant sur les concepts d'identification, d'existence et de contrôle exercés par les structures pouvoirs auxquels tenteront notamment de répondre Jacques Lacan, Jean-Paul Sartre et Michel Foucault¹²⁹.

Après avoir discuté des nouveaux statuts et des licenciements arbitraires annoncés par la direction générale de la OKTV, Grégoire laisse entendre un monologue intérieur en voix *off* assis au volant de sa voiture. Il se dit : « C'est quelque chose celui-là. Et si c'était moi qui posais les questions? J'en ai déjà fait des interviews. » Le souvenir d'une entrevue passablement ratée lui revient à l'esprit quand Grégoire, peu loquace, s'entretient avec un porteur dans une gare : « Monsieur, qu'est-ce que vous faites comme métier? » L'homme répond : « Je suis porteur. Porteur de gare. » Incapable d'alimenter la conversation, Grégoire ajoute : « Ah vous êtes porteur. Bon. » Grégoire apparaît certes comme l'alter ego de Klein, surtout si l'on envisage la possibilité que les lieux et le sujet mis en scène ici évoquent, sans y faire directement allusion, le reportage *Départ en vacances : gare de Lyon* réalisé pour la série *Cinq colonnes à la une* en 1963.

128. La création de l'ORTF et la réforme des nouveaux statuts proposés par le Conseil constitutionnel étaient surtout motivées par des raisons politiques et économiques. Le gouvernement français craignait à l'époque que la RTF, dont l'administration et la diffusion du contenu étaient entièrement contrôlées par le ministre de l'Information, ne centralise le quatrième pouvoir (celui des médias) en constituant un État dans l'État (Giraud 1993, p. 7). Il comptait également assurer une meilleure gestion des redevances audiovisuelles de la vente d'espaces publicitaires. Pour se libérer du monopole de l'organisme d'État par le ministre, qui n'hésitait pas à censurer des programmes sans justification, et pour contester les nombreux licenciements imposés à l'ORTF par la direction, un premier communiqué signé de la main des responsables des émissions *Cinq colonnes à la une*, *Zoom* et *Caméra 3* est publié par l'AFP le 11 mai 1968. Une grève est votée le 17 mai de la même année alors que toutes les organisations syndicales de l'ORTF signent, le lendemain, un manifeste contre la loi de 1964 en plus de demander la démission du conseil d'administration et celle du directeur général de l'Office. André-Jean Tudesq. 2009. « Le Conseil d'Administration de l'ORTF et la crise de 1968 ». En ligne. *Site Internet du Grer*. Consulter : <http://www.grer.fr>, p. 4.

129. *Surveiller et punir: naissance de la prison* (1975) ; *La volonté de savoir. Histoire de la sexualité, I.* (1976) ; *L'usage des plaisirs. Histoire de la sexualité, II.* (1984) ; *Le souci de soi. Histoire de la sexualité, III.* (1984).

Ce reportage, qui ressemble davantage à un documentaire de cinéma qu'à un reportage pour la télévision, diffère des autres films réalisés par Klein pour cette série télévisée. Ses autres reportages pour *Cinq colonnes à la une* sont produits en collaboration avec d'autres journalistes et comprennent des entrevues et/ou un commentaire en voix *off*. Ici, au contraire, Klein assume seul la réalisation du reportage. Une caméra à l'épaule observe les futurs vacanciers qui s'amoncèlent dans l'une des gares les plus achalandées de Paris lors de la saison estivale, les filmant dans un style que l'on retrouve dans ses futurs documentaires, c'est-à-dire en gros plans. Mise à part une brève introduction au tout début du film, le reportage n'inclut aucun commentaire en voix *off* ou d'entrevue réalisée avec quelques passants. Klein préfère filmer les gens de passage et enregistrer les conversations en direct, grâce à son micro dissimulé et au hasard comme si, au même titre que Grégoire dans *Polly Maggoo*, une intervention verbale et un contact direct avec les gens, se seraient avérés infructueux.

Le portrait de Polly Maggoo par l'équipe de *Qui êtes-vous?* reprend une formule des films de reportage devenue classique. Il comprend des entrevues avec le mannequin et les différents agents travaillant dans l'industrie de la mode qui permettent de la situer dans son environnement personnel (son appartement) et son milieu professionnel (le défilé), que l'on cherche également à définir. Une courte biographie est aussi produite pour illustrer par des photographies les diverses étapes de sa vie, qui retracent le chemin de son enfance jusqu'à l'âge adulte. Le processus de production du reportage pour la télévision diffère de celui du cinéma documentaire. Il en affecte la forme et le contenu et obéit à des conventions plus restrictives imposées par les fonctions et la gestion des médias.

Dans son livre *Le documentaire et ses faux-semblants*¹³⁰, François Niney énumère succinctement les différences majeures entre le film documentaire et le film de reportage. Son analyse est révélatrice de la structure d'une société médiatique telle que l'ORTF et de ses manières de raconter que parodie William Klein dans *Polly Maggoo*. Avant toute chose, Niney distingue les auteurs, les lieux de diffusion et le mode de production de chacun de ces films.

130. Niney, François. 2009. *Le documentaire et ses faux-semblants*. Paris : Klincksieck.

Le documentaire est un film d'auteur diffusé dans les salles de cinéma alors que l'auteur du reportage est la chaîne de télévision ou le magazine télévisé. Les médias français du moins, comme l'explique Niney, imposent une division du travail dans la production du reportage pour assurer l'objectivité du contenu. Une telle hiérarchisation des membres de l'équipe de tournage, que l'on retrouve également dans la production de films de fiction, est remplacée dans le cinéma documentaire par une équipe réduite dont la complicité, comme l'explique Gilles Marsolais à l'égard du cinéma direct, l'amène à ne faire « plus qu'un seul corps »¹³¹. La liberté de création des reportages se voit ainsi diminuée et ce, pour au moins trois raisons. L'intervention et la part de responsabilité de chacun des membres de l'équipe de production se trouvent limitées. Le reportage est restreint par un contenu avant tout informatif, contenu qui, enfin, doit satisfaire les exigences déterminées par les producteurs d'une émission ou les directeurs de la programmation. En parodiant un tel processus de production dans *Polly Maggoo*, Klein critique les moyens et les effectifs employés par les médias dans la représentation de ladite réalité.

Le chaos règne sur le plateau de l'équipe de *Qui êtes-vous?*, alors que les rivalités au sein de l'équipe, entre Jean-Jacques George et Grégoire Pecque notamment, engendrent la compétitivité et l'hypocrisie lors du tournage. L'indifférence de certains membres de l'équipe de même que leur manque de coopération et de rigueur risquent également de nuire à la qualité du film, comme celle du cadreur qui coupe le moteur de la caméra à n'importe quel moment et celle du preneur de son, qui laisse les distorsions envahir la bande sonore. Les multiples commentaires et interventions du producteur et du directeur de programme influencent le contenu et la façon dont l'information est transmise au spectateur.

Quand le producteur demande par exemple à Grégoire d'arracher le masque pour découvrir la vérité qui se cache sous l'apparence extérieure du mannequin, il lui demande de répondre aux standards journalistiques qui, selon la tradition anglophone, cherchent à trouver des réponses aux questions formulées à partir des cinq « W ». *What?* (quoi?) permettra d'expliquer le sujet; *Where?* (où?) de montrer les lieux; *Who?* (qui?) d'interviewer des

131. Marsolais, Gilles. 1997. *L'aventure du cinéma direct revisitée*. Laval : Les 400 coups, p. 151.

protagonistes, des témoins ou des experts; *When?* (quand?) de situer les faits dans le temps, habituellement présent puisque le sujet est d'actualité; *Why?* (pourquoi?) et selon le cas, *How?* (comment?) sont habituellement expliqués par un narrateur dans un commentaire en voix *off*. Mais Grégoire se défend de devoir répondre à toutes ces questions afin de trouver ce qui se cache sous les apparences puisque « [...] l'extérieur c'est aussi la réalité ». Inutile selon lui d'arracher les masques puisque derrière eux, il n'y a « rien ou alors un autre masque et encore un autre et un autre et un autre ». Grégoire ne veut rien expliquer et fait plutôt appel à l'esprit critique du public : « Que le spectateur se débrouille. Dans la vie personne n'est pas là pour lui expliquer au spectateur. » Contrairement à Jean-Jacques George qui mythifie Polly Maggoo en la comparant à Cendrillon, le réalisateur estime qu'il « ne faut pas mépriser le spectateur. Même le téléspectateur ».

Pour Niney, le film réalisé pour la télévision est un outil de communication, mais dans le film de Klein il se révèle tendancieux. Il n'exploite pas le langage cinématographique comme c'est le cas pour le cinéma documentaire, qui traduit davantage la subjectivité, l'imaginaire et le style propre à chaque réalisateur et auxquels le spectateur est amené à réfléchir. Le temps alloué à la production du reportage se compte en jours et en semaines plus qu'en mois et en années comme il en va de la majorité des documentaires. Or, le producteur de *Qui êtes-vous?* demande à Grégoire de « pénétrer son sujet » pour reprendre l'expression de Niney, quand les moyens de production qui sont mis à sa disposition ne lui permettent que de le « couvrir »¹³².

Remettant en question la prétention à la vérité des films de reportage, Klein montre à quel point la seule étape du montage filmique peut être la source de récits fictionnels provoqués par les détournements de sens et la fragmentation de la continuité temporelle. Dans un bureau fermé de la OKTV, Grégoire Pecque, la scripte et Jean-Jacques George se rencontrent pour visionner une première mouture de la séquence réalisée par le monteur et découvrent que celui-ci déforme complètement les propos du mannequin, préalablement enregistrés dans son appartement. Depuis le moniteur de visionnement où apparaît un arrêt sur

132. Plutôt que de « couvrir » un événement comme le fait le reportage, le documentariste pour Niney, souhaite « pénétrer un sujet ». Niney, François. 2009. *Le documentaire et ses faux-semblants*. Paris : Klincksieck.

image de Polly, jusqu'à l'éruption de la scène auquel il réfère en plein écran, l'autoportrait de Polly ressort travesti par le montage dont les coupes franches composent un discours complètement absurde : « Quand j'étais petite, j'étais très laide. J'ai compris que je suis moi-même un lapin. Mais je me maquille et ça se voit moins. Sauf dans les cafés. Alors? Qu'est-ce qui peut bien me rester à la fin? Je vous le demande. » De retour dans la salle de montage, un plan moyen face aux quatre personnages fixe le monteur qui se retourne vers Grégoire pour lui demander : « Qu'est-ce que t'en penses? » Sans mot dire, le réalisateur jette un regard perplexe sur Jean-Jacques Georges. Cherchant à reprendre le contrôle de la situation, le journaliste suggère de modifier la structure du reportage ce qui a pour effet de le mettre en valeur : « Et si on démarrait sur moi? » La transformation du discours original par le monteur de *Qui êtes-vous?* et l'intervention de Jean-Jacques Georges qui cherchent à se mettre en scène, rendent compte des faux-semblants produits par le film de reportage. Comme le démontre Klein au cours de cette scène, le film de reportage dans *Polly Maggoo* (et par extension, le documentaire qu'est *Polly Maggoo*) ne peut rendre totalement compte de la réalité, ne serait-ce que parce que le montage de l'un et de l'autre produisent des ruptures dans l'espace-temps.

Les plans à partir desquels ce montage est réalisé sont eux-mêmes le fruit d'une mise en scène orchestrée par Grégoire lors du tournage de ce soi-disant « autoportrait » dans l'appartement de Polly. Elle brise la spontanéité du moment et influence le comportement de Polly alors que Grégoire lui dicte la marche à suivre afin d'orienter son discours et ses déplacements en fonction de la caméra. Le réalisateur privilégie le plan américain, non sans jeter un regard amusé à ses collègues, puis donne des instructions à son cadreur pour bien « la prendre ». L'autoportrait de Polly est davantage une performance réalisée en fonction de la caméra et au profit des médias qu'elle sert. Le mannequin se représente lui-même et ce rôle qu'on lui demande de jouer est comparable à tant d'autres qu'elle a incarnés pour le milieu de la mode et qui sont mis en image par les photographes pour qui elle pose.

Le mannequin devenu actrice incarne le rôle d'une star de la mode pour la télévision, comme l'actrice de cinéma devenue mannequin qui, selon Sill, joue le rôle de star de

cinéma pour d'autres médias¹³³. La part des médias est à cet effet non négligeable dans la fabrication de la star, puisque ce sont eux qui la mettent en contact avec le public sans lequel son système pourrait fonctionner. Ironiquement, au cours de son entrevue, Jean-Jacques Georges accuse Polly de jouer : « Polly Maggoo, vous êtes devenue pour le monde civilisé un symbole d'élégance et de sophistication. Mais j'ai l'impression que tout ceci n'est qu'un jeu. Vous jouez. Votre vie de mannequin n'est qu'une mascarade. Vous jouez et les autres vous aident à jouer. »¹³⁴ En disant cela, il croit paradoxalement se distinguer de ces « autres » qui « aident » Polly « à jouer », alors qu'il participe lui aussi à cette « mascarade » en comparant Polly à Cendrillon et en arborant lui-même devant la caméra un masque de journaliste qui tombe dès que Grégoire crie « couper ».

La biographie de Polly Maggoo, réalisée à partir d'un montage de documents d'archive audiovisuels, présente chronologiquement les différentes étapes dans la vie du future mannequin et renforce la tension entre la réalité et la fiction. Grégoire effectue la narration hors champ et ponctue les images de ses commentaires et de ses anecdotes pour les producteurs de l'émission *Qui êtes-vous?*, qui les visionnent sans grand intérêt. Des *zoom-in*, des *zoom-out* et des *travellings* sur les photographies ajoutent du mouvement aux images fixes alors que les réflexions plus ou moins flatteuses des membres de l'équipe de reportage à l'égard de Polly se font entendre hors champ. Les photographies, dont certaines sont issues de l'album de photographies de Klein *Life is good and good for you in New York*, illustrent le lieu où elle grandit à Brooklyn, sa famille et sa première communion. Elles montrent ensuite Polly parmi la foule qui acclame l'arrivée des Beatles à l'aéroport JFK de New York, là où elle fut découverte par un chercheur de talent, et représentent enfin ses premières photographies de mode en tant que *covergirl*.

Si cette biographie se veut une représentation des premières années de la vie de Polly Maggoo, elle reste en tout point comparable à celle de Dorothy McGowan dont la vie, de

133. Sill, Barbel. 2005. *Le Star System : du cinéma hollywoodien classique (1930-1960) à sa renaissance dans les années 80*. Frankfurt am Main : Peter Lang GmbH, p. 35.

134. Dialogues tirés du film *Qui êtes-vous, Polly Maggoo?*

l'enfance à l'âge adulte, fut marquée par les mêmes événements.¹³⁵ Polly Maggoo est plus que l'alter ego de Dorothy McGowan, elle en est le reflet, l'image ou, comme le dit Edgar Morin, le double. En somme, la réalisation de ce portrait de Polly Maggoo par l'équipe de *Qui êtes-vous?* tend à prouver les théories développées par quantité de théoriciens dont Edgar Morin, Daniel Boorstin et Richard Dyer. Pour Morin : « La star est, en effet, subjectivement déterminée par son double d'écran. Elle n'est rien, puisque son image est tout. Elle est tout puisqu'elle est aussi cette image. »¹³⁶ Boorstin avance de son côté que la star est une construction sans substance et sans signification¹³⁷. Richard Dyer nuance ces propos en affirmant plutôt : « Étant acteur, main-d'œuvre et personne biographique, la star dispose d'une "existence réelle" qui fait partie de son être, tandis que son image ne fait que refléter une partie de cette existence. La star peut donc ne pas être forcément ce qu'elle *semble* être, puisque son image est fabriquée, raison pour laquelle cette dernière peut être trompeuse. »¹³⁸ En d'autres termes, c'est ce double à l'écran qu'ont en commun Polly Maggoo et Dorothy McGowan, une existence partagée dans la représentation que l'on a fait d'elles.

Un autre exemple illustre le rapport du film à la réflexivité ou la tension que Klein réussit à produire entre la réalité et la fiction, tout en parodiant la manière de raconter des publicités. Dans les années 60, Dorothy McGowan tient la vedette d'un court film publicitaire d'une minute, réalisé pour le compte de la marque *Cover Girl*, que William Klein parodie dans *Polly Maggoo*. Les produits de beauté *Cover Girl*, vitaminés par les substances médicamenteuses *Noxema* et censés donner de la vigueur et de l'éclat au teint de la jeune femme, sont dans *Polly Maggoo* remplacés par les biscuits *Yankee Doodle* qui sont eux aussi enrichis de vitamines énergisantes¹³⁹. Le nom de la marque américaine de cosmétiques est ici substitué au titre que les Anglais donnèrent à une chanson populaire lors de la guerre de Sept Ans et qui deviendra plus tard un chant patriotique américain. Rappelant au passage la nationalité et la profession de la jeune femme, Klein infère un autre sens aux deux expressions.

135. En ligne. <http://leblogdesovena.com/dorothea-mcgowan/#sthash.CruK7Rjj.dpbs>.

136. Morin, Edgar. 1972. *Les stars*. Paris : Éditions du Seuil

137. Boorstin, Daniel. 2009. Dans *Richard Dyer*. Stars. London : Palgrave Macmillan, p. 13.

138. Dyer, Richard. 2005. Dans Bärbel Sill. *Le Star System : du cinéma hollywoodien classique (1930-1960) à sa renaissance dans les années 80*. Frankfurt am Main : Peter Lang GmbH, p. 40.

139. « Yankee » est un surnom donné aux Américains du nord alors que « Doodle » veut dire « griffonner » ou « gribouiller ».

La *Cover Girl* réfère au mannequin que l'on retrouve sur la couverture des magazines mais pourrait tout autant faire allusion à une fille (*girl*) que l'on (re)couvre (*cover*), alors que le surnom donné aux Américains du nord (*Yankee*) serait un peu « gribouille » (*doodle*) ou, selon le dictionnaire étymologique, quelqu'un de simple¹⁴⁰. Ce jeu de mots laisse libre cours à plusieurs interprétations. Klein insinuerait-il que les filles sont barbouillées par le maquillage? Que les mannequins sont des filles simples d'esprit? Peu importe le sens qu'on lui donne, le cinéaste détourne la structure de la rhétorique adoptée dans la majorité des discours publicitaires.

De plus, l'objet auquel la publicité réfère et qui subit une transformation dans la parodie de Klein n'est plus le bien de consommation dont ils font habituellement la promotion (les produits de beauté / les *Yankee Doodle Crackers*), mais l'objet symbolique auquel il fait référence (la vitalité du teint que donnent les vitamines dans le maquillage / l'énergie que produisent les biscuits). Or, c'est par un travestissement de la *fonction* de cet objet symbolique et non plus seulement par la transformation de l'objet symbolique lui-même que Klein parodie la rhétorique des discours publicitaire. Les vitamines contenues dans le maquillage *Cover Girl* donnent à Dorothy McGowan la vitalité d'un look *glamour*, tandis que les vitamines contenues dans les biscuits donnent à Polly l'énergie nécessaire pour se mettre plus de maquillage : « Chew that vitamin goodness. Now you can get back to work. Refreshed with a new energy. Put on your eye, put on your lips, put on your lovely face and now look at yourself. Don't you feel better? Yes sir! Yankee Doodle Crackers give you a shot in the arm. Right Polly? » Alors que le discours publicitaire de *Cover Girl* favorise la consommation des produits de beauté pour promouvoir un bien-être personnel et une belle apparence, le discours publicitaire des *Yankee Doodle Crackers* favorise le bien-être personnel pour promouvoir la consommation de produits de beauté.

Décentralisation de la figure d'identification : idéalisation d'un mannequin afro-américain ou le reflet de tensions à travers la figure du mannequin

140. En ligne. : <http://www.etymonline.com/index.php?term=doodle>.

Qu'il soit implicite ou explicite, le spectacle de la mode au cinéma, dans les magazines ou bientôt, à la télévision, renforce dans les deux cas la scopophilie du spectateur à l'égard de la star. L'exhibition de la sensualité – si ce n'est de la sexualité – de la star s'offre ainsi en « spectacle » pour le plaisir des spectateurs¹⁴¹. L'objectification de son corps et l'exploitation de son image font perdurer le fétichisme à l'égard de la femme même si, étonnamment, comme le démontre Jackie Stacey dans son article « Fascinations féminines : Une question d'identification? », elles favorisent l'identification des spectateurs et des spectatrices (surtout) envers la star (ou le mannequin) et les incitent par la même occasion à la consommation. Dans les films où la mode est explicite, les spectateurs extracinématographiques regardent des spectateurs intrafilmiques regarder un modèle qui découvre et recouvre son corps dans des poses séductrices destinées, d'un part, à la commercialisation d'une image déterminée par un mode de vie et l'apparence du corps, et d'autre part, à une commercialisation des vêtements, des produits de beauté et des accessoires entrant dans la composition de cette apparence.

Nombreuses sont les spectatrices qui, selon Jackie Stacey, retirent un plaisir immense à s'identifier à leur star favorite soit lors du visionnement du film, soit en imitant dans la vie de tous les jours leurs manières, leurs poses et leur look. L'identification pour cette auteure se produit lorsqu'une spectatrice partage quelque ressemblance physique avec une star ou encore, quand la première croit se reconnaître dans l'image que la seconde projette et procède ainsi à la transformation de son apparence pour tendre vers cet idéal de beauté et d'élégance et potentiellement, vers la célébrité¹⁴². Dans les deux cas :

Selon [Gorham Anders] Kindem, le *star system* n'est donc pas seulement un « phénomène social », mais aussi une « stratégie commerciale ». L'aspect social de ce système se manifeste à travers la présentation de différents « types sociaux » au public par le moyen du film. La structure de ce dernier, de même que la conception des personnages, contribue à la communication de concepts idéalisés d'un choix de valeurs et de vertus importants pour la société. [...] Le *star system* transforme donc la star en « vecteur » d'une certaine idéologie. Ayant l'aptitude de toucher à la conscience collective du public, elle devient un modèle d'identification important pour ce dernier.¹⁴³

141. Evans, Caroline. 2001. « The Enchanted Spectacle ». Dans *Fashion Theory*, vol. 5, no 3, p. 272-275.

142. Stacey, Jackie. 2006. « Feminine fascinations: A question of identification? ». Dans David P. Marshall (dir.), *The celebrity culture reader*. New York; London : Routledge, p. 254.

143. Kindem, Gorham Anders. 2005. Dans Bärbel Sill. *Le Star System: du cinéma hollywoodien classique (1930-1960) à sa renaissance dans les années 80*. Frankfurt am Main : Peter Lang GmbH, p. 117.

Le mannequin de mode, l'actrice de cinéma et la chanteuse devenues star comptent parmi les célébrités qui, pour le sociologue italien Francesco Alberoni, sont porteurs d'une idéologie. Elles sont un « produit du pouvoir de l'élite économique » (et nous ajouterions cosmopolite), qui « offre aux masses un rêve d'évasion » afin « d'éviter qu'elles n'entreprennent quelques actions que ce soient contre leur véritable condition d'exploitées »¹⁴⁴.

Attaché à la dualité réalité-fiction qui renforce la réflexivité du film, Klein fait appel à de véritables mannequins pour paraître dans le défilé de Ducasse. Ne redoutant par les scandales ni les paradoxes, il participe à la révolution qui chamboule à cette époque la politique de la mode et privilégie, lors de cette séquence, la présence de Donyale Luna à celle de Dorothy McGowan. Luna est une figure connue du monde de la mode et de la scène artistique. Elle apparaît dans les *screen tests* d'Andy Warhol qui la met également en scène dans son film *Camp* (1965), avant d'être appelée à interpréter différents rôles au cinéma pour Otto Preminger et Federico Fellini¹⁴⁵. En faisant d'elle la favorite du défilé de Ducasse, Klein propose d'autres modèles d'identification qui défient les icônes de beauté et d'élégance produites par les industries commerciales que sont celles de la mode et du cinéma et réitère également son allégeance envers la cause des Afro-américains et autres mouvements de libération qui agitent au même moment l'Amérique et l'Europe¹⁴⁶. Son engagement à cet égard est tout aussi politique qu'esthétique puisque Luna est pratiquement déifiée par la mise en scène et les prises de vues de Klein lors de cette séquence. Elle se montre calme et posée malgré le chaos qui règne dans les coulisses du défilé. Elle demeure impassible mais attentive à l'égard du couturier qui lui fait revêtir trois des cinq créations présentées lors de cette séquence. Et surtout, Luna reçoit l'honneur suprême d'ouvrir et de clôturer le défilé de Ducasse, privilège qui ne revient qu'aux mannequins favoris et les plus en vogue.

144. Alberoni, Francesco. 1962. « The Powerless elite ». Dans Sternheimer, Karen. 2011. *Celebrity Culture and the American Dream*. New York : Routledge. p. 6.

145. Suite au tournage du film *Qui êtes-vous, Polly Maggoo?*, Donyale Luna est la maîtresse de Dieu (Groucho Marx) dans le film *Skidoo* (1968) d'Otto Preminger et interprète le rôle d'Oenothéa dans le *Satyricon* (1970) de Federico Fellini. Pour plus de détails sur la carrière cinématographique de Donyale Luna. En ligne. *Warholstar*. <http://www.warholstars.org/filmch/donyaleluna.html>.

146. Paco Rabanne scandalise également les adeptes de la mode quand il fait paraître un mannequin noir lors de son premier défilé en 1966, pour présenter sa collection *Douze robes importables en matériaux contemporains*.

La caméra de Klein la filme en plan américain lors de sa première apparition sur le podium. Elle la situe au centre de la scène en suivant le mouvement de rotation de la structure amovible sur laquelle elle reste immobile, telle une statue de bronze. Elle la fixe ensuite au ralenti en plan large, accentuant l'élégance de son corps svelte et le mouvement singulier des longs pans verticaux de sa robe d'aluminium. Elle traverse ainsi l'écran de droite à gauche puis s'arrête un instant avant de reprendre son chemin, alors que la caméra révèle ensuite en plan subjectif Miss Maxwell et son entourage, dont le regard admiratif est tourné vers elle. Au terme du défilé, elle est présentée telle une idole immobile sur son piédestal qu'une assemblée de fidèles acclame. La caméra la capte en plan fixe et en contreplongée puis effectue un *travelling* arrière jumelé à un zoom avant (*zoom in*) pour donner du mouvement à l'image alors que le mannequin au centre du cadre paraît traverser le temps et l'espace au moment où la plate-forme sur laquelle elle se tient debout s'élève lentement vers le ciel; le tout sous une musique sacrée extradiégétique, qui se fait entendre dès le moment où Miss Maxwell approuve par un solennel « magnifique » la première création de Ducasse revêtue par Luna. Ces chants dignes d'un opéra sacramentel rappellent le requiem de Mozart dont le compositeur Michel Legrand aura remanié les arrangements.

Klein se moque ainsi de la religiosité de la mode, de ses adeptes et de ses idoles en apposant une entorse de plus à la réalité. Car Diana Vreeland, la rédactrice en chef de l'édition américaine de *Vogue* qui inspira le personnage de Miss Maxwell, n'approuvera jamais au cours de sa carrière la publication d'une photographie d'un mannequin noir sur la couverture du magazine. Si Donyale Luna devient le premier mannequin noir à paraître en couverture du *Vogue* du Royaume-Uni, en mars 1966 et grâce à Beatrix Miller, la rédactrice en chef de *Vogue* France, Edmonde Charles-Roux¹⁴⁷, quitte son poste suite au conflit qui l'aurait empêchée de réaliser ce que sa collègue britannique parvint à faire¹⁴⁸. La politique du goût et de la beauté fait l'objet d'une démocratisation chez Klein et esquisse dès le début du film son

147. C'est Edmonde Charles-Roux qui retrace le parcours d'Yves Saint-Laurent dans le reportage de Klein *Le Business et la mode*. Pour une biographie succincte d'Edmonde Charles-Roux. En ligne. *Bernard Henri Lévy*. <http://www.bernard-henri-levy.com/edmonde-charles-roux-2495.html>.

148. Le premier mannequin « de couleur » à paraître sur la couverture de *Vogue* aux États-Unis est Beverley Johnson en 1974.

éthique de la représentation. Elle n'obéit à aucune normalisation ou codification de l'esthétique, dont la distinction est habituellement régie par un mode de représentation raciste que légitiment dans la réalité les magazines de mode américains et français.

La nationalité et l'apparence physique des mannequins font non seulement l'objet d'une codification de la beauté, que le système de la mode exploite à son profit, mais elles inspirent également le style des vêtements. Le milieu du cinéma, comme l'explique Sill, favorise certes « la présentation de différents types sociaux », mais pour Caroline Evans, la « taxonomie de différents types féminins » n'est pas le fruit de la seule industrie cinématographique¹⁴⁹. Selon cette auteure, l'accroissement de la presse populaire incite la typologie de la femme moderne et professionnelle telles « l'actrice, la *chorus girl*, le mannequin et la femme du monde », représentées comme étant « frigides, non disponibles, détachées, au travail »¹⁵⁰. Evans dessine également un parallèle entre le « corps-objet » de la « Nouvelle Femme » et l'aliénation des ouvriers définie par Karl Marx, qui ferait d'elle une « femme mécanique »¹⁵¹. Le mannequin, vu par Evans, contribue non seulement à la normalisation de cette typologie depuis le début du XX^e siècle, mais reflète également « les tensions commerciales, culturelles et nationales : entre la créativité et le commerce, entre la France et l'Amérique et entre la consommation élitiste et la production de masse »¹⁵².

Si l'on en croit l'article de Caroline Evans « Les mannequins américains de Jean Patou : les premiers défilés de mode et le modernisme », la mode et les femmes auraient contribué aux échanges culturels et économiques entre les États-Unis et la France¹⁵³. En 1925, le célèbre couturier français Jean Patou organise « l'importation » de six mannequins américains en France grâce à la collaboration de la rédactrice en chef du *Vogue* américain de l'époque, Edna Woodman Chase. Les mannequins recrutés par Patou et Woodman Chase, selon Evans, se

149. Evans, Caroline. 2008. « Jean Patou's American Mannequins: Early Fashion Shows and Modernism ». Dans *Modernism/Modernity*, vol. 15, no. 2, Avril, p. 243-263. p. 260.

150. *Ibid*, p. 260.

151. *Ibid*, p. 260.

152. *Ibid*, p. 261.

153. Evans, Caroline. 2008. « Jean Patou's American Mannequins: Early Fashion Shows and Modernism ». Dans *Modernism/Modernity*, vol. 15, no 2, April, p. 243-263.

voulaient des symboles de la modernité devenue l'emblème des États-Unis. Cette opération orchestrée à des fins a priori économiques aura tout de même, comme le mentionne l'auteure, des répercussions tant culturelles et esthétiques que politiques. Elle favorise l'émancipation de l'*American way of life* et de l'*American Dream* en Europe par l'exploitation d'un type de femme spécifiquement américain, le « *flapper type* », dont le corps sans hanche et les cheveux courts sont le reflet de la jeunesse, de la femme active et libérée. Elle permet le développement de l'industrie de la mode européenne en Amérique qui, à partir du modèle de division du travail conçu par Frederick Winslow Taylor, adapte le style des créations de haute couture en vue de la production en série de vêtements vendus au détail. Elle révolutionne la mise en scène du défilé de mode, laquelle est maintenant représentative, selon Evans, de l'esthétique fordiste.

Quand Patou entame la promotion de sa nouvelle collection en France, il allègue les motifs qui serviront à justifier la venue des mannequins américains qui l'accompagnent. Il évoque en ce sens les avantages de la « Diana » américaine, à la silhouette plus élancée, contre ceux de la « Vénus » française, dont les formes sont plus rondes. Ce faisant, il provoque un débat médiatique sur la question nationale et raciale, aux États-Unis comme en France, dans les journaux et les magazines tels le *New York Times* et le *Washington Post*, *Vogue* et *Harper's Bazaar*¹⁵⁴. Dans son édition du 15 février 1925, le *New York Times* ne manque pas d'offrir des précisions sur la préférence de Patou : « Jamais pour un instant doute-t-il de ce qu'il appelle « le triomphe de Diana sur Vénus ». Selon son esprit perspicace, il est plus facile de *relooker* Vénus que de *relooker* le style actuel. Il a donc importé une bande de mannequins américains qui ne feront pas qu'exhiber ses toilettes à ses clients transatlantiques, mais “serviront de modèles” en chair et en os aux femmes françaises. »¹⁵⁵

Il incombe donc à la femme française de procéder à une métamorphose de son apparence et de son mode de vie pour entrer dans cette modernité que les Américaines

154. Evans réfère notamment aux éditions du *New York Times* publiées les 2 et 15 février 1925.

155. Traduction libre de la version originale anglaise : « Never for a moment does he doubt what he calls « the triumph of Diana over Venus ». To his discerning mind, it is easier to make over Venus than to make over the current style. So he has imported a bevy of American mannequins who are not only to display his gowns to transatlantic customers, but to « serve as models » in the flesh to French women ». *New York Times*. 15 février 1925. Dans Caroline Evans. 2008. « Jean Patou's American Mannequins: Early Fashion Shows and Modernism ». Dans *Modernism/Modernity*, vol. 15, no 2, April, pp. 243-263.

incarnent déjà. Les robes en tube et les jupes plus courtes de Patou, qui accentuent la silhouette longiligne des modèles et offre plus de liberté dans les mouvements, sont une incitation à l'activité sportive et à la perte de poids. C'est ainsi que de la rivalité culturelle et nationale naît une rivalité esthétique que le corps de la femme doit une fois de plus assumer. Dans ces conditions, le tissu humain (surtout féminin) ne serait-il pas aussi malléable que le tissu de soie ou de coton que travaillent les couturiers pour fabriquer la trame de la vie? À moins que ce ne soit le corps qui devienne une sorte de pâte à modeler entre les mains du créateur de mode? Quand le corps est amené à suivre la mode en se moulant à la forme et à la taille des vêtements, nous sommes portés à croire que oui. Les robes d'aluminium de Ducasse servent d'exemples pour illustrer l'asservissement du corps des mannequins à la forme et à la taille des vêtements, surtout si l'on en croit Miss Maxwell qui surnomme Ducasse « l'architecte des reins ».

Une scène en particulier souligne la rivalité culturelle et nationale entre la France et les États-Unis, alors que le mannequin Polly fait l'objet d'une comparaison entre les deux pays. Lors du repas à Suresnes où est invité à prendre part Polly dans sa robe de mariée, les membres de la famille de Grégoire, son nouveau mari, l'assomment de blagues plus ou moins racistes. L'écran de télévision en face d'elle lui renvoie son image dans une mise en scène qui ressemble à une émission de télé-réalité de mauvais goût. Le père de Grégoire la qualifie de « polyglotte » puisqu'elle parle français et lui fait manger de la tête de veau, parce que « l'on ne mange pas ça en Amérique » puisque « c'est tout en boîte chez vous ». Dans ce plan moyen subjectif où tous les invités ici attablés ont le regard tourné vers Polly dont le visage apparaît dans le téléviseur, Klein médiatise le portrait de cette américaine qui devient alors l'image de l'Amérique dont ces Français ont décidé de faire le procès. Le grand frère ajoute : « On dit que les Américains sont des enfants. Ils sont surtout nos enfants. C'est nous, les Européens, qui leur avons tout donné. Même la liberté. (Tout le monde dit bravo en applaudissant.) Et la statue avec. » La question de la liberté est une question très importante pour Klein et se pose dans différents champs d'activité, tant esthétiques (comme dans le film *Polly Maggoo*) que politiques (tel que dans le film *Mister Freedom*). En plus de faire une série de jeux de mots avec « Polly », un cousin ajoute : « Les Américains, ce sont tous des thons... en conserve... » La sœur de Grégoire, Juliette, qui est aussi la scripte de l'émission *Qui êtes-vous?*, poursuit

cette conversation empreinte de préjugés en s'attaquant à la morphologie des Américains. Elle attribue leur supposée lenteur à la petitesse de leur cerveau et en spécifiant qu'on « ne peut pas les distinguer les uns les autres. Ils sont racistes aussi ». Klein filme le portrait que font les Français des Américains, dont l'image est retransmise dans un poste de télévision, laquelle est à son tour transposée sur le téléviseur situé à la gauche (à l'écran) du journaliste Jean-Jacques George, le chef de pupitre d'un journal télévisé qui nous est montré au plan suivant. Les multiples réflexions d'une image dans une autre, la mise en abîme d'un média dans un autre, démontrent ici combien la réalité pour Klein se perd quelque peu dans la représentation et tend à produire des discours fragmentés qui s'interpellent les uns les autres.

Comme le démontre Evans dans son article, nous retrouvons la sérialité des lignes de montage issues du fordisme dans les nouveaux défilés de Jean Patou. L'alignement des mannequins de même que leurs habits, leur coiffure et leur maquillage pratiquement identiques, lui rappellent la production en série de l'ère industrielle. La « standardisation du look » et la « standardisation du corps » propres à « l'esthétique industrielle » uniformisent au passage les critères de beauté¹⁵⁶ et représentent symboliquement selon l'auteure le système capitaliste dont parle Siegfried Kracauer dans *l'Ornement de masse (The Mass Ornament)*¹⁵⁷ (fig. 22-23).

156. Evans, Caroline. 2008. « Jean Patou's American Mannequins: Early Fashion Shows and Modernism ». Dans *Modernism/Modernity*, vol. 15, no 2, April, pp. 243-263, p. 250.

157. Kracauer, Siegfried, et Thomas Y Levin (trad.). 1995. *The Mass Ornament: Weimar Essays*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press.



Figure 22. Huit mannequins américains vêtus de robes à carreaux identiques qu'elles ont portées lors de leur premier défilé pour Patou en février 1925. *Le Quotidien*, 2 Mars, 1925.



Figure 23. Chorus girls de la revue musicale *Femina*, Vienne, 1920

Kracauer fait l'économie des *chorus girls*, cette formation de femmes popularisée dans les années 20 et mise en scène dans les cabarets et les théâtres de Music-Hall tels que les Folies Bergères à Paris, les Ziegfeld Follies à Broadway et que nous retrouvons dix ans plus tard au cinéma, dans les comédies musicales de Busby Berkeley (fig. 24). Le philosophe accuse cet ornement de masse où l'identité est assimilée par la duplication des visages, la mécanique des gestes et le « sourire industriel »¹⁵⁸. Klein projette une telle forme de standardisation dans cette scène introduite une fois de plus par de la musique sacrée, où des mannequins assis les uns à côté des autres, échangent quelques banalités en se maquillant (fig. 25). L'uniformisation que nous observons dans l'apparence des mannequins s'harmonise aux décors de la scène, aux dialogues des protagonistes et au mouvement de caméra conceptualisés par le cinéaste. Les murs de la pièce où se trouvent les modèles sont rayés du même noir et blanc que les vêtements qu'elles revêtent. Les échanges, tels des « dialogues nunuches sortis de la presse du cœur »¹⁵⁹, font le récit superficiel de faits divers publiés dans les magazines féminins et les journaux à potins. Suite à un court montage comprenant une série de gros plans du visage de quelques mannequins, entrecoupée d'un plan où elles sont bien

158. *Ibid.*, p. 250, p. 255.

159. Propos de Klein provenant de la narration de son film *In and out of fashion*.

alignées, la caméra les filme de face à travers le cadre de leur miroir, les une à la suite des autres, dans un *travelling* latéral vers la droite puis vers la gauche.



Figure 24. Les femmes se maquillant dans *Dames*, Bubby Berkeley, 1934



Figure 25. Les mannequins se maquillant dans *Qui êtes-vous, Polly Maggoo?*

Polly Maggoo passe pratiquement inaperçue dans cette scène où elle reste muette. Elle est incorporée, comme le dirait Kracauer, à une multitude de femmes avec lesquelles elle forme un tout et dont l'apparence s'harmonise avec l'ensemble du décor pour créer un univers clos auquel elles appartiennent, un habitus dans lequel elles se révèlent également circonscrites.



**Figure 26. Les mannequins dans *Qui êtes-vous, Polly Maggoo?*, 1965.
Travelling de la caméra sur les mannequins vers la droite**



**Figure 27. Les mannequins dans *Qui êtes-vous, Polly Maggoo?*, 1965.
Travelling de la caméra sur les mannequins vers la gauche**

Ce *travelling* de gauche à droite puis de droite à gauche accentue l'uniformisation de la mise en scène (Fig. 26-27). Sans morceler l'espace ou le temps par un montage en champ

contrechamp, son mouvement assure la continuité des histoires racontées qui sont liées entre elles par la banalité de leur contenu et unit les différents protagonistes qui s'interpellent les unes les autres. Cet alignement de protagonistes, jumelé à la linéarité du *travelling*, est un motif que l'on retrouve dans les documentaires de Klein dont *Hollywood California* et *The Little Richard Story*. Balázs commente l'esthétique du *travelling* et du panorama dans *Theory of the Film* et pour lui, ce mouvement de caméra « accroît l'apparente authenticité du film, puisqu'en bougeant avec le *travelling* de la caméra, il permet au spectateur de demeurer dans l'espace réel où l'action se déroule »¹⁶⁰. Contrairement à l'analyse qu'en fait Béla Balázs, le *travelling* de Klein met ici l'emphase sur les limites de l'espace du studio et l'anonymat des protagonistes. Cette scène dont le spectateur est témoin appartient à un monde artificiel, auquel il peut difficilement s'identifier, alors que l'intimité du lieu où il est invité le pousse à un voyeurisme auquel il ne peut échapper.

2.7. Les cinémas de genre et le rêve américain ou l'habitus des contes de fées pour un public adulte

Les médias et l'industrie de la mode et du cinéma commercial façonnent des habitus, c'est-à-dire des structures sociales, adoptés par ceux et celles qui occupent ou qui adhèrent au monde virtuel qu'ils ont créé. Pour George Ritzer et Douglas J. Goodman, cités par Lee Baron : « L'habitus fournit probablement les principes selon lesquels les gens font des choix et décident des stratégies qu'ils vont employer dans le monde social. »¹⁶¹ En ces termes, nous croyons que la configuration de ces habitus, dans le cinéma hollywoodien spécifiquement, est prédéterminée par le genre. Celui-ci oriente entre autres le type de récit de même que la direction artistique des films, soit le style des décors, des costumes et des accessoires et encourage un certain nombre de dispositions chez les protagonistes, aiguillant ainsi leur mode de pensée, leur mode de vie et leur comportement. Aux habitus se greffe un certain nombre de

160. Balázs, Béla. 1952. *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*. London : Denis Dobson LTD. p. 139. En ligne. *US Archive*.
<https://ia700204.us.archive.org/17/items/theoryofthefilm000665mbp/theoryofthefilm000665mbp.pdf>.

161. Traduction libre de la version originale anglaise : « Habitus arguably provides the principles by which people make choices and choose the strategies that they will employ in the social world. » George Ritzer et Douglas J. Goodman cités dans : Baron, Lee. 2007. « The Habitus of Elizabeth Hurley. Celebrity, Fashion and Identity Branding. » *Fashion Theory*, vol. 11, no. 4, p. 443-462, p. 457.

valeurs. Or, ce schème de valeurs, de même que l'environnement, les dispositions et les goûts qui structurent l'habitus, paraissent déterminés et hiérarchisés par une classe dominante qui en vient à influencer les masses grâce aux différentes structures mises à sa disposition. Lorsque l'arrivée du cinéma parlant voit naître un nouveau genre de films, la comédie musicale, il donne à son tour naissance à un système complémentaire au sein de l'industrie cinématographique hollywoodienne, celui de la musique. Les quatre systèmes forment dès lors une puissante conjoncture au sein de l'industrie cinématographique, et grâce aux médias issus de la presse écrite, surtout, elle vit ses premières années de gloire au cours de la période dudit classicisme hollywoodien.

Comme le démontre Karen Sternheimer dans *Celebrity Culture and the American Dream*¹⁶², qui analyse une série de *fan magazines* de 1911 à aujourd'hui, les valeurs véhiculées par la culture de la célébrité aux États-Unis s'adaptent à leur époque mais demeurent sous l'influence d'un mythe, celui du rêve américain. Comme l'explique Sternheimer :

Le terme « rêve américain » devint populaire au cours des années 30, mais ses racines sont beaucoup plus profondes. Dans la mythologie du rêve américain, les opportunités abondent et sont attribuées à ceux qui le méritent le plus : les plus travailleurs, les plus brillants et les plus talentueux. Ce rêve encourage la notion d'individualisme, si centrale aux doctrines politiques qu'elle remonte à la *Déclaration d'Indépendance*. La libération de la monarchie de style européen signifiait la liberté d'atteindre le succès économique sans avoir de titre. [...] Alors, tout au long de l'histoire américaine, la notion d'individualisme et la célébration de l'homme qui réussit par lui-même (*self-made man*) servent à justifier l'inégalité.¹⁶³

C'est pourquoi, selon Sternheimer, au moment où la Grande Dépression menace l'*American Dream* et son capitalisme, la « machine du rêve » est engagée à la valorisation de

162. Sternheimer, Karen. 2011. *Celebrity Culture and the American Dream*. New York : Routledge.

163. Traduction libre de la version originale anglaise : « The term 'American Dream' became popular during the 1930s, but its roots are far deeper. In the mythology of the American Dream, opportunities abound and are rewarded to those most deserving: the hardest workers, the brightest, and the most talented. This dream support the notion of individualism, so central in American political doctrines that it dates back to the Declaration of Independence. Freedom from European-style monarchy meant the freedom to achieve economic success without having a title. [...] Thus, throughout American history the notion of individualism and celebration of the "self-made-man" served to justify inequality ». Sternheimer, Karen. 2011. *Celebrity Culture and the American Dream*. New York : Routledge, p. 8.

l'individualisme et de la fortune personnelle¹⁶⁴. Les récits et la mise en scène de ces films atténuent ou font disparaître les véritables souffrances des spectateurs que leur impose cette dure réalité afin d'éviter, comme le dit Alberoni, qu'ils ne se rebellent contre leur condition d'exploités. Ils produisent des mondes fabuleux où le conformisme au système de mode et de beauté devient une vertu morale qui constitue la fin et les moyens de la quête du bonheur. Ces films touchent particulièrement les spectatrices qui, de plus en plus soucieuses de leur apparence, satisfont leur besoin d'identification et leur désir d'évasion en observant le monde enchanteur et le mode de vie rêvé qu'adoptent leurs stars favorites sur les écrans géants.

Ces films où la mode est explicite révèlent de nouvelles stars de la danse et de la chanson, telles que Fred Astaire et Ginger Rogers qui, dans le film *Roberta* (1935) par exemple, se retrouvent tous deux impliqués dans les affaires d'une maison de haute couture parisienne. En temps de guerre par contre, l'aspiration à l'indépendance est remplacée par un esprit de partage et de sacrifice individuel. Les comédies musicales des années 40 telles que *Cover Girl* (1944) avec Gene Kelly et Rita Hayworth tendent à rétablir les structures hiérarchiques au sein de la société américaine et démontrent que l'amour, l'humour et la féerie du spectacle auront toujours raison des mauvais jours dus à la guerre. Les années 50, pour Sternheimer, sont marquées par la croissance de la classe moyenne où la femme est tenue responsable de faire bon mariage et de reprendre sa place en tant que reine du foyer. La mode redevient un plaisir personnel destiné à combler le nouveau mode de vie à l'américaine motivé par l'individualisme et la consommation. Le célèbre *Singin' in the Rain* (1952) restaure la mode ostentatoire des femmes qui fit son apparition dans les années 30. Dans *Funny Face* (1957), Fred Astaire est Dick Avery, le photographe de mode qui réussit à conquérir le cœur de la belle Jo Stockton (Audrey Hepburn), une libraire au tempérament réservé qui sera transformée en mannequin dans les rues de Paris pour le compte du magazine *Quality*. Les années 60, enfin, font face à une période de rébellion et de contestation et voient naître les antihéros, les antistars et l'antimode, pour reprendre l'expression de Fred Davis¹⁶⁵, comme dans la comédie romantique *A New Kind of Love* (1963) avec Paul Newman et Joanne Woodward. Ce film offre un portrait burlesque de l'industrie de la mode et des relations de

164. *Ibid*, p. 79.

165. Davis, Fred. 1994. *Fashion, culture and identity*. Chicago : University of Chicago Press, p. 133.

couple alors que la femme carriériste, indépendante et à l'allure garçonne adopte une apparence plus féminine dans le but de séduire un coureur de jupons.

La direction artistique de ces productions donne du style à l'apparence des stars et aux décors qui les entourent et crée cet habitus qui promeut la magnificence et donc, l'idéalisation de *l'American way of life*. Les toilettes, les coiffures et les bijoux des femmes font d'elles des princesses alors que les habits trois-pièces des hommes les transforment en aristocrates. Tous les costumes sont taillés sur mesure pour les acteurs qui ne les revêtiront qu'une seule fois dans le film et leur style est spécifique à l'action et à l'atmosphère de chaque scène, pour accentuer le respect des conventions exigé par leur mode de vie. Les lieux construits en studio reproduisent habituellement le luxe des grands hôtels, des salles de réception ou des appartements richement décorés. Autrement, ils sont calqués sur l'activité extérieure de la rue dont la sonorité est savamment contrôlée pour être ni trop stridente, ce qui empêcherait l'audition des dialogues, ni trop douce, ce qui nuirait au réalisme de la séquence.

Le monde merveilleux que ces films projettent favorise ainsi la représentation et la diffusion de *l'American Dream* qui, décennie après décennie, imprègne l'imaginaire des masses. Malgré son évolution, les valeurs traditionnelles de la société américaine restent somme toute consacrées, car même l'institution du mariage, qui semble pourtant remise en question dans la comédie romantique *A New Kind of Love*, finit par être convoitée. Le rêve américain se dit libéré de « la monarchie de style européen » où le rang, le charisme, la liberté et la fortune sont relatifs au patrimoine et à l'héritage familial. Or, ces attributs que valorise la société américaine sont projetés sur (et incarnés par) les stars et autres célébrités, que ce soit sur (ou en dehors de) l'écran de cinéma, c'est-à-dire dans les médias. En ces termes, le mode de vie à l'américaine n'est pas totalement étranger à l'étiquette que prônait la monarchie française au XVII^e siècle et qui survécut jusqu'à nos jours parmi ce qu'Alberoni appelle « l'élite économique » américaine.

Les contes de fées que sont les comédies musicales et les comédies romantiques restent somme toute à l'image de ceux que Charles Perrault compose à la demande de Louis XIV¹⁶⁶. Perrault est un grand défenseur des Modernes dans la querelle qui les oppose aux Anciens. Ses contes cherchent à ennoblir le folklore populaire issu de la tradition orale en transposant leur forme primitive dans un style qui serait libéré des contraintes établies par les poètes classiques. *Cendrillon*, *Peau d'âne*, *La belle au bois dormant*, *Barbe bleue*, etc., paraissent s'adresser à des enfants mais sont néanmoins destinés aux courtisans et courtisanes de la cour de Versailles. Leur fonction, selon Roger Zuber, est à la fois pédagogique et esthétique et propose une éducation morale et religieuse. Or, si Perrault prône une démocratisation de la forme littéraire, il écrit en prose, ce qui paraît somme toute convenable aux yeux du Roi, alors que le contenu satisfait les exigences de la monarchie et de son étiquette. La majorité des contes de Perrault, comme les contes de fées hollywoodiens, illustre un « monde manichéen » où les personnages, bons ou méchants, vicieux ou vertueux « sont prédéterminés » et où règne la galanterie, le luxe et le romanesque. Zuber précise :

C'est que – et Mme de Murat confirme tout ce que nous savons à ce sujet – le conformisme du temps a ses exigences. « Galamment et richement » : comprenons que, pour être du grand monde, on ne saurait se passer de l'étalage de grands biens. Il y a mieux : l'amour aussi suppose toute cette ostentation. Ni les fils du Meunier ni Cendrillon ne feraient de mariage princier sans leurs très beaux habits, qu'ils ont pourtant gagnés par des moyens forts différents.¹⁶⁷

Des signes ostentatoires de richesse sont nécessaires à l'opération magique qui permettra à la princesse d'atteindre le bonheur. C'est pourquoi l'attrait de la star (star système), le monde qu'elle habite (studio système), la splendeur et l'abondance de ses parures (système de mode et de beauté), jumelés dans certains cas à la grâce de ses mouvements (système de la musique) et à la diffusion de son image (système médiatique), entrent dans la composition des contes de fées que sont les comédies musicales, les comédies romantiques et les mélodrames hollywoodiens.

166. À la page 375 de l'édition de 1987 des Contes de Charles Perrault, il est indiqué que « le texte des contes de Perrault a été composé à la main à l'aide des caractères gravés par Grandjean sur l'ordre de Louis XIV ».

Zuber, Roger. 1987. « Introduction ». Dans Charles Perrault. 1987. *Contes*. Paris : Imprimerie nationale, p. 22.

167. Zuber, Roger. 1987. « Introduction ». Dans Charles Perrault. 1987. *Contes*. Paris : Imprimerie nationale, p. 23, 50-51.

Le prince Igor et la princesse Polly : de l'intertextualité à la condensation de personnages historiques

Le rêve à l'américaine dans le film de Klein est moins enchanteur. L'amour que le Prince Igor promet à Polly Maggoo n'est que chimère. La bonne fée, Miss Maxwell, qui effleura Polly de sa baguette magique pour la transformer en princesse de mode et de beauté, finalement l'abandonne. Le luxe et l'élégance sont faux et n'existent que dans la représentation qu'on en fait et que l'on publie dans les magazines. L'appartement de la « Princesse Polly » est minuscule alors que le domaine du prince est isolé, désert et gris. La monarchie à laquelle appartient Igor est menacée par la rébellion populaire qui finit par éclater au pied des murs de son château, sous le regard effrayé de la Reine Mère qui cherche encore à le protéger contre la menace ennemie. Le film d'archive qu'insère Klein pour représenter l'émeute déchainant le peuple dans le pays du Prince ramène l'illusion produite par une scène de violence reconstituée à une réalité plus cruelle parce que véritable. Plusieurs scènes sont tournées à l'extérieur par une caméra à l'épaule, alors que la rumeur de la ville fait parfois obstacle à une bonne captation des dialogues. Surtout, Klein parodie les comédies musicales et les comédies romantiques des années 30 aux années 60 en procédant par des fragmentations temporelles, spatiales et narratives et par une condensation des époques et des niveaux de réalité.

Le conte de fées dans *Polly Maggoo* est peu enviable et déconstruit le mythe d'une histoire d'amour rêvée entre un prince et une princesse. Le personnage du Prince Igor rappelle le héros de l'opéra épique du même nom, œuvre inachevée d'Alexandre Borodine, composée par bribes entre 1869 et 1886¹⁶⁸. Les événements de son intrigue s'inspirent de l'œuvre littéraire médiévale des Slaves orientaux *Le dit de la campagne d'Igor* dans laquelle Igor Sviatoslavitch (le Brave), prince de Novgorod-Severski qui part en campagne en 1185 contre les Polovtsiens. Comme lui, le Prince Igor part également en campagne. Non pas en Asie pour défendre son territoire mais en Europe pour rencontrer sa bien-aimée. Le Prince Igor est

168. « Après la mort de Borodine en 1887, [Nikolai] Rimski-Korsakov a instrumenté les scènes qui n'avaient pas été orchestrées, tandis que [Alexandre] Glazounov a composé la musique des passages manquants ». Borodine, Alexandre. 1995. *Le Prince Igor, Alexandre Borodine*. Paris : Premières loges, p. 3.

également mentionné à deux reprises dans le roman *Les Possédés* de Fyodor M. Dostoïevski. Le personnage de Stépan Trophimovitch y fait d'abord référence au cours d'une discussion sur le nationalisme et l'opinion publique,¹⁶⁹ puis décide d'en faire le sujet d'une future leçon dans sa classe. Le Prince Igor se trouve également au cœur d'une intertextualité qui est aussi marquée par une condensation des époques. Il habite un château moyenâgeux datant de l'époque de la campagne d'Igor « le Brave ». Son oisiveté est celle à laquelle réfère Trophimovitch dans le roman de Dostoïevski¹⁷⁰ publié en 1916, un an avant la révolution d'Octobre¹⁷¹ et à laquelle est soupçonné d'avoir participé Raspoutine, que l'on retrouve également dans le film de Klein en la personne du chambellan et conseiller de la Reine Mère. L'émeute qui éclate aux portes du château fait sans doute référence à l'une des 14 000 révoltes populaires qui suivit la collectivisation forcée des campagnes et l'industrialisation accélérée par Staline dans les années 30,¹⁷² alors que le régime de terreur imposé par le successeur de Lénine culminera vers une terrible famine à laquelle succomberont près de deux millions de paysans.

Les références au nationalisme et la question de l'opinion publique prérévolutionnaire sont plutôt ironiques dans le film de Klein. La parodie ironique produit ce que Margaret Rose appelle une « incongruité » ou une « discordance » entre un premier et un second contexte. Elle implique un « détournement » de sens produit par une « refunctionalisation » de l'hypotexte et fait de l'hypertexte une sorte de « métafiction »¹⁷³. Car la liberté d'expression dans le pays du Prince Igor comme dans les pays affiliés au bloc de l'Est dans les années 60 est pour le moins limitée, alors que son nationalisme semble troublé par une valorisation du mode de vie occidental en général et une fascination pour le rêve américain en particulier, du moins pour le Igor de Klein. Les thèmes de l'opinion publique et du nationalisme sont chers à Klein

169. Dostoïevski, Fyodor. 1947. *Les possédés*. Bruxelles : Éditions La Boétie, p. 79.

170. Pour Trophimovitch, le nationalisme est né de l'opinion publique que diffusent les journaux. Autrement, il est une invention du Club de Moscou. Trophimovitch accuse alors l'oisiveté des gentilshommes russes de ne pas avoir d'opinion parce qu'ils ne travaillent pas. *Ibid*, p.43.

171. Le roman *Les possédés* de Dostoïevski fut originalement publié en 1916.

172. Encyclopedia Universalis. « Les années 1930, une décennie décisive • Le Grand Tournant (1929-1933) ». *Encyclopedia Universalis*. En ligne. <http://www.universalis.fr/encyclopedie/u-r-s-s/3-les-annees-1930-une-decennie-decisive/>.

173. Rose, Margaret. « Parody/Métafiction », cité dans Daniel Sangsue, *La Parodie*, p. 96, p. 206

et prennent une place prépondérante dans ses films.¹⁷⁴ Dans *Polly Maggoo*, ils sont respectivement représentés par une scène de débat dans les rues de Paris et par le leitmotiv de Michel Legrand dédié au Prince Igor.

Le cinéaste aime filmer les débats publics qui se déroulent dans la rue et à cet égard, *Polly Maggoo* ne fait pas exception puisque les deux émissaires du Prince se joignent sans mot dire à la chaude discussion qu'ont entreprise quelques hommes au sujet des inégalités sociales. Cette séquence tournée dans les rues de Paris ajoute une touche de réalisme et d'actualité au film même si elle pourrait en fait avoir été orchestrée par Klein. Nous croyons en effet entendre la voix d'Arabald hors champ et que la caméra ne nous dévoilera jamais. Il demande à un homme : « Est-ce que vous ne croyez qu'à la saleté de l'argent? » et quand celui-ci répond « Mais c'est la base l'argent », il répond : « Je crois à la pureté des sentiments » avant d'ajouter « l'argent c'est de la merde que chie le diable ». S'il s'agit bien d'Arabald, l'ami de Klein, il est possible que ce soient eux qui aient initié, voire nourri le débat, histoire de stimuler la discussion et de faire entendre l'opinion publique.

Michel Legrand dédie au Prince Igor un leitmotiv inspiré de l'opéra de Borodine¹⁷⁵. Les leitmotifs constituent pour Legrand une manière de raconter et, comme dans les opéras de Wagner, un prélude au personnage avant qu'il n'entre en scène. Il est entendu à au moins trois reprises dans le film avec chaque fois une interprétation et un arrangement différents, qui s'adaptent à l'action présentée pour y ajouter de l'ambiance. Le chant que récite un chœur d'enfants pour honorer la gloire du monarque, comme le fait le peuple au début de l'opéra de Borodine, est le motif que transforme et reprend Legrand tout au long du film dès que le

174. Les documentaires *Loin du Vietnam* (1967); *Grands soirs & petits matins* (1968-1978) et *Eldridge Cleaver, Black Panther* (1969-1970), notamment, participent au débat alors que la caméra de Klein se positionne au cœur des passants pour capter leurs discussions.

175. Michel Legrand est déjà une star dans l'industrie de la musique et du cinéma au moment où Klein lui demande de réaliser la trame musicale de son film. En 1966, il a travaillé à la production de près de cinquante films dont ceux de Jacques Demy, Marcel Carné et Agnès Varda. D'un point de vue acoustique, sa contribution au film se fait surtout remarquer par l'utilisation de leitmotifs. Les leitmotifs sont très utilisés dans les opéras en général et dans ceux de Wagner en particulier. Ils sont dans la majorité des cas associés à un personnage et participent musicalement à la narration de l'histoire et Michel Legrand y a souvent recours dans la composition de ses trames musicales pour le cinéma. Michel Legrand crée des leitmotifs qu'il associe à chaque personnage dans plusieurs de ses films dont *Les parapluies de Cherbourg* (1964) et plus tard dans *Yentl* (1983).

Prince apparaît à l'écran. Tel un hymne patriotique, il glorifie la royauté et la noblesse de son rang à l'arrivée de Polly dans son pays. Le même leitmotiv est ensuite interprété par des violons pour accentuer le romantisme du coup de foudre entre Igor et la jeune voisine de palier de Polly. Puis, à la toute fin du film, il fait entendre des arrangements propres à une fanfare militaire que mettent en évidence des tambours, des trompettes et des cymbales pour inaugurer sa visite officielle en France.

Pour éviter d'affronter les problèmes de son pays, Igor s'isole dans ses appartements et profite lui aussi de la féerie que proposent les comédies musicales hollywoodiennes. Retiré dans l'une des suites privées de son immense château, tapissée de photographies murales de sa propre famille, le Prince Igor se livre à des plaisirs imaginaires. Il manifeste son désir pour Polly par la projection sur le mannequin de quelques fantasmes inspirés par les différents stéréotypes féminins que popularise le cinéma hollywoodien. Polly apparaît dans toutes sortes de tenues, interprétant différents rôles qui correspondent à autant de stéréotypes féminins stigmatisés par l'industrie du cinéma hollywoodien et plus particulièrement les comédies musicales. Elle se montre d'abord en majorette, modelée sur l'un des rôles féminins de la culture américaine que représente Busby Berkeley dans le film *Gold Diggers of 1937* (1937) (fig. 28-29). Polly se dévoile aussi en robe à jupons, les cheveux bouclés comme Shirley Temple chantant et dansant la célèbre chanson *Animal Crackers in my Soup* que la jeune actrice interprète dans le film *Curly Top* (1935) (fig. 30-31). Elle reparait aussi dans une robe de satin blanc alors que le prince est tout à coup vêtu d'un complet et, tel Fred Astaire et Ginger Rogers dans le film *Swing Time* (1936) (fig. 32-33), il invite Polly à faire quelques pas de danse. Elle le gifle au moment où il cherche à l'embrasser, ce qui met fin à la rêverie du monarque.



Figure 28. La majorette de *Gold Diggers of 1937*, 1937



Figure 29. Polly en majorette, *Qui êtes-vous, Polly Maggoo ?*



Figure 30. Shirley Temple dans *Curly Top*, 1935



Figure 31. Polly en Shirley Temple, *Qui êtes-vous, Polly Maggoo?*

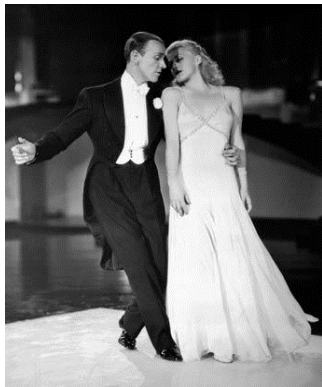


Figure 32. Ginger Rogers et Fred Astaire dans *Swing Time*, 1936



Figure 33. Polly en Ginger Rogers et le prince Igor en Fred Astaire, *Qui êtes-vous, Polly Maggoo?*

La condensation des temps et des lieux produit une métanarration qui démontre l'étendue du pouvoir de la culture de la célébrité et de l'industrie du divertissement. Alors que son pays est au bord de la révolution, Igor s'évade dans sa chambre. Il projette dans son propre château, comme d'autres le feraient sur un écran géant, le monde merveilleux que le cinéma

hollywoodien a inventé pour oublier la dure réalité. Conquis par le rêve américain, le personnage du Prince Igor est investi de ce que Christian Amalvi appelle le « réinvestissement médiévisse », survenu dans la littérature européenne à l'époque romantique et qui, pour Daniel Sangsue, « est aussi une réaction aux destructions révolutionnaires »¹⁷⁶. La référence à un tel personnage historique de la part du cinéaste, qui considère lui-même avoir été un révolutionnaire¹⁷⁷, pourrait appeler, comme le mentionne Amalvi, « à un ressourcement, une recherche des racines nationales », comme il est notamment proposé dans le roman de Dostoïevski, « parce qu'ils sont vécus comme des enjeux vitaux »¹⁷⁸. L'engouement médiévisse survenu au XVIII^e siècle, pour Amalvi, « ne prête pas à la plaisanterie »¹⁷⁹. Mais de son côté, Klein remet en question le rôle d'Igor en tant que symbole royal de l'empire oriental et ses relations plutôt tendues avec l'Occident. Ce prince immature, qui dans son propre pays est pratiquement séquestré entre les murs de son palais, est de toutes les cérémonies officielles à Paris. Il est tel un pantin en uniforme de général que les membres du gouvernement français font miroiter devant les médias et aux yeux de la population pour simuler la bonne entente entre les deux nations. À la condensation des époques dans *Polly Maggoo*, s'ajoute la condensation des personnages monarchiques, surtout si l'on accepte la thèse de Jean Rochefort selon laquelle le Prince Igor est aussi « le chah » d'Iran. Cette théorie permettrait notamment d'expliquer pourquoi des agents de la CIA viennent à la rencontre du personnage du chambellan dont l'origine paraît elle-même vaciller entre Raspoutine et Khomeiny.

Le mannequin Polly est cette princesse des temps modernes dont Igor est amoureux. L'histoire de son ascension au sommet de la gloire dans le monde de la mode, que raconte le reportage de l'émission *Qui êtes-vous?*, est typique du rêve américain et ravive le mythe de Cendrillon. Les origines mêmes du nom de ce personnage se rapportent tant à l'idée de princesse qu'à la transformation d'une ouvrière en respectable célébrité. Le taoïsme chinois associe « Ma Gu » à une créature immortelle et transcendante ayant l'apparence d'une belle

176. Amalvi, Christian. Dans Daniel Sangsue. 2007. *La relation parodique*. Paris : José Corti. p. 301.

177. Au cours d'une entrevue qu'il nous accorda dans son appartement parisien en 2011, William Klein nous confie qu'à l'époque, soit au début des années 60, il se considérait comme un révolutionnaire.

178. *Ibid.*, p. 301.

179. *Ibid.*, p. 301.

jeune femme aux ongles très longs¹⁸⁰. Le professeur Robert Ford Company explique également le lien entre cette déesse vénérée par quantité d'adeptes et le vêtement. La robe de princesse de Cendrillon dans le conte de fées de Perrault est composée « de drap d'or et d'argent tout chamarré de pierreries », alors que la robe de Ma Gu « avait un ornement de couleurs, mais elle n'était pas tissée; elle scintillait, aveuglait les yeux, et était indescriptible – elle n'était pas de ce monde »¹⁸¹.

Il est possible que Klein connaisse le taoïsme au point de faire allusion à la déesse chinoise Ma Gu dans son film. Il nous semble par conséquent plus plausible que ce nom soit inspiré de celui du poète Marie Eléonore Magu, surtout si l'on considère que « Polly » dans la langue anglaise est le diminutif de « Marie ». Ce Magu et son ascension d'un simple prolétaire au rang exclusif de l'élite littéraire rappelle celle de Polly, qui de jeune étudiante à Brooklyn est devenue l'une des icônes de beauté du monde de la mode. Les convictions politiques et l'enfance de Magu ressemblent étrangement à celles de Klein et il ne nous étonnerait pas, pour ces raisons, que le cinéaste connaisse son œuvre¹⁸².

2.5. Le concept de réflexivité ou les différents niveaux de réalité dans *Polly Maggoo*

180. Penny, Benjamin. 2008. « Magu ». Dans Fabrizio Pregadio (dir.), *The Encyclopedia of Taoism*, vol. 2. London : Routledge, p. 731-732.

181. Traduction libre de la version originale anglaise: « Her gown had a pattern of colors, but it was not woven; it shimmered, dazzling the eyes, and was indescribable – it was not of this world ». Company, Robert F. 2002. *To Live as Long as Heaven and Earth: A Translation and Study of Ge Hong's Traditions of Divine Transcendents*. Berkeley, Los Angeles London : University of California Press. p. 262.

182. Magu est le fils d'un commerçant de toile parisien dont la ruine le contraint à devenir marchand ambulant tandis que le père de Klein est propriétaire d'une modeste boutique de vêtements, mais fait faillite dans les années 30 suite au krach boursier. L'impression qu'il laisse chez les membres de son entourage, dont George Sand qui signe ici la préface de son livre, pourrait très bien s'appliquer au cinéaste : « Tous s'étonnèrent en voyant se révéler sous des formes incultes, un cœur bienveillant; sous ce grossier vêtement de l'artisan, un caractère indépendant; derrière un langage naïf et brusque, des idées poétiques, des pensées élevées. » George Sand. « Préface ». Dans *Magu*. 1845. *Poésies de Magu, tisserand à Lizy-sur-Ourcq*. Paris : Charpentier. En ligne. Bibliothèque nationale de France. p. viii.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k28431p/f10.image.r=Poésies%20de%20Magu%201845.langEN>.

Bastard, Laurent. 2012. « Le tisserand Magu ». En ligne. *Compagnons et compagnonnages*.

<http://compagnonnage.info/blog/blogs/blog1.php/2012/01/30/reboul-jasmin-et-magu-des-ouvriers-poetes-le-tisserand-magu>.

« William Klein ». *Ciné Club de Caen*. En ligne. <http://www.cineclubdecaen.com/realisat/klein/klein.htm>.

« William Klein Biography ». *Designboom*. En ligne. http://www.designboom.com/portrait/klein_bio.html.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k28431p/f10.image.r=Poésies%20de%20Magu%201845.langEN>.

Klein fragmente la structure narrative réalisée par un montage décousu, il procède à la désynchronisation et à la postsynchronisation de la bande son et de la bande image pour parodier et travestir les manières classiques de raconter. Le récit de *Polly Maggoo* démontre à quel point le concept de réflexivité est inhérent au film. Réflexion d'abord, du personnage de Cendrillon sur la figure du mannequin et de l'image de Polly dans le miroir, les photographies de magazine et à la télévision. Réflexion de Grégoire ensuite, sur les fondements de sa propre existence. Réflexivité aussi des institutions médiatiques et de la mode alors que le film nous transporte dans les coulisses d'un défilé et dans les studios de télévision et de radio, là où les apparences et les informations sont, dans le film de Klein, mystifiées. Or, la réflexivité s'applique également à la forme cinématographique de *Polly Maggoo* car l'imitation, la citation et la transformation d'autres genres et styles narratifs façonnent l'esthétique du film.

Le théoricien Bill Nichols adapte le concept de réflexivité aux films documentaires des années 80 dans son livre *Introduction to Documentary*¹⁸³. Pour Nichols, la réflexivité est une façon de combattre l'aliénation provoquée par la suspension consentie de l'incrédulité¹⁸⁴ que le spectateur adopte surtout à l'égard du cinéma de fiction, mais qui se dégage également de la prétendue objectivité du cinéma documentaire. Dans une perspective politique, selon Nichols, elle évite de tenir certaines conventions pour acquises et remet en question les schèmes de notre perception et les prétentions relatives à notre connaissance du monde, en initiant par exemple une prise de conscience chez le spectateur quant aux propriétés fictionnalisantes de la représentation¹⁸⁵. Dans une perspective formelle, la réflexivité remet en question les moyens de la représentation et « rend étrange ce qui est familier »¹⁸⁶ ce qui, dans *Polly Maggoo*, se manifeste dans la manipulation apparente de l'image et du son, dans le jeu parfois exagéré des comédiens et dans la façon dont ils s'adressent directement à la caméra (ou aux spectateurs). Comme le mentionne Nichols : « Ces deux perspectives sont fondées sur des techniques qui nous ébranlent, qui accomplissent quelque chose de semblable à ce que Bertolt Brecht décrit comme étant "l'effet d'aliénation" ou ce que les formalistes russes appellent *ostranenie*, ou

183. Nichols, Bill. 2001. « What Types of Documentary are there? » Dans *Introduction to documentary*.

Bloomington; Indianapolis : Indiana University Press, p. 125-130.

184. Traduction libre de l'expression anglaise : « Suspension of disbelief » du poète Samuel Taylor Coleridge.

185. *Ibid*, p. 128

186. Traduction libre de la version originale anglaise : « making the familiar strange ». *Ibid*, p. 128.

“rendre étrange”. Ceci est similaire aux efforts des surréalistes de voir le monde quotidien de façons imprévues. »¹⁸⁷

Dans le film de Klein, en ce sens, la réflexivité intervient également dans le décadre des plans et dans l'utilisation délibérée de la lentille de grand angle pour déformer volontairement l'apparence des gens et la perspective spatiale à l'intérieur du cadre. En ces termes, la réflexivité dans le film de Klein devient le lieu d'une négociation entre le cinéaste, les modalités de représentation et le spectateur. Dans une logique inversée (qui est sans doute ici plus à propos puisque *Polly Maggoo* est une fiction), elle se révèle également par les qualités de documentarité du film alors que la réalité extracinématographique ne se dissipe pas complètement dans la représentation¹⁸⁸.

Klein affirme avoir travaillé près de un an au montage de *Polly Maggoo* « afin de mettre de l'ordre dans ce matériel assez disparate »¹⁸⁹. Le montage fait alterner au moins trois niveaux de réalité dans le film et structure des récits parallèles et fragmentés, ce qui explique pourquoi ses « personnages sont de véritables enfants emprisonnés dans un monde d'adultes qu'ils jugent à leur manière. Ils ne se rencontrent presque jamais car leur imagination fait le reste ».¹⁹⁰ Le cinéaste brouille la distinction entre les scènes appartenant à l'imagination des personnages, celles qui sont issues de la réalité du temps présent du film et celles du reportage produit par l'équipe de *Qui êtes-vous?*, de sorte que les unes se résorbent dans les autres. Les rêveries des personnages les extraient de la réalité d'un temps présent et commun aux autres protagonistes du film. Elles introduisent des espaces-temps isolés qui obéissent à leur propre logique formelle et interrompent la continuité narrative du film.

187. Traduction libre de la version originale anglaise : « Both perspectives rely on techniques that jar us, that achieve something akin to what Bertolt Brecht describes as « alienation effects » or what the Russian formalists termed *ostranenie*, or « making strange ». This is similar to the surrealist effort to see the everyday world in unexpected ways. » *Ibid*, p. 128.

188. Alors que la réalité extracinématographique des films de fiction de William Klein ne se dissipe pas complètement dans la représentation, nous aurons tôt fait de remarquer dans les chapitres suivants que tel n'est pas le cas dans les documentaires du cinéaste. Les documentaires de Klein privilégient au contraire des stratégies formelles fictionnalisantes où la réalité extracinématographique tend à se perdre dans la représentation.

189. Langlois, Gérard. 1966. « Qui êtes-vous, Polly Maggoo? ». *Combat* (Paris 1940). 21 octobre.

190. *Ibid*. s.p.

Une séquence des plus fragmentées passe par trois niveaux de réalité en alternant entre la rêverie (de Grégoire), le temps présent (du film de Klein) et la représentation (l'émission *Qui êtes-vous?*). Après avoir discuté des nouveaux statuts et des licenciements arbitraires annoncés par la direction générale de la OKTV, Grégoire laisse entendre un monologue intérieur en voix *off* assis au volant de sa voiture. Il se remémore en un *flashback* l'entretien entre le journaliste et Polly. Comme deux éclairs lui traversant l'esprit, un montage rapide insert un plan moyen de Jean-Jacques et du mannequin puis un plan rapproché du visage de Polly avant de revenir à Grégoire dont le souvenir d'une entrevue passablement ratée lui revient à l'esprit quand, peu loquace, il s'entretient avec un porteur dans une gare¹⁹¹. Un plan où les membres de l'équipe de tournage fixent la caméra comme s'ils portaient un jugement sur Grégoire s'interpose entre deux plans très brefs où il embrasse Polly sur la joue.

Un montage rapide alterne ensuite des plans fixes de passants, des plans rapprochés de Grégoire dans sa voiture et un plan fixe en studio des invités de l'émission radiophonique que ce dernier écoute et à laquelle participe Geneviève Tabouis. L'animateur débute : « Il n'est pas de sujet plus controversé que cette sacrée mode »¹⁹² avant d'interroger Geneviève Tabouis qui réplique, ou plutôt, qui cumule des avant-propos comme si le cinéaste s'était prêté au jeu du montage en *jump cut* : « Et bien je pense que la mode a beaucoup d'attrait dans les cinquante premières années de la vie. Mais à vrai dire, vous savez, évidemment, ceci dit, je pense que, je dois confesser... »¹⁹³ Toujours pensif, Grégoire poursuit ensuite sa réflexion et considère la possibilité de se faire confectionner un costume « mi-dur » et le voici mis en scène dans un atelier de couture, fixant la lentille de la caméra, en compagnie d'autres hommes vêtus comme lui de vestons inachevés. Le monologue intérieur du réalisateur reprend et aborde la différence entre les films pour la télévision et les films pour le cinéma. Une succession de plans alterne

191. Cette scène évoque sans y faire directement allusion le reportage *Départ en vacances : gare de Lyon* réalisé par Klein pour la série *Cinq colonnes à la une* en 1965. Une caméra à l'épaule observe les futurs vacanciers à la saison estivale qui s'amoncellent dans l'une des gares les plus achalandées de Paris.

192. L'expression « cette sacrée mode » exprime ici un double sens. Elle fait d'une part allusion à l'importance de la mode qui, en France, est considérée comme étant sacrosainte. Elle vulgarise du même coup le phénomène (social, culturel, politique) que la mode provoque, comme s'il s'agissait d'un fléau à maudire.

193. En plus d'être une journaliste de renommée internationale, Geneviève Tabouis s'est fait connaître en France grâce à ses chroniques pour l'émission radiophonique *Dernières nouvelles de demain* à laquelle elle participe de 1949 à 1967. En cumulant ces avant-propos les uns à la suite des autres, Klein pastiche ici l'habitude qu'avait Geneviève Tabouis de débiter ses interventions par des amorces devenues célèbres dont « Attendez-vous à savoir... », « J'ai encore appris... » et « Et vous saurez... ».

alors une conversation entre lui et un journaliste radio, des images du producteur de la OKTV regardant la ville à travers la fenêtre de son bureau et Grégoire poursuivant la réalisation de son reportage à la gare. Interrogé par son patron à propos de son amour pour Polly et de sa prétendue violation du règlement, Grégoire se retrouve enfin assis sur une chaise dans le bureau du producteur d'où l'observent les employés de la chaîne attroupés derrière lui, l'œil inquisiteur tels les jurés devant un accusé.

Sa biographie est ensuite présentée avant que des musiciens habillés en costumes traditionnels et rassemblés dans une station de radio régionale commentent les propos tenus par Grégoire, encouragés par l'animateur qui ajoute : « Bon! Le concurrent a mal répondu. Mais puisqu'il ne connaissait pas le règlement, le jury, à l'unanimité, déclare le point nul. » De retour dans le bureau de la OKTV, des gros plans en contreplongée montrent d'abord les producteurs puis Jean-Jacques George et la script qui poursuivent leur interrogations. De retour sur les ondes de la radio régionale, un montage en *jump cut* illustre les réactions de l'animateur et des invités avant de revenir sur Grégoire qui jure ne pas connaître « le règlement » dont le contenu reste inexpliqué.

Ce collage de scènes issues de la réalité du film et de l'imagination de Grégoire, d'entrevues radiophoniques et de commentaires en voix *in* et hors champ, crée une tension entre la réalité intérieure fantasmagorique et la réalité extérieure plus cruelle à Grégoire. Il illustre la confusion qui règne dans son esprit en montrant l'aliénation guettant celui qui ne peut se voir qu'à travers le regard des autres. Par ailleurs, sa voix se joint aux discours publics tenus dans les émissions télévisuelles et radiophoniques et aux slogans publicitaires, sans pourtant interagir avec eux. Dans cet ordre d'idées, la prolifération des médias et l'étendue des réseaux de communication, qui prétendent favoriser de nouvelles relations interpersonnelles, se révèlent au contraire particulièrement intrusives et laissent présager un contrôle, sinon une perte de la vie privée. Lorsque les médias deviennent le miroir à travers lequel l'affirmation de l'identité est rendue possible, l'existence d'un individu devient une affaire publique qui est soumise à tous les regards. Dans un autre ordre d'idées, même si le flux des programmes et la diversité des canaux de diffusion suggèrent la liberté d'expression et de la presse, le contrôle de l'information (sinon, du personnel) entraîne la redondance des discours (sur la mode) que

promeut l'intertextualité médiatique (un même sujet est traité à la télévision, à la radio et dans la presse) et entraîne ici une normalisation de la société en une culture de masse.

La bande sonore du film allie les « trois cas de son » auxquels fait référence Michel Chion, c'est-à-dire le son « visualisé » et les sons « acousmatiques » ou le son hors champ et le son *off*¹⁹⁴. La variabilité des relations entre l'image et le son favorise certes les raccords spatiotemporels mais révèle également des espaces reculés ou imaginaires que le bruitage, le monologue intérieur ou la musique viennent souligner. Les ruptures dans la continuité temporelle du film produisent, par exemple, la fragmentation du récit et influence à cet égard la conception de la bande sonore du film. Les arrangements produits par le collage ou la surimpression de sons ambiants, de voix *in* et hors champ, de dialogues entrecoupés et/ou de mélodies réarrangées, incitent le spectateur à se représenter un espace qui se situe en marge de l'espace visuel. Par la manipulation et le montage du son, Klein interpelle la participation du spectateur dans l'interprétation de son film et l'incite à une écoute en marge de l'espace visuel.

Les montages audiovisuels dans le film créent une dissonance (c'est-à-dire un décalage) particulièrement audible dans les coulisses du défilé où la désynchronisation entre l'image et le son est un choix esthétique assumé par le cinéaste, à un point tel qu'il ne semble plus nécessaire de feindre une quelconque simultanéité entre ce qui est dit par un acteur et le mouvement de ses lèvres. La discordance des dialogues qu'échangent Isidore Ducasse et ses modèles, par exemple, vient rompre l'impression de réalisme que cherche à projeter les images filmées par une caméra à l'épaule. Le point d'écoute est également changeant dans cette première séquence du film et varie d'un point de vue objectif (celui du spectateur) à un point de vue subjectif (celui d'un personnage). Il est notamment influencé par le « décrochement spatial », qui chez Michel Chion est une dissociation entre le point de vue et le point d'écoute, et qui est ici accentué par la tension entre la fragmentation de la bande sonore, la constante fluctuation de l'échelle des plans et les nombreux mouvements de caméra. Un plan d'ensemble, par exemple, montre à l'extérieur du bâtiment les derniers invités qui se présentent sur les lieux

194. Chion, Michel. 1985. *La voix au cinéma*. Paris : Editions de l'Etoile/Cahiers du Cinéma, p. 32-33.

du défilé alors que des sons ambiants et des voix de femmes hors champ et provenant de l'intérieur de l'habitable se font entendre de loin.

De retour à l'intérieur de l'habitable, un plan moyen illustre ensuite Violette Leduc conversant avec sa voisine. Le plan suggère ici un rapprochement entre le personnage et le spectateur et pourtant, les paroles de la comtesse restent inaudibles parce qu'étouffées par le murmure de la foule. La bande sonore permet également de départager les personnages principaux, des personnages secondaires et des figurants. La soudaine interruption des conversations au moment où Miss Maxwell entre dans le bâtiment accentue l'autorité de l'éditrice sur l'assemblée, qu'elle paraît aussitôt dominer. Un plan moyen fixe ensuite Miss Maxwell et sa suite dans l'embrasement de la porte d'entrée et si la rumeur générale reprend petit à petit, elle laisse entendre plus distinctement une conversation entre deux femmes que la caméra ne dévoilera jamais au spectateur, mais qu'il peut présumer être hors champ parmi les spectatrices.

Un plan subjectif, que l'on attribue au point de vue de Miss Maxwell, effectue ensuite un panoramique sur l'assemblée perchée sur des estrades. Comme si les deux spectatrices invisibles se sentaient observées, elles mettent un terme à leur discussion pour laisser place à des murmures d'admiration à demi étouffés que percevrait dans ce cas-ci l'éditrice de mode. Un point d'écoute subjectif est également audible au moment où Grégoire entame un monologue intérieur dans sa voiture, fruit d'un enregistrement postsynchronisé. Tel le commentaire d'un narrateur dont la voix est *off*, il permet le raccord des images issues de l'imagination du personnage. Les sons hors champ amplifient aussi l'espace diégétique en rendant audible ce qui n'est pas visible à l'écran. Un montage sonore composé de bribes d'émissions est ajouté à la scène où Grégoire et un collègue de travail conversent dans les corridors de la OKTV, comme si les ondes radiophoniques et hertziennes de tous les programmes de cette institution convergeaient en ce lieu et à ce moment précis. Le bruitage sonore ajoute aussi de la texture à l'image, comme dans la scène où Polly applique une crème sur ses taches de rousseur pour laisser entendre le son d'un outil électrique.

Que Klein soit perçu comme un photographe qui fait du cinéma ou comme un cinéaste qui fait de la photographie démontre sa constance entre son style photographique et son style cinématographique. Les mouvements et plans de caméra sont nombreux et variés dans *Polly Maggo*. Ils témoignent de la quête de l'innovation et de la recherche esthétique auxquelles il s'est dévoué et de son désir de montrer « que la caméra existe »¹⁹⁵. Klein et ses cadreur, Jean Boffety et Guillaume Lefrançois, s'accordent autant de libertés que possible dans la captation des images en procédant au passage à quelques expérimentations avec le langage filmique. Les plans-séquences qui cherchent à rester fidèles au temps réel, la fébrilité de la caméra à l'épaule et les plans fixes d'observation accentuent le réalisme du film et ajoutent un climat d'authenticité à l'action des personnages. Or, les stratégies formelles privilégiées par les cadreur mettent en évidence le dynamisme de la mise en scène, enrichissent le contenu des plans et ajoutent de la texture aux images pour donner plus d'expression au film.

Des *travellings* latéraux¹⁹⁶, des rotations de caméra de 180° ou des panoramiques couvrant les axes verticaux et horizontaux composent des angles de prise de vue en plongée et en contreplongée, pour révéler l'environnement intérieur et extérieur dans lequel l'action se déroule. Ils ouvrent l'espace où sont situés les personnages et augmentent la profondeur de champ lorsqu'ils sont jumelés à la lentille de grand angle que Klein privilégiait déjà au moment où il était photographe. Les zooms avant qui deviennent ludiques quand ils sont exécutés avec rapidité, ciblent ici en gros plan un élément de contenu jugé important, avant de passer au plan général pour le remettre en contexte. Les *travellings* sur rails particulièrement visibles dans la scène où des mannequins se maquillent en échangeant quelques ragots, mettent en relief la symétrie du décor et des costumes composés de rayures noires et blanches. Ils font ressortir la sérialité et l'uniformisation des filles assises les unes à côté des autres (ou les unes à la suite des autres) dont l'apparence est pratiquement identique. Deux mouvements de rotation successifs à 180° produisent des plans-séquences dans la scène où l'on voit le Prince Igor et sa famille pour la première fois, de sorte que la manipulation de la caméra

195 Daudelin, Robert. 1975. *William Klein : Entretien*. Montréal : Cinémathèque québécoise, p. 12.

196. Les *travellings* latéraux effectués à partir de véhicules motorisés seront plus tard très utilisés par Klein dans ses documentaires et particulièrement dans ceux des années 80 dont *The Little Richard Story* et *Hollywood California*.

permet d'unir trois plans par seulement deux raccords. Quand une ouverture à l'iris¹⁹⁷ sur le visage d'Igor le dévoile sur son cheval galopant dans la cour de son château, la caméra allie des zooms avant et arrière à un panoramique vers la droite pour le suivre dans sa course. Elle abandonne ensuite le personnage sans interrompre sa progression, en un mouvement diagonal accompagné d'un zoom avant, vers la tour d'où le regardent la Reine Mère et son chambellan. La caméra cadre ensuite le Prince Igor en un plan rapproché et au plan suivant, elle traverse l'axe pour situer les protagonistes à sa droite depuis l'intérieur du château. Elle effectue un panoramique de 180° au moment où ceux-ci passent devant elle pour venir se placer à leur gauche. La voilà positionnée en direction des deux émissaires qui s'avancent avec entrain depuis l'extrémité du corridor (à l'arrière champ) jusqu'à la hauteur de leurs supérieurs (à l'avant champ) à une vitesse que la lentille de grand angle rend exagérée. Les plans-séquences et les panoramiques donnent ainsi lieu à des changements de décor et d'action sans avoir recours au montage et sans interrompre la continuité spatiale et temporelle du récit.

2.8. Fragmentation du temps, de l'espace et de l'image : montage et photomontage

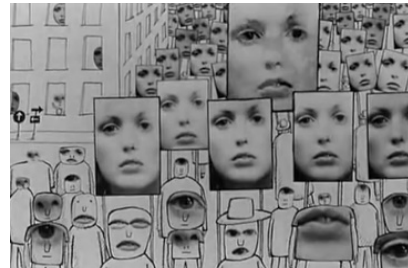
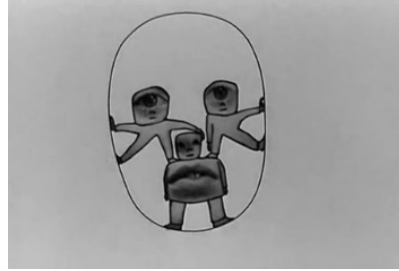
La parodie que réalise Klein des comédies romantiques sur la mode se poursuit dans une autre séquence du film *Polly Maggoo*. Le parcours de la jeune femme Dorothy McGowan/Polly Maggoo élevée au rang de princesse ressemble ici à celui de Jo Stockton dans le film de Stanley Donen, *Funny Face*, dont un des motifs est parodié dans *Polly Maggoo*. Le photographe de mode Richard Avedon réalise la séquence d'ouverture de *Funny Face* et y insère une photographie en gros plan du visage de Jo Stockton (Audrey Hepburn) qui est plus tard révélée comme étant l'œuvre de Dick Avery (Fred Astaire) (fig. 34-35). La « drôle de frimousse » de l'actrice, d'ailleurs, ne tarde pas à en faire la muse d'Hubert de Givenchy et l'une des plus prestigieuses icônes de la mode dans les années 50¹⁹⁸.

197. L'ouverture à l'iris dans la scène d'introduction du Prince Igor fait suite à la fermeture à l'iris de la scène précédente et clôturant le défilé de mode d'Isidore Ducasse.

198. *Drôle de frimousse* est le titre français du film *Funny Face*. De véritables mannequins et collaboratrices de Richard Avedon font partie de la distribution de *Funny Face*, tels que Suzy Parker et Dovima (Dorothy Virginia Margaret Juba). Quand Audrey Hepburn découvre les créations d'Hubert de Givenchy, elle insiste pour qu'il confectionne ses costumes en vue du tournage du film *Sabrina* réalisé en 1954. Peu de temps après la sortie du film, Hepburn devient une icône de la mode et égérie de la marque Givenchy. Le couturier signera d'ailleurs la création des costumes de la majorité de ses films. « Audrey Hepburn ». *Voguepedia*. En ligne. *Vogue*. http://www.vogue.com/voguepedia/Audrey_Hepburn.



Figures 34-35. *Funny Face*, 1957



Figures 36-39. « Le cas de Polly 1 », *Qui êtes-vous, Polly Maggoo?*

Klein réalise une photographie de Dorothy McGowan en tout point similaire à celle d'Audrey Hepburn par Richard Avedon et l'insère à la fin de son film, dans la séquence « Le cas de Polly ». Les yeux, le nez et la bouche de Polly sont isolés par des traits noirs sur l'image arrêtée, puis retirés et enfin collés sur des personnages sans tête que Klein se plait ensuite à animer au plan suivant. Le gros plan d'origine du visage de Polly est ensuite démultiplié pour venir compléter la création de ce photomontage.

La photographie d'Avenon, dans le film de Donen, met l'accent sur la délicatesse, la fraîcheur et la beauté des traits du visage de Jo Stockton que recherche l'éditrice de *Quality Magazine*. En contrepartie, l'accumulation de photographies dans le photomontage de Klein, réalisée à partir du morcèlement du visage de Polly, illustre à la fois l'amoncèlement d'images de célébrités sur les panneaux publicitaires des villes (seuls visages reconnaissables dans la masse de gens anonymes) et/ou les affiches des personnalités connues que portent les manifestants dans la rue lors des rassemblements populaires (fig. 36-39). Une telle fragmentation du visage chez Klein nous renvoie à la malléabilité de l'image qui, peu importe son contenu, devient cette matière brute que l'artiste manipule à sa guise. Elle rappelle tout autant l'analyse psychomorphologique et les tests de psychométrie auxquels Grégoire soumet Polly pour décrypter les traits de sa personnalité.

La séquence des psycho-tests sous-entend la critique de Klein à l'égard de telles analyses a priori scientifiques. Trouver l'erreur dans le dessin de Folon; dire avec qui elle aimerait mieux coucher, analyser une image triste; donner un coup de pied sur un ballon qui lui rebondit sur la tête; identifier des photos de célébrités avant qu'on lui demande de se comparer à des plantes et à des animaux; tout cela fait l'objet de modifications dans la mise en scène et la direction artistique dont les mouvements de caméra, les éclairages, les costumes et le jeu des acteurs. Ce « détournement du discours scientifique »¹⁹⁹, comme le propose Sangsue, est accentué par le travestissement de l'apparence de Grégoire qui pose des questions de plus en plus absurdes de la façon la plus sérieuse du monde, tout en étant coiffé de l'une des perruques blondes de Polly. Grégoire « adopte aussi une rhétorique de la démonstration » comme si Klein cherchait à dégager le « caractère polémique de la vérité ». Le sujet interviewé, dans ce cas-ci Polly Maggoo, est félicitée par des « c'est mieux, beaucoup mieux » de la part de Grégoire, malgré que ses réponses et son comportement trahissent de façon évidente des irrégularités et des irréflections²⁰⁰. Au moment où Grégoire demande à Polly avec qui elle préférerait coucher entre Cassius Clay et Marcello Mastroianni, par exemple, Polly répond Marcello Mastroianni. Mais quand il inverse la question et demande qui elle préfère entre Marcello Mastroianni et Cassius Clay, elle se contredit et répond Cassius Clay.

199. Sangsue, Daniel. 2007. *La relation parodique*. Paris : José Corti, p. 231.

200. *Ibid.*, p. 232.

Quand Polly demande à Grégoire s'il sait lire sur les visages au début de la séquence, celui-ci répond :

Naturellement. Par exemple toi tu es de type lunaire. Tu es grande, le teint jaunâtre, la figure ronde, les joues molles, l'œil bleu, rond et saillant. Le regard que l'on croirait indécis si de fréquents éclairs ne révélaient l'intelligence. Quand les dents s'avancent comme chez toi, elles trahissent un individu verbeux et insolent, orgueilleux et instable. Le nez retroussé dénote le mensonge, la vanité, l'extravagance et l'inconstance.²⁰¹

L'analyse dite scientifique de Grégoire s'intéresse ici au morcèlement du visage de façon à isoler les traits physiologiques pour mieux y apposer les traits de caractère psychologiques de la personne, que Grégoire cherche ensuite à découvrir grâce aux psycho-tests. Mais la synthèse de cet examen loufoque n'est plus qu'une farce alors que Grégoire en arrive à un diagnostic peu convaincant. La perruque toujours sur la tête, il résume ainsi la personnalité de Polly : « Le complexe de castration se marie assez bien avec le complexe d'infériorité. Être utile : la carotte. Ne pas être écrasé : les épinards. Être le plus grand : l'éléphant. Ces deux complexes s'associent également avec le narcissisme : la statue, la beauté, l'œil. Et puis nous remarquons aussi des signes de frigidité : la pureté, la blancheur. Et puis la crainte du poids : encore les épinards. » Et pourtant, Grégoire insiste qu'il « ne veut rien expliquer ». Comme si pour Klein, autant de résultats à des examens qui cherchent à mesurer la personnalité des gens servaient en fait à renforcer les structures de pouvoir, rattachées ici au positivisme scientifique, en traçant leur schéma cognitif de sorte à normaliser la psychologie humaine et à hiérarchiser les individus. Le film de Klein, comme la littérature de fin de siècle selon Sangsue, se trouve bientôt marqué par une « poétique de décadence » portée par « l'excentricité », la « discontinuité » ou « l'ordre problématique » du récit, les « digressions », les « mélanges des genres », « l'hypertrophie du discours narratorial », « l'atrophie de l'histoire racontée » ou encore, le « renversement parodique »²⁰².

201. Dialogue de Grégoire Pecque tiré du film *Qui êtes-vous, Polly Maggoo?*

202. Sangsue, Daniel. 2007. *La relation parodique*. Paris : José Corti, p. 321.

À la condensation des époques et des personnalités historiques, que nous percevons dans la représentation du Prince Igor, s'ajoute la fragmentation narrative et la fragmentation de la forme du film. Ces types de fragmentation sont respectivement provoqués par des ruptures dans la continuité temporelle et spatiale et par les photomontages et le montage qui, à leur tour, créent un morcèlement de l'image et une désynchronisation de l'image et du son. Pour Sangsue, « la discontinuité » est « une composante essentielle de l'excentricité formelle ».²⁰³ Une telle excentricité formelle ajoute à la dérision des cibles visées par Klein de telle sorte que la mode et les manières de raconter les contes de fées, les comédies musicales ou les reportages télévisés sont elles-mêmes soumises à une fictionnalisation des plus extravagantes. En ce qui concerne la littérature, Sangsue ajoute :

Pour qu'un texte puisse entrer dans cette catégorie, il faut que des manifestations superficielles comme la présence de fantaisies typographiques et le renvoi à Sterne, Diderot ou d'autres représentants de la tradition anti-romanesque se doublent de procédures plus profondes qui visent à mettre en question la composition habituelle des récits de fiction; discontinuité, ordre problématique, digressions, mélanges des genres, hypertrophie du discours narratorial, atrophie de l'histoire racontée, mise en question des personnages et de la description, renversement parodique, etc.²⁰⁴

L'art du photomontage auquel il convient de revenir ici, avant d'aborder la discontinuité spatiotemporelle, ravive les talents de Klein en tant que photographe et d'artiste en arts visuels. Le photomontage rappelle le talent des constructivistes russes Alexander Rodtchenko et El Lissitzky, celui des membres de l'école Bauhaus en Allemagne, László Moholy-Nagy et Marianne Brandt, et celui des dadaïstes berlinois Raoul Hausman et Hannah Höch. Les nouvelles technologies développées au cours du XIX^e siècle ouvrent la voie à des recherches esthétiques novatrices et initient des pratiques artistiques pluridisciplinaires. Les photomontages composent une poétique visuelle où la relation entre les arts visuels (la peinture et le dessin) et les arts médiatiques²⁰⁵ (la photographie et le cinéma) est soigneusement étudiée. Le montage et le contenu des images fixes créent dans l'intervalle une dynamique interne qui cherche à reproduire les mouvements de la pensée. Produites dans une

203. *Ibid*, p. 321.

204. *Ibid*, p. 321.

205. Nous qualifions la photographie et le cinéma d'arts médiatiques bien que cette nomenclature soit plutôt récente.

perspective politique et militante dont la raison d'être était souvent commune à la propagande idéologique, ces œuvres servent bientôt à la fabrication de réclames publicitaires dont le concept s'inspire aussi de l'art de la rhétorique. Selon Alexandre Libermann, Klein est le premier à faire des collages visuels avec ses photographies de mode²⁰⁶. L'industrie recherche alors les formes d'expression les plus originales pour mettre en valeur les vêtements et en dégager le caractère, alors que la créativité des photographes vient appuyer l'inventivité des créateurs de mode. Le collage ajoute à la composition graphique des photographies de mode des effets décoratifs et/ou fantaisistes. La pellicule et le sujet photographié deviennent des matières malléables que des artistes comme William Klein manipulent dans la chambre noire. Tel est le cas dans la photographie *Isabella + Opéra + Visages blancs*²⁰⁷ publiée dans *Vogue* en 1963 et qui montre le mannequin Isabella devant l'opéra de Paris, entourée d'une foule de gens, dont les visages furent délibérément peints en blanc sur le négatif avant d'être développée. *Mickey prend le contrôle de Times Square*²⁰⁸, réalisé trente-cinq ans plus tard, est un exemple plus récent de sa conception du photomontage.

Ces effets visuels, inspirés des artistes de la première avant-garde et avec lesquels Klein expérimente d'abord chez *Vogue*, sont présents dans *Polly Maggoo*. La surimpression de motifs sur la pellicule filmique produit des effets visuels dérivés des collages et des photomontages, alors qu'un arrêt sur image dans le film contraste parfois avec l'animation de ces motifs; une autre façon pour Klein de souligner l'illusion présente dans toute forme de représentation si ce n'est, dans ce cas-ci, que l'illusion du mouvement. Dans le film *Polly Maggoo*, un arrêt sur image fixe en gros plan le visage du mannequin, qui se regarde dans le miroir après s'être lavé les cheveux. À cet instant, un commentaire en voix *off* récite sur un ton psalmodique : « Cheveux fins et fragiles de bébé, cassants et mous. La bière donne de la tenue, le citron de l'éclat, la bière aussi. Comment faire? Si les ailes de votre nez sont délicates et mobiles et si elles sont capables de frémir comme les naseaux d'un cheval alors vous êtes nés sous le signe de la chance. » Des croquis (d'un visage vieilli par des rides), des dessins caricaturaux (d'un peintre, d'un clown, d'une poupée), des graphiques (géométriques,

206. Ces propos d'Alexandre Libermann sont extraits du reportage La photo et la mode réalisé dans le cadre de l'émission *Un certain regard* diffusée sur Canal 2 en 1967.

207. Traduction libre de la version originale anglaise : « Isabella + Opera + Blank Faces ».

208. Traduction libre de la version originale anglaise : « Mickey Takes over Time Square ».

cosmologiques) et des photographies découpées (de Marguerite Duras, de Dalí, etc.) sont apposés en surimpression sur le visage du mannequin (fig. 40-42).



Figures 40-42. « Le cas de Polly 2 », *Qui êtes-vous, Polly Maggoo?*

Ce premier plan de Polly sur lequel est posé l'arrêt sur image et qui est lui-même le reflet de sa propre image, devient la matière brute sur laquelle Klein projette une poésie visuelle fantaisiste. À l'image fixe du visage non maquillé de Polly, se superposent par bribes les éléments graphiques dont les différentes parties ont été morcelées pour composer ce court film d'animation. La scène allie avec humour l'esthétique des motifs visuels à la rhétorique du slogan et rappelle la visée première des photomontages et/ou des réclames publicitaires employés ici à la promotion des produits de beauté, alors que la voix poursuit : « Votre bouche est-elle grande? Bien dessinée? Droite? Votre visage s'inscrit-il dans un cercle? Tout ce qui est rond est bon. Le sourcil est la clé de voûte de votre œil. Retrouvez l'équilibre de votre visage. Redistribuez vous-mêmes ombres et lumière. Vous ne vous doutez pas de ce que peut être votre regard. Méfiez-vous, vos yeux sont bavards. En un clin d'œil, ils disent tout. Adieu rasoir. »²⁰⁹ Or, si les produits de beauté ont la prétention d'embellir les femmes, les motifs visuels en surimpression déforment au contraire les traits de Polly jusqu'à la caricature. Son visage ne sert plus l'analyse morphologique et psychologique du mannequin, mais devient plutôt le canevas sur lequel sont apposés des dessins, des graphiques et des photographies fragmentées. L'incessante métamorphose de son apparence est assurée par un montage alterné qui emprunte le dispositif du cinéma d'animation pour générer le mouvement des motifs. Klein travestit de cette façon le visage de Polly pour créer une série de portraits dissemblables, comme autant de variations sur un même thème. En transfigurant ainsi le mannequin et

209. Dialogues tirés du film *Qui êtes-vous, Polly Maggoo?*

suivant la logique de la morphopsychologie, Klein altère non seulement les traits du visage de Polly (sa morphologie), il modifie aussi les traits de son caractère (sa psychologie), ce qui a pour effet d'influencer la perception que l'on pourrait avoir d'elle et d'annihiler tout désir d'identification qu'une admiratrice ou future consommatrice pourrait avoir à son égard.

La séquence appelée « Le cas de Polly » rappelle le motif de la caricature retrouvé dans le film hollywoodien *A New Kind of Love* que Klein, de son côté, exploite au maximum. Après s'être disputé avec Mimi (Joanne Woodward), le journaliste Steve Sherman (Paul Newman) rentre dans son appartement. Apercevant la photographie de la jeune femme, il s'empare d'un feutre et caricature son visage en dessinant une moustache, des lunettes et des cheveux courts (Fig.43-44). En observant de plus près son dessin, il découvre qu'il s'agit en fait de la jeune femme aux cheveux courts et à l'allure garçonne qui l'avait insulté dans l'avion. À l'inverse de Klein qui anime par la caricature un plan fixe, l'image caricaturée qui était d'abord fixe s'anime maintenant par un jeu d'effets spéciaux, pour laisser entendre de la bouche de Mimi la phrase qu'elle lui lança quand elle était Samantha Blake : « La prochaine fois que vous êtes à New York, appelez Eldorado 5 3598. C'est Alcooliques Anonymes. Vous avez besoin d'aide. »



Figures 43-44. *A New Kind of Love*, 1963

Comme semble le croire Klein, *A New Kind of Love* révèle avec humour que le masque ou l'apparence (même travestie) d'une personne permettent de dévoiler sa véritable identité, car la jeune femme à l'allure garçonne s'était en fait « féminisée » dans le but de séduire Sherman.

Dans le second photomontage du film, que Klein considère comme un roman-photo, Polly rêve qu'elle s'envole au bras du Prince à la découverte de Paris et de ses banlieues (Fig. 45-47). Un montage de photographies dans lequel est insérée la silhouette des deux protagonistes découvre les paysages que traversent Igor et sa princesse, animés par des mouvements de caméra verticaux ou horizontaux. Un zoom avant cherche à se rapprocher des deux personnages à l'expression figée, alors qu'un panoramique de gauche à droite sur une image assure la continuité de leur périple dans ce décor de cartes postales défilant les unes à la suite des autres. Cette scène parodie la série de montages photographiques réalisée par Melvin Sokolsky et publiée dans *Harper's Bazaar*, où Dorothy McGowan survole divers lieux intérieurs et extérieurs vêtue des robes de la collection Printemps 1965 de la maison Dior (Fig. 48-50).



Figure 45-47. Photomontages de Polly et Igor survolant Paris et ses environs



Figures 48-50. Fly, Dior collection Printemps, *Harper's Bazaar*, Paris, 1965. Dorothy McGowan est photographié par Melvin Sokolsky

Au concept déjà fantaisiste des photographies de mode de Sokolsky, Klein ajoute du mouvement à ses personnages et compose à sa façon un théâtre absurde de marionnettes en carton. Les lieux que survolent Igor et Polly sont par conséquent beaucoup moins féériques que ceux privilégiés par Sokolsky pour ses photographies de mode. Ce dernier met en

évidence la perspective en trois dimensions par la profondeur de champ, le mouvement du corps du mannequin, les nuances de clair et d'obscur, la gradation du noir et du blanc. À l'inverse, Klein accentue la bi-dimensionnalité et l'irréalité du monde représenté par des teintes contrastées, une position verticale ou horizontale des personnages et des éléments graphiques comme les panneaux de circulation, les gratte-ciels et les autres éléments de contenu dans les images.

Le film *Polly Maggoo* est un film complexe de par ses différents niveaux de réalité, de par le morcèlement du montage et la fragmentation de l'histoire racontée. Il dresse le portrait d'une star de la mode à travers la démultiplication de son image fabriquée par l'industrie de la mode, un monde enchanteur fondé sur la sophistication du style et la codification du goût, qui inspire les théoriciens évolutionnistes et industriels dont Klein se propose ici de faire la critique. Parodiant des personnes qui ont réellement existées, il travestit leur maniérisme et leur prétention pour montrer que le conte de fée qu'elles ont fabriqué et l'idéal de beauté qu'elles professent, participent à la création de faux-semblants qui façonnent le mode de vie à l'américaine. En tant que pouvoirs politiques et économiques, la mode se révèle l'un des moyens privilégiés pour influencer les opinions des individus. Le mannequin quant à lui, est cette figure médiatique divinisée, une image sublimante, érotisée, inconstante et éphémère.

Chapitre 3.

Mister Freedom : l'homme ou le mythe du surhomme

*Je ne vous parlerai pas de moi. Je pense que vous savez qui je suis de toute façon. Non, je parlerai de vous et de la raison pour laquelle nous nous battons. Si vous êtes ici ce soir c'est parce que vous aimez Freedom et si vous aimez Freedom, Freedom vous aime. Nous sommes une grande et heureuse famille et nous partons en croisade. Vous êtes le sel de la terre. Vous avez foi en moi et j'ai foi en vous. Le sort du monde libre est entre vs mains. Il y a deux dangers mes amis et votre Stendhal les avait bien compris : les Rouges et les Noirs. D'accord, vous êtes français mais vous êtes blancs!*²¹⁰
Mister Freedom

Mister Freedom (1968) est le second film de fiction réalisé par William Klein. Il propose une parodie des genres littéraires (bande dessinée) et cinématographiques (western, science-fiction et espionnage) par l'entremise de laquelle il présente une satire de la politique étrangère américaine. Klein reprend dans ce film un certain nombre de thèmes retrouvés dans *Polly Maggoo*. Il s'en prend à l'influence des pouvoirs politiques, économiques et religieux sur les populations. Il remet en question la dissémination et l'idolâtrie des célébrités, ces figures identitaires et médiatiques qui assument la diffusion des idéologies que promeuvent de telles superpuissances pour maintenir l'ordre sur la société, tout en s'assurant un certain contrôle sur elle. Comme nous l'avons préalablement constaté dans son film sur l'industrie de la mode, les procédés de la critique de Klein comprennent non seulement la condensation des genres, mais celle aussi des personnages et des époques. Le personnage de Mister Freedom est l'un de ces super-héros qui se situent à la croisée des mondes réels et imaginaires et qui se retrouvent ici non pas dans le New York ou le Gotham City des années 40, mais dans le Paris de la fin des années 60.

210. Traduction libre de la version originale anglaise : « I am not going to talk about myself. I guess you know who I am anyhow. I am gonna talk about you and why we are fighting. If you are here tonight it's because you love freedom and if you love freedom, freedom loves you. We are one big happy family and we are going on a crusade. You're the soil of the earth. You have faith in me and I have faith in you. The fate of the free world is in your hands. There are two dangers my friends and your own Stendhal understood them well. The Reds and the Blacks. All right your French but your white. » Propos tirés du film *Mister Freedom*.

Vingt ans après sa sortie en salle, *Mister Freedom* est considéré par le critique américain Jonathan Rosenbaum comme étant l'un des films les plus antiaméricains de son époque.²¹¹ Qu'est-ce qui rend ce film aux accents tragi-héroï-comiques aussi antipatriotique? La combinaison de parodie et de satire est certes à l'origine du ton incisif et sardonique de cette œuvre et explique en partie les allégations qui pèsent sur elle. Les institutions et les personnalités auxquelles s'attaque Klein dans *Mister Freedom*, en dissimulant à peine leur identité (telles que la CIA et les Nations Unies, le Général de Gaulle et Jésus-Christ), sont d'autant plus consacrées que certaines d'entre elles demeurent encore aujourd'hui toutes-puissantes. Le cinéaste remet en question leur légitimité par une charge peu contenue. Il se rebelle contre leur abus de pouvoir et leur impérialisme et entend dénoncer les actes de répression et les guerres qu'elles ont orchestrés au nom de la liberté. Le portrait qu'il dresse de la politique étrangère américaine sous la forme d'une farce ubuesque ou d'un théâtre du Grand-Guignol se veut représentatif de l'effervescence qui régnait en plein cœur de la guerre froide et de la guerre du Vietnam. Le héros que dépeint Klein revient sur le mythe du surhomme bien que celui-ci ressemble davantage à un colosse aux pieds d'argile.

Pour mieux saisir les cibles de Klein dans ce film de même que les héros qui servent de « double symboliques »²¹² aux pouvoirs dénoncés par le cinéaste, nous effectuerons un bref retour sur l'historique de la production de *Mister Freedom* avant de la recontextualiser en revenant sur les événements ayant marqué la guerre du Vietnam et la façon dont ceux-ci furent représentés au cinéma. Nous identifierons les ressemblances entre le personnage de Mister Freedom, les personnages des westerns et de films d'action qu'interprète spécifiquement John Wayne et les super-héros de bandes dessinées américaines tels que Superman et Captain America, dont les aventures furent publiées aux éditions DC (Detective Comics) et Marvel. Nous nous référerons pour ce faire aux théories de Marc DiPaolo et de Thierry Rogel qui abordent la politique et la sociologie des super-héros issus des *comics* qui ont notamment fait la renommée de Stan Lee, de Jack Kirby et de Steve Ditko.

211. Rosenbaum, Jonathan. 1989. « Documentary Expressionism: The Films of William Klein ». En ligne. Jonathan Rosenbaum, 15 juin. <http://www.jonathanrosenbaum.net/1989/06/documentary-expressionism-the-films-of-william-klein-2/>. Rapfogel, Jared. 2008. « An Interview with William Klein ». En ligne. *Cinéaste*, Vol. 33 No.4 (Automne). <http://www.cineaste.com/articles/an-interview-with-william-klein.htm>.

212. Le double symbolique est une théorie que Clément Rosset développe dans son livre *Le philosophe et les sortilèges* publié en 1985 aux Éditions de Minuit.

D'autres personnages de bandes dessinées furent portés à l'écran au cours de la même époque, soient ceux de *Barbarella* (1964), publié aux éditions d'Éric Losfeld comme le livre *Mister Freedom* (1970), et de *Diabolik*. *Barbarella* partage un même goût pour la science-fiction, les missions secrètes, les relations diplomatiques, la conquête de nouveaux territoires, sans oublier l'érotisation de la femme dite libérée, la nouvelle héroïne des années 60 à l'ère de la révolution sexuelle. L'exubérance du scénario, des personnages, des décors et des costumes de ces œuvres littéraires et cinématographiques nous incite à considérer les théories spécifiques à l'histoire de l'art que le *pop art* américain des années 50 et 60 et l'esthétique « *camp* » analysée par Susan Sontag à la même époque. Nous croyons qu'une approche pluridisciplinaire est indispensable à l'analyse de notre objet et la seule qui nous permettra d'expliquer les tensions entre l'esthétique et le politique de *Mister Freedom* à l'origine des excès que nous percevons dans le propos, la direction artistique, la mise en scène et le montage/mise en page de cette œuvre.

3.1. La production d'un film de spectacle en France au temps de la guerre du Vietnam

Klein participe à la réalisation du documentaire collectif *Loin du Vietnam* à la demande de son ami Chris Marker, qui est l'orchestrateur du projet. Insatisfait de ce projet de film dont le militantisme reste timide, atténué par l'embarras et la pudeur de ses collègues européens à critiquer ouvertement la politique des États-Unis au Vietnam, le cinéaste entreprend la production de *Mister Freedom*. Il décide de mettre en scène un super-héros américain inspiré de ceux qui ont fait la renommée des bandes dessinées Marvel et DC : « C'était ennuyant. Alors je me suis dit "je vais faire un film qui est comme un cirque et une bande dessinée et les gens vont rire et ensuite, ils réaliseront qu'ils étaient en train de regarder les actualités". »²¹³ Klein entend se moquer des clichés diffusés dans les films hollywoodiens en s'attaquant notamment à l'image des héros masculins pour faire un film de spectacle.

213. Traduction libre de la version originale anglaise : « It was boring. So I said, "I am going to do a film that's like a circus and a comics trip, and people will laugh, and then they'll realize they've been watching the news. » Woodward, Richard B. 2003. « An American Skeptic in Paris ». Dans *The New York Times*, Dimanche, Avril 6. En ligne. <http://www.csudh.edu/dearhabermas/fatbk09.htm>.

Mister Freedom est coproduit par Les Films du Rond-Point et O.P.E.R.A. films (l'Office de Productions, Éditions et Réalisations Artistiques), deux sociétés françaises spécialisées dans la coproduction et la production déléguée dont les noms sont rattachés à peu de projets du genre²¹⁴. Le film est distribué par *Evergreen*, une filiale de *Grove Press*, la maison d'édition que dirige l'éditeur Barney Rosset à partir de 1951. Dans son plus récent ouvrage *Counter Culture Colophon : Grove Press, the Evergreen Review and the Incorporation of the Avant-Garde*, Loren Glass raconte qu'après avoir fait l'acquisition de la légendaire collection de films Vogel, Rosset établit une société de distribution de films en plus d'acheter une salle de cinéma sur la 11^e rue à New York. Il emploie ensuite Kent Carroll du magazine *Variety* pour superviser cette nouvelle section cinéma²¹⁵. Ceci dit, *Grove Press* est surtout reconnu pour la série d'œuvres littéraires progressistes et révolutionnaires qui marqueront les années 50, 60 et 70. Son catalogue comprend des livres d'auteurs français d'avant-garde dont ceux d'Alain Robbe-Grillet, Jean Genet, Eugène Ionesco et ceux des membres de la *Beat Generation* dont Jack Kerouac, William Burroughs et Allen Ginsberg²¹⁶.

Rosset fonde également la revue très controversée *Evergreen Review* au sein de sa maison d'édition dans laquelle seront notamment publiés les textes de Marguerite Duras, Charles Bukowski, Susan Sontag et Vladimir Nabokov²¹⁷. L'édition du mois d'avril 1970 d'*Evergreen Review* est d'ailleurs consacrée au film *Mister Freedom*. *Grove Press* assure aussi la publication de textes politiques liés à l'émancipation des Afro-Américains comme *The Autobiography of Malcolm X* de Malcolm X et *The Wretched of the Earth* de Franz Fanon. Rosset accepte des manuscrits osés qui transcendent les tabous de l'époque et initient quelques

214. Les films du Rond point ont produit *Bandits d'amour* (2000) de Pierre Le Bret et le court métrage *La refuite* (1995) de Patrick Hirigoyen. L'Office de Productions, Éditions et Réalisations Artistiques a quant à elle produit *Les aventures de Lagardière* (1967) de Jean-Pierre Decourt; *Delphine* (1968) d'Éric Le Hung; *Paris n'existe pas* (1968) de Robert Benayoun avec Serge Gainsbourg, acteur et compositeur du film *Mister Freedom* et *L'invitée* (1969) de Vittorio de Seta avec Joanna Shimkus, actrice dans *Polly Maggoo*. Ces trois derniers films furent tous produits par Guy Belfond. La société O.P.E.R.A. films est aujourd'hui connue pour l'adaptation cinématographique d'opéras et de ballets classiques. En ligne. *Encyclo Ciné*. <http://www.encyclocine.com/>.

215. Glass, Loren. 2013. *Culture Colophon : Grove Press, the Evergreen Review and the Incorporation of the Avant-Garde*. Stanford: Stanford University Press, p. 174.

216. « Grove Press ». En ligne. *Grove Atlantic*. <http://www.groveatlantic.com/#page=infogrove>.

217. « History of Evergreen Review ». Dans *Evergreen*. En ligne : <http://www.evergreenreview.com/118/history.html>.

batailles judiciaires, tels que *Tropique du cancer* d'Henry Miller, ou *L'amant de Lady Chatterley* de D.H. Lawrence : « Dans le contexte de l'époque, le sexe était politique et le pouvoir en place ont fait de la suppression de la sexualité un enjeu politique. »²¹⁸ La vocation littéraire de Rosset fait écho à celle d'Éric Losfeld en France qui publie l'album *Mister Freedom* de Klein en 1970. Tout comme son homologue américain, la maison d'édition de Losfeld *Le Terrain Vague* fait face au tribunal correctionnel ou subit les contrecoups de la censure suite à l'édition de livres jugés obscènes par la commission de surveillance de son pays²¹⁹.

Les livres érotiques *Emmanuelle* d'Emmanuelle Arsan, *Barbarella* de Jean-Claude Forest et *Le journal de Jeanne* de Mario Mercier, qualifié d'œuvre surréaliste par Claude Gallimard qui se porte à la défense de son collègue éditeur²²⁰, sont tous pointés du doigt par le ministère français de la Justice. C'est ainsi que les auteurs, les producteurs et les éditeurs d'œuvres littéraires, cinématographiques et musicales se font les nouveaux complices des différents mouvements de libération et de contreculture, incluant ceux pour la libération sexuelle, la libération des mœurs et la liberté d'expression et ce, tant aux États-Unis qu'en France. Klein subit le même sort avec son film *Mister Freedom* puisque le ministère français des Affaires culturelles envoie une lettre au distributeur du film énonçant les dix-sept chefs d'interdiction dont il l'accuse²²¹. Résultat, le film ne sera officiellement projeté en France qu'à

218. Traduction libre de la version originale anglaise : « In the context of the time, sex was politics, and the powers-that-be made the suppression of sexuality a political issue. » « History of Evergreen Review ». En ligne. *Evergreen*. <http://www.evergreenreview.com/118/history.html>.

219. La commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence regroupe trente représentants nommés pour une période de trois ans par le Garde des Sceaux et est présidée par un membre du conseil d'État. *Ministère de la Justice*. 2014. « La composition de la Commission ». En ligne. <http://www.justice.gouv.fr/justice-des-mineurs-10042/commission-cscpj-12129/la-composition-de-la-commission-21195.html>.

220. 1970. « Faut-il interdire la littérature érotique. L'éditeur Eric Losfeld en correctionnelle par la faute du « Journal de Jeanne ». Revue de Presse : carnet à spirale, articles généraux sur l'éditeur. « S.d. » Archives IMEC-Fonds Éric Losfeld. LSF 3. En ligne. *Espoir de Nice*, 23 janvier. http://editeurslesloisdumetier.bpi.fr/bpi_loi-edition/fr/grandes_figures/eric_losfeld/revue_de_presse_d_eric_losfed_carnet_a_spirales_ar/revue_de_presse_d_eric_losfed_carnet_a_spirales_ar.html.

221. À l'heure actuelle, les archives de la CNC (Centre national de la cinématographie) font mention que ce film d'art et d'essai est interdit aux mineurs de moins de douze ans. Le site de la CNC indique également que la date de sortie en salle est le 11 janvier 1969. En ligne. <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Disciplines-et-secteurs/Cinema>.

partir du 9 janvier 1969 et n'aura sa première nord-américaine à New York que le 30 mars 1970.

En raison de ses prises de positions politiques qui le mènent à militer contre le colonialisme et l'impérialisme et donc pour les différents mouvements de libération et le respect des droits civils, il semble tout à fait approprié que Klein s'associe à Barney Rosset pour la distribution du film et à Éric Losfeld pour la publication de l'album *Mister Freedom*. Malgré toute l'énergie déployée par les deux éditeurs pour la libération des mœurs sexuelles, Klein n'entend pas exciter ou provoquer le public par une œuvre dont le contenu serait à connotation érotique ou pornographique. En réalité, un nombre plutôt restreint de plans (du film) et de photographies (de l'album) se révèlent suggestifs, lesquels, là encore, dévoilent des femmes qui ont tout au plus les seins nus. Ces images apparaissent dans la séquence où les « *Freedom Fighters* » sont rassemblés au Centre d'entraînement *Freedom*. C'est en ce lieu cimenté, lugubre et sablonneux qu'hommes et femmes à demi-nus s'affrontent dans des corps-à-corps déchainés, maniant fusils, poids et altères et prises de lutte, tels des gladiateurs sanguinaires dans l'arène d'un cirque.

Or, la nudité des plus gratuites et la violence archaïque qui sont ici mises en scène n'ont pas pour effet d'éveiller le plaisir des sens du spectateur. Leur représentation exprime plutôt l'aliénation et la dépravation d'un peuple porté par la déchéance et en proie au déclin. Mise à part la luxure contenue dans cette séquence, les œuvres photographiques et cinématographiques de Klein ne sont ni grivoises ni osées. Depuis ses débuts dans le monde de l'art, Klein cherche davantage à défier les conventions esthétiques et politiques et à rompre avec les idées reçues plutôt que d'attirer l'attention en usant de faux-semblants sensationnalistes, comme peut parfois l'être l'exploitation de la violence et de la sexualité, surtout féminine. L'union Klein-Rosset-Lawfeld témoigne en ces termes d'un engagement réciproque pour la défense d'une cause commune, qui comprend la défense des droits et libertés (liberté d'expression, liberté intellectuelle, etc.) et le rejet de toutes formes de répression dont la censure n'est qu'une des manifestations.

La distribution et l'équipe technique

Le tournage de *Mister Freedom* débute à la fin de l'année 1967 et se poursuit jusqu'au début de l'année suivante. Comme plusieurs metteurs en scène engagés dans la production de films d'auteur, William Klein fait appel à d'anciens collaborateurs pour la production du film. Il renoue ainsi avec des acteurs et des membres de l'équipe technique qui l'avaient accompagné lors de la production de *Polly Maggoo*. Delphine Seyrig (Marie-Madeleine), Philippe Noiret (Moujik Man), Sami Frey (Christ Man) et Jean-Michel Folon (Teddie Test Drive) font encore partie de la distribution. Nous retrouvons l'Américain John Abbey dans le rôle-titre. Récemment licencié en philosophie de l'Université d'Oklahoma, Abbey amorce une carrière d'acteur aux États-Unis et joue au théâtre dans des pièces de Shakespeare et de Brecht puis à la télévision. Il quitte New York pour Paris en 1964 et si sa carrière n'en est qu'à ses débuts lors du tournage de *Mister Freedom*, elle se révélera de courte durée²²².

L'acteur britannique plus chevronné Donald Pleasence interprète Dr Freedom et lui donne la réplique. La présence de Pleasence dans ce film politique n'est pas dénuée d'intérêt si nous considérons son parcours personnel et professionnel. Lors de la Seconde Guerre mondiale, en effet, Pleasence se déclare d'abord objecteur de conscience puis se ravise et entre dans la British Air Force. Son avion est alors abattu lors d'une mission en France où il est fait prisonnier et torturé par les Nazis²²³. Après avoir été la victime d'un régime fasciste, il interprète dans *Mister Freedom* le rôle d'un scientifique et commandant des forces tactiques et idéologiques d'une organisation dont les stratégies d'endoctrinement et de propagande sont draconiennes. Si les Européens sont encore hantés par les horreurs de la guerre, Klein appréhende avec pessimisme la politique des États-Unis au Vietnam et le positionnement du pays sur l'échiquier mondial. Considéré comme des libérateurs lors de la Seconde Guerre mondiale, les Américains seraient-ils devenus pour les Vietnamiens ce que les Nazis étaient

222. John Abbey fait ses débuts en tant qu'acteur en 1959 en France dans le film *Le Chevalier des sables*, sans être crédité. Il met un terme à sa carrière après avoir interprété quelques rôles au cinéma, dont dans *Playtime* de Jacques Tati, et à la télévision pour, notamment, la série *Au théâtre ce soir*.

223. Nikita. « Donald Pleasence: Biographie ». *Nanarland*. En ligne. <http://www.nanarland.com/acteurs/acteur-donaldpleasence-donald-pleasence.html>.

pour les Juifs comme le prétend Claude Ridder, ce personnage inventé par Resnais dans *Loin du Vietnam*?

L'industrie de la musique entretient des liens étroits en France avec celle du cinéma²²⁴ et plusieurs vedettes de la chanson deviennent des vedettes du grand écran, ou l'inverse. Le film de Klein témoigne de cette contiguïté dans le domaine de la culture, bien qu'il n'exploite pas délibérément le star système français. L'auteur-compositeur-interprète Serge Gainsbourg compose la trame sonore du film et joue aussi le rôle de Mr Drugstore, l'un des protégés de Mister Freedom. Le chanteur et acteur Yves Montand devient pour sa part le regretté Capitaine Formidable dont Mister Freedom cherche à venger la mort²²⁵. Comme le furent ses amis et complices de la gauche artistique et intellectuelle lors de la réalisation de *Polly Maggo*, des personnalités françaises et américaines expatriées à Paris sont également invitées à prendre part à la production du film.

Le doctorant en littérature française Henry Pillsbury participe également au projet de son compatriote américain. Gradué des universités Yale et Berkeley, le jeune homme est embauché au Centre américain de Paris en 1967, qui est alors en pleine effervescence, avant d'en devenir le directeur exécutif. L'actrice Simone Signoret et Daniel Cohn-Bendit font aussi de brèves apparitions dans le film. Le nom de ce futur leader du mouvement de protestation étudiant de Mai 68 est d'ailleurs cité sur l'affiche du film et la page couverture de l'album de photographies de *Mister Freedom*. Une bulle de dialogue sortant de la bouche de Marie-Madeleine que Mister Freedom tient dans ses bras lance : « Lâchez-moi. Je ne suis pas Cohn-Bendit. Je ne suis qu'une pute au service du capitalisme. » Enfin, les jeunes et jolies actrices françaises Catherine Rouvel (la Marie Rouge) et Rita Maiden (la femme de chambre) sont ici amenées à user de leurs charmes et à mettre leurs atouts en valeur afin de séduire Mister Freedom. La distribution du film démontre en somme que les relations internationales entre la France et les États-Unis ne sont pas seulement abordées *dans* le film mais font également

224. Comme nous aurons tôt fait de le remarquer, les vedettes de la musique tenteront l'expérience des romans-photos avant d'aborder le cinéma.

225. Klein fait également appel à Serge Gainsbourg pour la composition de la musique du film *Mode en France* réalisé en 1985.

partie de la structure interne *du* film. La complicité américano-française qui émerge ainsi de la production de *Mister Freedom*, est aussi marquée par l'autodérision.

Si la distribution est représentative du biculturalisme franco-américain, l'équipe technique est de son côté majoritairement française. La monteuse Anne-Marie Cotret, l'ingénieur du son Antoine Bonfanti et Janine Klein, la femme de Klein, à la création des costumes, reprennent la position qu'ils occupaient auprès du cinéaste lors de la production de *Polly Maggoo*. Pierre Lhomme remplace Jean Boffety à la direction de la photographie. Devenu une figure marquante du cinéma français, Lhomme collabore avec les plus grands cinéastes de la Nouvelle Vague et cosigne entre autres *Le Joli Mai* (1963) de Chris Marker. S'il « juge que travailler en studios est plus intéressant »,²²⁶ il se consacre également au cinéma documentaire avec *Pour le Mistral* (1965) de Joris Ivens et *Festival Panafricain d'Alger* (1969) de William Klein. Quant à la direction artistique, plus sophistiquée dans ce film et essentielle au style que Klein cherche à créer, elle est confiée à Jacques Dugied et à André Piltant. Spécialiste des histoires fantastiques, Dugied est notamment décorateur du conte fantastique *L'Écume des jours* (1967) de Charles Belmont et sera plus tard directeur artistique du film *Peau d'Âne* (1970) de Jacques Demy.

Pour le film de Klein, Dugied et son collaborateur Piltant transforment l'ancienne usine de gaz de Saint-Denis alors désaffectée (et aujourd'hui le site du grand Stade de France) en quartier général du clan Freedom, qui devient, comme le mentionne Claire Clouzot, une sorte de « parc d'attractions guerrier et futuriste »²²⁷ bleu, blanc et rouge occupé par les *Freedom Fighters*. Ils aménagent une ambassade des États-Unis en « hypermarché où la consommation tient lieu d'idéologie »²²⁸ où des boîtes de savon ménager sont empilées dans les étalages de ses nombreuses allées et où des appareils électroniques et des téléviseurs sont rattachés aux « services culturels ». L'ambassade américaine abrite également les plus récents « modèles » des « services idéologiques » dont un *G.I.*, un *Marine* et un *Béret vert* qui « se portent très

226. « Ciné-Ressources - Fiches personnalités. Pierre Lhomme ». En ligne. *Cinéma Encyclopédie*. Bibliothèque du film. <http://cinema.encyclopedie.personnalites.bifi.fr/index.php?pk=41034>.

227. Clouzot, Claire. 1998. « William Klein ou l'organisation du chaos ». Dans : Clouzot, Claire et William Klein (dir.), *Films de William Klein*. Paris : Marval; Maison européenne de la photographie. s.p.

228. *Ibid.*, s.p.

bien » aux dires de l'ambassadeur et « sont expédiés partout dans le monde ». ²²⁹ Les directeurs artistiques fixent également des banderoles publicitaires au plafond qui affichent des slogans tels que « L'argent fait le bonheur » qui font écho à ceux que laisse entendre la voix d'une jeune femme via l'intercom « L'argent est tout. Oui les filles, l'argent est tout. » ²³⁰

3.2. *Mister Freedom* : le justicier de la liberté

Au moment où des images d'archive montrent dans le film la révolte des Afro-Américains qui entraîne de violentes arrestations dans les rues d'une ville américaine ²³¹, un shérif entre tranquillement dans son bureau une cannette de bière dans une main et un sandwich dans l'autre. Il pénètre ensuite dans l'arrière-pièce secrète et ouvre une grande armoire qu'un énorme drapeau américain dissimule. Cet espace de rangement abrite son attirail de combat : masques du Général de Gaulle et d'Hubert Humphrey, fusils, couteaux, filets, matraque, munitions, grenades, de même que les casques, les épaulettes, la ceinture, les jambières et les bottes de son costume de super-héros qu'il revêt. Il se positionne devant le miroir pour s'exercer à quelques techniques d'intimidation et exécute quelques grimaces qui se veulent menaçantes (fig. 51-52).



Figure 51. L'armoire de Mister Freedom



Figure 52. La transformation de Mister Freedom, de shérif en super-héros

229. Il s'agit de bases militaires construites pendant la Seconde Guerre mondiale de même que des bases militaires en Alaska, pendant la guerre mondiale (1960s). En ligne. <https://www.youtube.com/watch?v=STdHFjQyvnu>. En Europe par exemple, ils sont près de quatre mille membres du personnel. Un nombre qui sera réduit à trois cent mille dans les années 60. Boyer, Yves et Nicole Vilboux. 2010. « Vision américaine de l'OTAN ». En ligne. *Fondation pour la recherche stratégique*, no 01, p. 10. http://www.frstrategie.org/barreFRS/publications/rd/2010/RD_201001.pdf.

230. Traduction libre de la version originale anglaise : « Money is everything. Yes girls money is everything. Make some money today. » Propos tirés du film *Mister Freedom*.

231. La ville n'est pas citée dans le film *Mister Freedom*, mais nous présumons qu'il s'agit probablement des images des émeutes de la ville de Watts qui se déroulèrent du 11 au 17 août 1965.

Mister Freedom est maintenant prêt à quitter les lieux. Il apparaît bientôt dans un quartier populaire afro-américain et s'introduit dans un appartement après en avoir fracassé la fenêtre. Au son d'un hymne de la liberté qu'il récite haut et fort²³², il pointe ses colts et tirant au hasard dans toutes les directions. Le bruit de son bracelet-montre en forme d'écran de téléviseur interrompt le pillage. Un homme à l'allure d'un scientifique portant lunettes et sarrau blanc lui ordonne de se présenter au Centre Freedom (*Central Freedom*). Il se rend derechef dans cet immense bâtiment appelé le Freedom Building vêtu cette fois d'un imperméable beige et d'un chapeau foncé, comme les agents secrets dans les films noirs hollywoodiens ou d'Alfred Hitchcock. Il est chaudement accueilli par une aguichante réceptionniste, qui lui indique la porte de l'ascenseur. Introduit dans une pièce sombre localisée sur l'étage appelé Freedom Inc., Mister Freedom voit apparaître l'image de Dr Freedom démultipliée, brouillée et colorée de bleu, de blanc et de rouge, sur des écrans de téléviseurs disposés en triptyque. Dr Freedom lui rappelle que le monde est divisé entre le Bien (*Right*) et le Mal (*Wrong*). Le Mal est rouge et le Bien est rouge, blanc et bleu. Les « peut-être » (*maybes*) et les « je ne sais pas » (*don't knows*) ne prennent aucun parti alors que se poursuit l'invasion des Rouges. Suite à la mort de Capitaine Formidable pour laquelle il accuse Red China Man, il envoie Mister Freedom en mission spéciale en France. Il faut rallier les partisans de la liberté et mettre fin à l'escalade des communistes de Moujik Man.

Dès son arrivée à Paris, Mister Freedom rencontre l'intrigante Marie-Madeleine, une espionne, dont il tombe amoureux. Celle-ci le mène au Quartier Général Freedom où l'attendent ses fidèles partisans, pancartes à la main et bras levé. Mister Freedom parle de la croisade dans laquelle ils s'apprêtent à partir et des dangers qu'ils doivent affronter : les Rouges et les Noirs. Il leur présente ensuite la carte du « monde libre » que déroule Marie-Madeleine et entame un monologue autobiographique le décrivant comme un autodidacte qui a réussi, un « *self-made-man* » typiquement américain. La projection d'un film montrant des images de la « terre de la liberté » (« *the Land of Freedom* ») met fin à la rencontre qui se

232. En version originale anglaise dans le film et dans le livre *Mister Freedom* : « We fight for Freedom, For one and for all!!! It's you and me-dom! And ten foot all!!! Freedom! Freedom! And oh can you see dom! We'll always beat'em. With stars spangled Freedom! »

termine dans l'euphorie générale comme celle que produisent les conventions des partis politiques américains.

Le lendemain matin dans sa chambre d'hôtel, Mister Freedom est victime de deux tentatives d'assassinat. D'abord, par une soubrette qui lui apporte son petit déjeuner et qui meurt empoisonnée après avoir goûté les œufs et ensuite, par un homme dissimulé derrière la porte et que Mister Freedom tue avec son revolver. Un message radio fait entendre la voix de Moujik Man qui le défie de venir le rejoindre au métro Trocadéro. Mister Freedom se rend à l'ambassade des États-Unis où il est accueilli par des jeunes filles sautillantes vêtues d'un deux-pièces étoilé, qui ressemblent étrangement aux *cheerleaders* des équipes de football américain. Mister Freedom s'entretient ensuite avec Super French Man avec qui il obtient un rendez-vous grâce à l'ambassadeur de son pays qui lui demande de respecter le protocole dû à son rang, puisque le Président de la République est « un citoyen du monde ». Mais lorsque ce dernier l'invite à laisser son numéro de téléphone à la réception avant de disparaître, Mister Freedom neutralise les gardes du corps de Super French Man et se prépare, la rage au cœur, à rencontrer son homologue russe.

Mister Freedom arrive dans le métro en habit de super-héros. Il défile devant un africain enchaîné derrière lequel une affiche indique « les peuples colonisés brisent leurs chaînes » (« *The colonised people break their chains* »), devant une affiche de propagande communiste et la page couverture d'un journal russe qui comblent l'espace habituellement réservé aux affiches publicitaires. Il voit son ami Capitaine Formidable pendu et tenant un écriteau sur lequel il est inscrit « Laquais fasciste de Mister Freedom » (« *Fascist Flunkey of Mister Freedom* »). Moujik Man l'attend au bout du tunnel. Ils se chamaillent tous les deux à propos de l'assassinat de Capitaine Formidable et du partage du territoire. Mister China Man apparaît dans un tunnel adjacent et prend part à la conversation, comme le feront bientôt Christ Man et la Vierge. Piqué par les reproches de cet entourage qui tente de le raisonner, Mister Freedom quitte l'assemblée mais se heurte la tête sur un écriteau et tombe de tout son long sur le sol.

Sur ordre de Moujik Man, il se réveille dans la chambre de Marie Rouge, qu'il assassine après qu'elle l'eût aidé à s'évader. Mister Freedom parcourt les toits de Paris et pénètre l'appartement de Marie-Madeleine par la fenêtre de sa chambre. Elle l'accueille avec chaleur et l'invite à se reposer près d'elle. Incapable de fermer l'œil, il se lève et fait la rencontre du fils de son hôte, qui l'insulte en le traitant de meurtrier et de fasciste. Mister Freedom tombe alors dans une profonde dépression et est frappé de stigmates aux mains et au flanc. Marie-Madeleine parvient à le remettre sur pied en lui faisant manger des Cornflakes. Il est alors repéré par Red China Man qui se retrouve sur l'écran de sa montre-bracelet après avoir intercepté le réseau de communication Freedom. Mister Freedom se rend chez le dentiste pour changer l'antenne localisée dans l'une de ses molaires, puis le tue pour s'assurer de son silence.

Accompagné de Marie-Madeleine, Mister Freedom arrive au centre d'entraînement Freedom où se battent les Freedom Fighters. Il leur annonce son plan d'attaque et leur montre les différents gadgets de destruction et de sabotage confectionnés dans les usines Freedom. Il entame la phase deux de sa stratégie de conquête, le harcèlement de la population. Un groupe de Freedom Fighters avec Mister Drugstore en tête se rue chez un marchand de légumes. Ils vandalisent la marchandise, en heurtant une vieille dame au passage, alors qu'à partir du toit et armé de sa mitrailleuse, Mister Freedom tire à bout portant sur la foule amassée au carrefour d'un boulevard.

Le commandant des Freedom Fighters, Dik Sensass, guide Mister Freedom à travers les nouvelles installations du Quartier général Freedom. Le lieu est transformé en centre tactique et de renseignements et abrite différents réseaux de communications et d'espionnage (émetteurs et récepteurs radio, télévision, câbles-réseaux). Selon Dick Sensass, le premier compte-rendu des combats sur le front est positif malgré la campagne d'intimidation des Anti-Freedom et l'appui qu'ils obtiennent de la population française. Les forces nécessaires ont été déployées et les premières opérations sont un succès. Des combattants Anti-Freedom vêtus de masques et d'un uniforme rouge font subitement irruption dans le QG, ayant emprunté les « matérialisateurs » des Freedom Fighters qui parviennent à les neutraliser. L'un d'entre eux est identifié comme étant une femme et, après avoir enlevé son masque, Mister Freedom

découvre le visage de Marie-Madeleine qu'il étrangle. Un message du Quartier général des Anti-Freedom marque la fin de la guerre froide mais le début de la riposte de l'armée de la liberté. Les Freedom Fighters contre-attaquent en bombardant le Mont Saint-Michel, la Samaritaine, le Mont Blanc, le Pont de Tancarville – en somme, la moitié du pays. Mister Freedom fait une déclaration officielle à la télévision au cours de laquelle il invite la population à se rallier à sa cause pour former une nouvelle alliance de paix à défaut de quoi, il se verrait forcé « d'aller jusqu'au bout ». Il termine son allocution par un Amen plutôt cynique et quitte le QG pour assister aux manifestations Anti-Freedom camouflé par son costume d'agent secret.

De retour dans l'enceinte principale de son organisation, Mister Freedom découvre le carnage. Les partisans de la liberté ont tous été massacrés lors d'une violente offensive des Rouges. Du haut des escaliers métalliques qui s'entrecroisent à l'extérieur de son QG, le super-héros déclenche l'arme absolue. La bombe provoque une énorme déflagration et Mister Freedom se retrouve seul sous les décombres. De l'épaule d'où son bras fut arraché sortent des fils électriques, ressorts et autres tubes employés dans la robotique. Dr Freedom contacte alors son protégé et malgré ses encouragements et son optimisme, Mister Freedom est à bout de force. Il essaie de se relever mais s'effondre parmi les décombres.

Des critiques acerbes : le débat entre esthétique et politique

La réception critique de ce deuxième film de fiction est plus tranchée que celle de *Polly Maggoo*. Elle est aussi moins réceptive à ce nouvel opus. Tant en France qu'en Amérique, on aime ou on n'aime pas. Ceux qui n'aiment pas sont nombreux et leurs commentaires sont incisifs. Jean-Louis Comolli des *Cahiers du cinéma* rédige un texte aussi bref qu'incisif. L'« outrance », le « schématisme » et la « lourdeur » sont pour l'auteur quelques principes du film qu'il amplifie au point où la « laideur » devient « monstruosité ». Pourtant, c'est précisément ce qu'il reproche au film : « Plus les signes sont chargés et hypertrophiés, plus il verse dans l'insignifiance. » La farce pour Comolli est épuisée à

l'extrême dans le film et l'adéquation qu'il résume par « politique = grand guignol » brouillerait tous les messages communiqués par Klein dans *Mister Freedom*.²³³

Même son de cloche du côté de la revue de cinéma *Positif* publiée par Eric Losfeld. Louis Séguin nuance certes ses propos mais annonce d'entrée de jeu qu'il « faut tristement reconnaître que *Mister Freedom* est, dans la carrière de Klein, un échec »²³⁴. L'origine selon lui de cet « insuccès » semble être le produit d'une cacophonie entre esthétique et politique. Le « grossissement » et la « caricature » inspirés de l'esthétique de la bande dessinée ne sont plus que « brutalité », « simplicité » et « grossièreté ». Sur ce plan, Séguin conclut avec une note d'espoir, *Mister Freedom* ferait sans doute un meilleur roman-photo s'il était « convenablement recadré »²³⁵. Le critique renchérit et juge également les positions politiques de Klein. Il est rebuté par la représentation que fait le cinéaste des relations politiques américano-françaises dans son film et par son point de vue sur les politiques culturelles appliquées à l'industrie du cinéma en France.

En oubliant peut-être l'écart temporel entre la production de *Mister Freedom* et la date officielle de sortie du film, Séguin lui reproche de « vouloir ressusciter un manichéisme dépassé »²³⁶. Il est vrai que les mesures protectionnistes de Super French Man (le Général de Gaulle) s'opposent dans le film à toute forme d'intervention extérieure et provoque la colère de l'envoyé spécial de Freedom Inc. Or, le président de la République française stigmatise véritablement la politique américaine au Vietnam tout en rejetant la tutelle (économique et militaire) que les États-Unis imposent à l'Europe dans le but d'étendre leur pouvoir sur le continent. La politique étrangère du Général, inspirée pour plusieurs par des idées de grandeur, est défendue par certains observateurs comme étant fondée sur une « indépendance nationale »²³⁷. Plus tard, la victoire de Georges Pompidou aux élections du 20 juin 1968 qui fait

233. Comolli, Jean-Louis. 1969. « Mister Freedom ». *Cahiers du cinéma*, no 209 Février, p. 62.

234. Séguin, Louis. 1969. « Mister Freedom ». *Positif*, no 104 (Avril), p. 42.

235. *Ibid*, p. 43. Et pour cause, Losfeld s'apprête justement à publier l'album du même titre dans lequel les images transférées en noir et blanc seront effectivement recadrées et retouchées. Leur mise en page en pleine page ou en mosaïque se rapproche davantage de l'esthétique de la bande dessinée si ce n'est du roman-cinématographique.

236. *Ibid*, p. 43.

237. « Charles de Gaulle ». En ligne. *Larousse*.

http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Charles_de_Gaulle/120946.

suite à l'échec de la réforme du Sénat tentée par de Gaulle et aux émeutes de Mai 68 laisse espérer peu de changements dans les politiques gouvernementales du pays.

Les liens qui unissent le nouveau président à son prédécesseur sont sans doute les raisons qui font dire à Séguin, en s'inspirant des propos de Karl Liebknecht, que « l'ennemi est à l'intérieur »²³⁸. N'empêche pour Séguin : « Doubler, sur des plans de manifestation réelles et datées, “de Gaulle assassin” par “Freedom assassin”, c'est masquer la réalité sous un mythe désamorcé »²³⁹. C'est surtout, à notre avis, une manière pour Klein d'afficher son anarchisme²⁴⁰ en condamnant toute forme de gouvernement, d'autorité et de pouvoir, peu importe la nation ou le pays qu'ils représentent. En tant que tel, le mythe est loin d'être désamorcé. Au contraire, il se renouvelle, se réactualise et donc, se maintient et perdure. D'ailleurs, ce ne sont pas des photographies du Général de Gaulle que nous voyons en page couverture de l'album *Mister Freedom*, mais bien celles du président Georges Pompidou récemment élu. Le point de vue de Klein sur les hommes politiques est sans doute simpliste aux yeux de Séguin, le fruit possible de la condensation des uns avec les autres. Il n'est pourtant que le reflet, soit l'image réfléchie, de la dissidence de Klein.

Le dernier point soulevé par Séguin a trait à la mission et à l'exploitation commerciale (ou non commerciale) du cinéma politique auquel appartient *Mister Freedom*. Séguin encourage un cinéma politique destiné à alimenter les discussions des militants tandis que Klein met en relief sa fonction de divertissement. Dans une entrevue accordée au journal *Cinéma 69* citée par Séguin, Klein appréhende déjà les accusations des journalistes :

238. *Ibid*, p. 43.

239. *Ibid*, p. 43.

240. Dans une entrevue réalisée avec Jared Rapfogel pour le compte de la revue *Cinéaste*, Klein expose ses réserves, voire son rejet face à la politique : « *Cinéaste* : Quel était votre expérience de la politique - étiez-vous politisé très tôt? Klein : J'étais totalement anarchiste. Je ne pouvais supporter aucun parti politique, de gauche ou d'ailleurs. Alors j'étais vraiment ouvert à tout - les Musulmans, les Panthères noires, etc. Je veux dire, je les prenais pour illustrer ce qui se passait en Amérique. Je n'étais pas un Black Muslim, je n'étais pas une Panthère noire. » Traduction libre de la version originale anglaise : « *Cinéaste* : What was your political background—were you politicized early on? Klein : I was a complete anarchist. I couldn't stand any kind of political party, on the left or elsewhere. So I was really open to anything – the Muslims, the Black Panthers, and so on. I mean, I took them as illustrations of what was going on in America. I wasn't a Black Muslim, I wasn't a Black Panther. » Rapfogel, Jared. 2008. « Mr Freedom : An Interview with William Klein ». En ligne. *Cineaste*, vol. 33, no 4 (Automne). <http://www.cineaste.com/articles/an-interview-with-william-klein.htm>.

Ce que j'ai voulu faire en réalisant *Freedom*, c'est un spectacle où l'on peut retrouver la réalité quotidienne mais sous un aspect assez éloigné du réalisme dans lequel on a l'habitude de la représenter... Je sais que l'on va me reprocher un manque de nuances dans la description de mes personnages, mais croyez-vous qu'ils en possèdent réellement? Et puis, il ne faut pas oublier que le cinéma est un spectacle et que le spectateur y recherche tout d'abord une distraction avant d'y trouver une réflexion.²⁴¹

Klein cherche-t-il à décloisonner le cinéma politique pour encourager sa diffusion sur le circuit du cinéma commercial et le rendre ainsi plus accessible? Aborde-t-il plutôt la question de la passivité du spectateur de cinéma que son film remet en question? Ses paroles nous semblent ici à double tranchant. Dans tous les cas, il espère rejoindre le grand public en produisant un film inspiré de la culture populaire, même si la structure de l'industrie de la distribution pour ce type de film ne lui permettrait, selon Séguin, de ne parler qu'aux intellectuels. Ironie du sort, ce sont surtout les intellectuels qui rejettent *Mister Freedom* alors que les critiques travaillant pour les publications grand public en font une critique beaucoup plus positive.

Lors de la projection du film en avant-première au Festival d'Avignon en août 1968, la presse se fait très enthousiaste. *Le Monde* parle de « Farce ubuesque [...] dont il paraît presque faible de dire qu'elle met en cause notre société. »²⁴² *Les lettres françaises* compare le film à un « théâtre poético-satirique à la manière futuriste de Maïakovski, de Mystère-Bouffe et des Bains. »²⁴³ Les propos de Robert Chazal publiés le 15 août se font prophétiques :

Il se trouvera peut-être quelques censeurs pour faire la grimace, ils auraient bien tort. La farce est si grosse qu'il paraît presque impossible de s'en effrayer. Pourtant, ce qui risque de déplaire le plus, c'est ce qui a le plus séduit une partie des deux mille spectateurs massés dans la cour du Palais des Papes, où la projection avait lieu lundi soir : des bandes d'actualités prises au cours des manifestations du mois de mai à Paris, dont le film – pourtant tourné auparavant – paraît être le prolongement.²⁴⁴

241. R.G. 1969. « William Klein parle... » *Cinéma* 69, no 133, Février, s.p.

242. Baby, Yvonne. 1968. « Mr Freedom ». *Le Monde*. 23 août. s.p.

243. Capdenac, Michel. 1968. « Mister Freedom ». Dans *Les Lettres françaises*, no 1245, 21 août, s.p.

244. Chazal, Robert. 1968. « Mister Freedom ». Dans *France-Soir*, 15 août. 244.

Chazal aurait-il visé juste? Difficile de nier que le jugement de la censure française qui retarde la sortie du film produit une scission dans la réception critique du film : de positive en août 1968, elle paraît plus négative en janvier 1969.

Deux journalistes du journal *Le Figaro* expriment ainsi des divergences d'opinion dans leurs articles respectifs publiés à quelques mois d'intervalle l'un de l'autre. Si Y.H. écrit dans son article du 13 août 1968 : « Il est évident que certaines images de cette fresque politique franco-américaine dépassent nettement le niveau de la bouffonnerie ou du canular »²⁴⁵, Louis Chauvet est au contraire piqué à vif. Dans son texte du 9 janvier 1969, ce dernier vilipende : « Plaisanterie épaisse, insinuations blessantes, sarcasmes éculés, calomnies hors d'usage, ramassis de sottises partisans. Et pas une once d'esprit. Des outrances haineuses. Rien qui fasse rire ou encore sourire. »²⁴⁶ Nous pourrions ici remettre en question l'objectivité des journalistes. Mais force est d'admettre que l'article de Chauvet se range du côté de la droite libérale, c'est-à-dire du côté du pouvoir en place inspiré par un gaullisme qui à l'époque bat de l'aile.

Mister Freedom est-il parvenu à conscientiser la population à l'égard des politiques gouvernementales tout en la divertissant comme le souhaitait Klein? La question semble être demeurée longtemps sans réponse puisque jusqu'à tout récemment, les projections de ce film se faisaient plutôt rares. Or, comme ses autres films dont la plupart attiraient au moment de leur sortie en salle (et attirent encore aujourd'hui) les habitués du cinéma expérimental et d'avant-garde, celui-ci est redécouvert à la fin des années 90 par une nouvelle génération de critiques et de spectateurs. L'accueil qu'on réserve alors au film confirme d'autant plus la pertinence de celui-ci. Les politiques gouvernementales des Républicains (ceux-là même que Klein pointe du doigt dans son film) représentés à la Maison Blanche par Richard Nixon, Ronald Reagan, George Bush père et fils, démontrent qu'a posteriori, le propos de *Mister Freedom* est toujours d'actualité et son style porte encore à réflexion, malgré la force du trait.

245. Y.H. 1968. « Mister Freedom ». Dans *Le Figaro*, 13 août, s.p.

246. Chauvet, Louis. 1969. « Mister Freedom ». Dans *Le Figaro*, 9 janvier, s.p.

Aux États-Unis par exemple, le critique du *New York Times*, Vincent Canby, reste de glace suite à la projection du film à la fin du mois de mars 1970. Il le qualifie de « parabole stupide » allant même jusqu'à dire que l'antiaméricanisme du film donne une mauvaise réputation à l'antiaméricanisme qui s'oppose de façon légitime aux politiques domestiques et étrangères des États-Unis.²⁴⁷ L'antipatriotisme d'un Américain est certes très peu toléré aux États-Unis et particulièrement à cette époque charnière de l'histoire, où le gouvernement américain impose la conscription à ses jeunes citoyens. Perçu comme un manque de solidarité, il est strictement condamné par les autorités au pouvoir. Les journalistes allant à l'encontre des politiques gouvernementales sont pour la plupart réduits au silence dans les médias par le gouvernement américain²⁴⁸.

Or, trente ans plus tard, les analyses des critiques américains de cinéma Jonathan Rosenbaum et Jared Rapfogel mettent en relief l'acuité avec laquelle Klein a su dépeindre les prétensions et le désir de domination de certains partisans de la droite des États-Unis. Rosenbaum affirme que cette « satire fantastique excessive est, probablement, le film le plus antiaméricain jamais produit, et seul un Américain (bien qu'il soit expatrié en France) aurait pu le faire. »²⁴⁹ Rapfogel souligne de son côté les nombreux vices des Américains reproduit dans le film qu'il décrit comme : « Une furieuse déflagration d'antiaméricanisme Pop, *Mister*

247. Traduction libre de la version originale anglaise : « In fact, "Mister Freedom" is so witless that it could give anti-Americanism a bad name—that is, the sort of "anti-Americanism" that's equated with legitimate opposition to United States domestic and foreign policy. » « Canby, Vincent. 1970 ». A Mindless Parable in Comic-Strip Form: Klein's 'Mr. Freedom' in Grove Press Fete ». En ligne. *New York Times*. 31 Mars. <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9A07E3D91E3DE63BBC4950DFB566838B669EDE>.

248. Comme le démontre Mark Daniels dans son film *Enemy Image*, le correspondant de guerre Morley Safer ose donner pour la première fois la parole aux Vietnamiens dans son reportage pour la chaîne CBS en critiquant du même coup la politique du gouvernement Johnson au Vietnam. Son reportage sera vu par des millions de citoyens dont le Président et bientôt, le journaliste est accusé d'avoir inventé toute l'histoire et d'être d'origine canadienne. Il est remercié de ses fonctions séance tenante, qualifié de traître et privé de sa citoyenneté américaine. Prenant conscience du pouvoir des médias de masse, le président Johnson demande alors au Pentagone de superviser la diffusion des informations sur la guerre pour éviter de semer la confusion dans l'esprit des gens et, surtout, pour montrer les Américains comme les libérateurs et non les agresseurs du peuple vietnamien. Il faudra attendre la défaite des États-Unis au Vietnam et plus de trente ans pour que les Américains ne portent plus attention aux critiques antiguerre. Quant aux médias, ils sont tenus depuis cette guerre de projeter une image positive de la politique étrangère.

249. Traduction libre de la version originale anglaise : « William Klein's over-the-top fantasy-satire (1968) is conceivably the most anti-American movie ever made, but only an American (albeit an expatriate living in France) could have made it. » Rosenbaum, Jonathan. 2008. « Vietnam in Fragments: William Klein in 1967-'68: A radical re-evaluation ». En ligne. Museum of the Moving Image. *Moving Image Source*, 4 juin. <http://www.movingimagesource.us/articles/vietnam-in-fragments-20080604>.

Freedom attaque sauvagement l'impérialisme, le racisme, le militarisme, l'arrogance et l'ignorance, le tout à travers le prisme d'une esthétique inspirée de la bande dessinée du genre de *Captain America*. »²⁵⁰ Le film offre « une réflexion du désir infantile américain pour la domination et l'approbation », alors que le personnage de Mister Freedom fait valoir le « commercialisme » et la « violence »²⁵¹.

Ce qui divise la critique dans l'appréciation de ce film dans les années 60 est entre autres la tension entre politique et esthétique et entre satire et parodie. La position de Klein à l'égard de la politique étrangère américaine et française est jugée obscène, hargneuse et sans scrupule par certains critiques puisque les stratégies formelles employées pour l'illustrer sont considérées comme étant « grossières ». Or, Klein emploie précisément une esthétique cinématographique ubuesque (comme le mentionnent de nombreux journalistes) pour représenter le grotesque de la politique²⁵². Klein use d'obscénités en nivelant tout le monde vers le bas (comme le dirait Hodgart dans *La satire*), ce que plusieurs critiques n'apprécient guère²⁵³. Certains journalistes ne semblent apprécier ni la critique de Klein à l'égard de la politique ni ses choix esthétiques et pourtant, ceux-ci restent fidèles aux formes et aux principes de la satire identifiés par Hodgart et à ceux de la parodie dont parle Sangsue. Puisqu'ils rejettent l'esthétique employée par Klein (celle de la bande dessinée et du théâtre de l'absurde) pour critiquer la politique (américaine et française), ces journalistes semblent en conclure que le cinéaste ne propose aucune forme innovatrice qui soit à visée politique, comme la révolution esthétique dont se réclame la majorité des artistes de l'avant-garde. *Mister Freedom* ne défie-t-il pas justement les conventions esthétiques du cinéma politique? Il

250. Traduction libre de la version originale anglaise : « An angry blast of Pop-Art anti-Americanism, Mister Freedom savagely attacks U.S. imperialism, racism, militarism, arrogance, and ignorance, all through the prism of a Captain America-inspired comic book aesthetic. » Rapfogel, Jared. 2008. « The Delirious Fictions of William Klein ». Dans *Cineaste*, vol. 33, no 4 (Automne), p. 22.

251. *Ibid*, p. 22.

252. Klein confie à Jonathan Rosenbaum : « Plusieurs critiques français, comme le mentionne Klein, dirent que le film n'était pas réaliste. L'idée de stylisation grotesque n'était pas acceptée. Mais maintenant, si vous voulez gagner une querelle à propos d'un film, vous pouvez toujours dire que c'est une référence à une bande dessinée. » Traduction libre de la version originale anglaise : « A lot of French critics said it wasn't realistic. The idea of grotesque stylization wasn't accepted. But now, if you want to win an argument about a film, you can always say it's a comic strip reference. » Rosenbaum, Jonathan. 1989. « William Klein on His Film Work (1988 interview) ». En ligne. *Jonathan Rosenbaum*, 15 juin. <http://www.jonathanrosenbaum.net/1989/06/william-klein-on-his-film-work-1988-interview/>

253. Hodgart, Matthew John. 1969. *La Satire*. Paris : Hachette. Texte français de Pierre Frédéric, p. 30.

nous semble en effet que Klein ne prend aucun parti. Il ridiculise de la même façon les représentants de la droite américaine et les *leaders* des partis communistes russe et chinois, ce que lui reprocheront d'ailleurs les militants de gauche.

De plus, le film entretient les tensions entre le cinéma commercial lié à la culture de masse et le film d'art et d'essai plus élitiste parce que le modeste budget dédié à la production donne entre autres à *Mister Freedom* l'allure d'un film américain de série B²⁵⁴. Il permet également d'élargir le champ de la critique. *Mister Freedom* accentue la rupture (ou rompt les conventions comme le fait Klein) entre les genres dit « nobles » (tel que le tragique) et les genres dit « populaires » (tel que le comique) et défie les manières de penser la politique de l'art et l'art politique. Une analyse du contenu et des influences esthétiques du cinéaste dans ce film nous permettra de répondre à ces questions.

3.3. La politique étrangère américaine au temps de *Mister Freedom*

Afin de démontrer comment la « satire » de la politique étrangère américaine dans *Mister Freedom* est somme toute assez juste, il convient de remettre en contexte ses principaux enjeux, d'identifier les personnes qui la contrôle et ses orientations fondamentales. *Mister Freedom* est l'un des rares films de fiction antiguerre du Vietnam qui fut réalisé en Occident en plein cœur du conflit. De la première intervention américaine au Nord Vietnam en 1964 à la signature des Accords de paix de Paris en 1973, il reste probablement l'un des plus radicaux. Quand, l'armée française est défaite lors de la bataille à Điện Biên Phủ contre les troupes de résistance armées commandées par Ho Chin Minh, elle doit faire face à une guerre d'indépendance qui éclate dans une autre de ses colonies, l'Algérie (1954-1962). Les fractions internationales unies sous la bannière du Front national de Libération sont de plus en plus nombreuses dans les pays qui souhaitent s'affranchir de la domination européenne alors que la

254. Nous ne pouvons présentement confirmer le montant qui fut réservé à la production de *Mister Freedom*. C'est pourquoi nous comptons pour l'instant sur les déclarations de Klein sur le sujet, notamment dans l'article de Rapfogel où il dit : « Nous n'avions pas beaucoup d'argent. [...] C'était une longue production. » ». Rapfogel, Jared. 2008. « The Delirious Fictions of William Klein ». En ligne. *Cineaste*, vol. 33, no 4 (Automne). <http://www.cineaste.com/articles/an-interview-with-william-klein.htm>.

propagation du communisme dans le monde rétrécit la zone d'influence des États-Unis de ce côté du rideau de fer. Afin de garder l'Asie du Sud-Est sous contrôle occidental et pour combattre le pouvoir grandissant du régime communiste sur ce territoire, le gouvernement américain décide d'envoyer de l'artillerie militaire, des forces armées spéciales (les bérets verts), d'occuper le Vietnam, en somme, de prendre le relais de la France dans le pays.

Quand John F. Kennedy est élu à la présidence du pays en 1961, il refuse d'attaquer Cuba, souhaite interdire les essais nucléaires et veut minimiser les effectifs militaires américains au Vietnam²⁵⁵. Or, cette politique étrangère déplaît dans l'entourage du président. Elle est notamment critiquée par les membres d'organisations non-gouvernementales et gouvernementales que sont le Conseil en relations étrangères (*Council on Foreign Relations*) et le Conseil de la sécurité nationale (*National Security Council*) dont le pouvoir d'influence au sein du pays est grandissant.

Dans les années 50 et 60, le CFR compte parmi ses membres des personnalités illustres dans le domaine de la politique (John Foster Dulles, futur secrétaire d'État), des communications (Walter Lippman, l'un de ses fondateurs), du renseignement (Allen Dulles, le frère de John Foster Dulles et futur directeur de la CIA) et de la défense (Robert McNamara, futur secrétaire à la Défense). Lieu de recherches et d'échanges, le CFR exerce une influence majeure sur les décisions du Conseil de la sécurité nationale (*National Security State*). Le NSS, comme l'explique Andrew Gavin Marshall, est l'appareil de pouvoir qui fut créé au lendemain de la signature de l'Acte de sécurité nationale (*National Security Act*) par Harry S. Truman, soit le 26 juillet 1947²⁵⁶. L'Acte accorde des pouvoirs à trois nouvelles institutions au sein du gouvernement des États-Unis : le Conseil de sécurité nationale (*National Security Council*) représenté par le Conseiller à la sécurité nationale (*National Security Advisor*), le Comité des

255. Il fait alors appel à une élite militaire composée de jeunes hommes diplômés et polyglottes. Ces forces spéciales américaines, appelées Bérets verts. Larousse. « Guerre du Viêt Nam ». Dans *Larousse*. En ligne : http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/guerre_du_Viêt_Nam/148881.

256. Marshall, Andrew Gavin. 2010. « The National Security State and the Assassination of JFK : The CIA, the Pentagon, and the 'Peace President' ». En ligne. *Global Research : Centre for Research on Globalization*, 23 novembre. <http://www.globalresearch.ca/the-national-security-state-and-the-assassination-of-jfk/22071>. L'article de Marshall s'appuie en grande partie sur le livre de David Talbot Brothers: *The Hidden History of the Kennedy Years* et de Berkely Peter Dale Scott *Deep Politics and the Death of JFK*.

chefs d'États-majors interarmées (*the Joint Chiefs of Staff*), représentants du Haut Commandement militaire au Pentagone, et la CIA²⁵⁷, qui se trouvent directement impliqués dans l'élaboration et l'application de la politique étrangère du président. Or, des études réalisées par certains chercheurs dont Laurence H. Shoup, William Minter et Richard Barnet ont démontré que les relations entre le CFR et l'État de la sécurité nationale sont plus qu'harmonieuses. En analysant les curriculum vitae des membres des deux groupes, Shoup et Minter ont constaté que près de cinquante pourcents des membres du premier furent embauchés par le second au point où, selon Barnet, une adhésion au CFR constitue un « rite de passage » pour tous ceux qui aspirent à un poste au sein de la Sécurité nationale²⁵⁸.

Dans son discours d'adieu adressé à la nation américaine le 17 janvier 1961, le Président Dwight D. Eisenhower met en garde le peuple américain et la communauté internationale contre le pouvoir d'influence du Conseil de la sécurité nationale qu'il compare à un « complexe militaro-industriel » (*military-industrial complex*)²⁵⁹. C'est notamment avec des images de ce discours diffusé à la télévision que débute le film *JFK* d'Oliver Stone :

Cette conjonction d'un immense établissement militaire et d'une industrie aux bras longs est nouvelle dans l'expérience des États-Unis. L'influence totale – économique, politique et même spirituelle – est ressentie dans toutes les villes, toutes les maisons d'État, tous les bureaux du gouvernement fédéral. [...] Dans les conseils du gouvernement, nous devons nous protéger contre l'acquisition d'une influence injustifiée, qu'elle soit voulue ou non voulue, par le complexe militaire-industriel. Le potentiel de la montée désastreuse d'un pouvoir mal à propos (inapproprié) existe et persistera.²⁶⁰

257. *Ibid.*

258. Laurence H. Shoup et William Minter : « ont étudié les curriculum vitae de 502 officiels haut placés du gouvernement entre 1945 et 1972, et ont découvert que plus de la moitié d'entre eux étaient membres du Conseil des relations étrangères. » Traduction libre de la version originale anglaise : « studied the curriculum vitae of 502 government officials in high positions from 1945 to 1972, and found that more than half of them were members of the Council on Foreign Relations. » « Continuing the Inquiry Consensus Endangered ». En ligne. *Council on Foreign Relations*. http://archive.wikiwix.com/cache/?url=http://www.cfr.org/about/history/cfr/consensus_endangered.html&title=%5B%5D.

259. Marshall, Andrew Gavin. 2010. « The National Security State and the Assassination of JFK : The CIA, the Pentagon, and the 'Peace President' ». En ligne. *Global Research : Centre for Research on Globalization*, 23 novembre. <http://www.globalresearch.ca/the-national-security-state-and-the-assassination-of-jfk/22071>.

260. Traduction libre de la version originale anglaise : « This conjunction of an immense military establishment and a large arms industry is new in the American experience. The total influence — economic, political, even spiritual — is felt in every city, every State house, every office of the Federal government. (...) In the councils of government, we must guard against the acquisition of unwarranted influence, whether sought or unsought, by the military-industrial complex. The potential for the disastrous rise of misplaced power exists and will

Eisenhower remet ici en cause ce qu'Andrew Gavin Marshall appelle un « gouvernement secret » dont le pouvoir s'affirme en marge de l'administration dirigée par le président américain. L'invasion de la baie des Cochons, les coups d'État en Iran contre Mohammad Mossadegh et au Guatemala contre Jacobo Arbenz Guzman ont été organisés au cours des deux mandats qui le maintiennent au pouvoir (1953-1961). Nous savons aujourd'hui que ces opérations appelées respectivement *Opération Ajax* (1953) et *Opération PBSUCCESS* (1954) furent orchestrées en tout ou en partie par la CIA que dirigeait à l'époque Allen Dulles, non sans l'intervention du secrétaire d'État, John Foster Dulles, tous deux nommés par Eisenhower.²⁶¹ Or, en plus de leurs positions respectives au sein du gouvernement américain, les frères Dulles sont également propriétaires du plus grand cabinet d'avocats de Wall Street et actionnaires principaux de la compagnie *United Fruit*. Les possibles conflits d'intérêts entre les investissements de tels particuliers et les moyens mis à leur disposition pour les protéger révèlent ici un problème potentiel de collusion. Peter Dale Scott mentionne que la pression de la NSC sur le Président Kennedy était elle-même encouragée par les différentes entreprises sous contrat pour le compte de la défense nationale, telles que General Electric, Lockheed, Motorola, Honeywell et General Dynamics.²⁶²

L'allocution du président John F. Kennedy adressée à l'Association américaine des éditeurs de journaux (*American Newspaper Publishers Association*), le 27 avril 1961, va dans le même sens que le discours d'Eisenhower, voire encore plus loin :

Le mot « secret » est répugnant dans une société libre et ouverte; et nous sommes en tant que peuple, fondamentalement et historiquement opposés aux sociétés secrètes, aux serments secrets et aux procédures secrètes. Nous avons décidé il y a longtemps que les dangers d'une dissimulation excessive et injustifiée de faits pertinents dépassaient de loin les dangers qui sont cités pour les justifier. [...] Parce que nous sommes opposés autour du monde par une conspiration monolithique et impitoyable qui compte principalement sur des moyens cachés pour étendre sa sphère d'influence – sur l'infiltration plutôt que l'invasion, sur la subversion plutôt que l'élection, sur l'intimidation plutôt

persist. » Eisenhower, Dwight D. 1961. « Military-Industrial Complex Speech ». Farewell Address: January 17, 1961 ». En ligne. <http://coursesa.matrix.msu.edu/~hst306/documents/indust.html>. Dans : *Ibid.*

261. John Foster Dulles reçoit en 1959, soit après sa mort, la médaille de la liberté (the Medal of Freedom).

262. Scott, Peter Dale. 1993. *Deep Politics and the Death of JFK*. Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press, p. 34.

que le libre choix, sur la guérilla la nuit plutôt que l'armée le jour. C'est un système qui a conscrit de vastes ressources humaines et matérielles dans la construction d'une machine étroitement tissée et extrêmement efficace qui combine des opérations militaires, diplomatiques, de renseignement, économiques, scientifiques et politiques. Ses préparatifs sont cachés, non publiés. Ses erreurs sont enterrées, et ne font pas les manchettes. Ses dissidents sont rendus muets, et non louangés. Aucune dépense n'est remise en question, aucune rumeur n'est imprimée, aucun secret n'est révélé. Il conduit la guerre froide, en résumé, avec une discipline de temps de guerre qu'aucune démocratie ne pourra jamais espérer ou souhaiter ressembler.²⁶³

Le discours de Kennedy débute candidement par des blagues sur le journaliste qu'était Marx, mais se révèle de plus en plus grave, tout en étant frappé par des non-dits lourds de sens et de conséquences. Comme son prédécesseur, Kennedy s'en prend à ce pouvoir obscur qui semble venir de l'intérieur et rend parallèlement hommage à la liberté d'expression des journalistes et à celle de la presse, comme si le président faisait appel à eux pour contrer cet ennemi invisible. Car les relations ne cessent de se détériorer entre le président, la CIA et le Pentagone pour qui le président n'est qu'un traître.²⁶⁴ L'affiche de JFK placardée dans le bureau occupé par le schériff qu'est Mister Freedom au début du film de Klein, indiquant sous la photographie du président « Recherché pour trahison », confirme cet état de fait. Craignant entre autres l'insubordination de ces hauts dirigeants qui font d'énormes pressions sur lui pour

263. Traduction libre de la version originale anglaise : « The very word “secrecy” is repugnant in a free and open society; and we are as a people inherently and historically opposed to secret societies, to secret oaths and to secret proceedings. We decided long ago that the dangers of excessive and unwarranted concealment of pertinent facts far outweighed the dangers which are cited to justify it. (...) For we are opposed around the world by a monolithic and ruthless conspiracy that relies primarily on covert means for expanding its sphere of influence – on infiltration instead of invasion, on subversion instead of elections, on intimidation instead of free choice, on guerrillas by night instead of armies by day. It is a system which has conscripted vast human and material resources into the building of a tightly knit, highly efficient machine that combines military, diplomatic, intelligence, economic, scientific and political operations. Its preparations are concealed, not published. Its mistakes are buried, not headlined. Its dissenters are silenced, not praised. No expenditure is questioned, no rumor is printed, no secret is revealed. It conducts the Cold War, in short, with a war-time discipline no democracy would ever hope or wish to match. » *John F. Kennedy's Speeches. The President and the Press: Address before the American Newspaper Publishers Association*, April 27, 1961. En ligne. John F. Kennedy Presidential Library and Museum ». http://www.jfklibrary.org/Research/Research-Aids/JFK-Speeches/American-Newspaper-Publishers-Association_19610427.aspx.

264. Marshal cite David Talbot : « Un Général de la Marine à la retraite à l'époque “suggéra qu'un coup était en règle si les ‘traîtres’ ne pouvaient être battus aux élections.” » Traduction libre de la version originale anglaise : « A retired Marine general at the time once “suggested a coup was in order if the ‘traitors’ could not be voted out.” » Talbot, David. 2007. *Brothers : The Hidden History of the Kennedy Years*. New York : Free Press, p. 75. Dans Andrew Gavin Marshall. 2010. « The National Security State and the Assassination of JFK : The CIA, the Pentagon, and the 'Peace President' ». En ligne. *Global Research : Centre for Research on Globalization*, 23 novembre. <http://www.globalresearch.ca/the-national-security-state-and-the-assassination-of-jfk/22071>.

envahir Cuba et préparer une offensive contre l'Union soviétique, Kennedy relève Allen Dulles de ses fonctions et envoie le Général Lemnitzer (alors président du Comité des chefs d'États-majors interarmées) en Europe pour servir en tant que commandant suprême allié²⁶⁵.

L'assassinat de Kennedy à Dallas en 1963, suivi par l'assermentation hâtive de Lyndon B. Johnson, provoque des changements majeurs au niveau de la politique étrangère américaine, particulièrement au Vietnam. Deux mémorandums d'action pour la sécurité nationale (*National Security Action Memoranda* ou NSAM) déclassifiés en 1971 démontrent la divergence d'opinion entre les deux hommes à ce sujet. Le NSAM 263 signé le 11 octobre 1963 par le président Kennedy autorisait le retrait de mille troupes basées au Vietnam tandis que le NSAM 273 approuvé par Johnson le 26 novembre 1963 favorisait au contraire l'augmentation des effectifs militaires et encourageait en d'autres termes l'escalade de la guerre²⁶⁶.

Mark Taylor, auteur de *The Vietnam War in History, Literature and Film*, estime pour sa part que le conflit au Vietnam légitime l'injection de fonds publics dans l'effort de guerre de sorte que les budgets de dépenses américaines approuvés par l'administration Johnson, favoriseront la relance de l'économie nationale.²⁶⁷ Considérant les relations entre les membres de ce « complexe militaire-industriel » et certains documents déclassifiés par la CIA et le Pentagone, il y a effectivement lieu de se demander non plus seulement « Pourquoi cette guerre? », mais « À qui cette guerre profite-t-elle? » Cette « politique profonde », comme la nomme Scott, qui fait appel à des « pratiques et à des arrangements politiques qui sont habituellement réprimés plutôt que reconnus »²⁶⁸, comme le disait Kennedy, existe-t-elle

265. *Ibid.*

266. Scott, Peter Dale. 1993. *Deep Politics and the Death of JFK*. Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press, p. 24.

267. Taylor, Mark. 2003. *The Vietnam War in History, Literature and Film*. Edinburgh : Edinburgh University Press.

268. Traduction libre de la version originale anglaise : « political practices and arrangements that are usually repressed rather than acknowledged. » L'analyse de la « politique profonde » comme l'a conceptualisée Peter Dale Scott exige de : « regarder au-delà des formulations publiques concernant les problèmes à l'égard des politiques bureaucratiques, économiques, et ultimement, des activités secrètes et criminelles qui les sous-tendent. » Traduction libre de la version originale anglaise : “looking beneath public formulations of policy issues to the bureaucratic, economic, and ultimately covert and criminal activities which underlie them.” Scott, Peter Dale. 1993. *Deep Politics and the Death of JFK*. Berkeley : University of California Press, p. 9-10.

vraiment? Si nous observons avec attention les détails portés au scénario, à la direction artistique et à la mise en scène de *Mister Freedom*, William Klein semble ne pas en douter.

3.4. Mister Freedom, le monde de Freedom ou l'idéal de la liberté

Depuis Paris, Klein constate avec amertume l'entrée en guerre progressive des États-Unis dans ce petit pays d'Asie du Sud-Est. Dans une entrevue accordée à la télévision suisse romande en 1968 pour l'émission *Cinéma vif*, à la sortie du film, au moment où la guerre du Vietnam bat son plein, William Klein dénonce l'intervention : « Finalement, la situation est tragique mais, elle est grotesque. Parce que les raisons pour lesquelles Johnson fait la guerre ou ne fait pas la guerre ou fait les négociations... sont d'une mesquinerie mais, ahurissante. Enfin, des petites considérations de parties de quartier, de pots-de-vin, de contrats pour une usine d'aviation de combines de gaz naturel. Enfin... Je ne sais pas... »²⁶⁹ La critique du cinéaste à l'égard de l'administration Johnson, des intérêts corporatifs qu'il défend et de sa politique étrangère au Vietnam est particulièrement virulente. Or, elle n'apparaît pas dans *Mister Freedom* dans une représentation directe, par la reconstitution de cette guerre ou par le portrait du président américain. Elle montre les différents pouvoirs qui, d'une part, sont au service d'un fanatisme religieux et patriotique et qui, d'autre part, sont engagés par tous les moyens mis à leur disposition à poursuivre la guerre froide, dont la guerre du Vietnam n'est que l'un des prolongements. L'un de ces pouvoirs identifiés dans le film de Klein est l'organisation pour la défense de la liberté Freedom Inc., dont l'un des moyens est son plus fidèle justicier, Mister Freedom.

Mister Freedom est un justicier dans son pays, chargé de missions à l'étranger, mais il est d'abord et avant tout un combattant de la liberté. Il est vêtu d'une diversité de costumes, qui deviennent le reflet de ses différentes fonctions. Les habits que revêt Mister Freedom mettent également en évidence la condensation des figures héroïques qu'il incarne, de ces surhommes rendus célèbres par la culture de masse américaine, tels Superman, Captain America et Dick

269. *Cinéma Vif*. 1968. En ligne. Entrevue de William Klein accordée au journaliste Rodolphe-Maurice Arlaud et réalisée par François Bardet. Mai. Radio Télévision Suisse (RTS), 12 min. 12 sec.
<http://www.rts.ch/archives/tv/culture/cinema-vif/3440587-william-klein.html>.

Tracy. En procédant ainsi, Klein manifeste la question de la corrélation entre l'identité et l'apparence vestimentaire comme il l'avait préalablement fait dans *Polly Maggoo*. Les vêtements sont généralement l'expression de l'identité individuelle mais dans les films de Klein, ils sont surtout rattachés à certains stéréotypes de genre.

Mister Freedom est présenté au tout début du film dans son uniforme de shérif de comté américain, à l'image du cowboy qu'était John Wayne dans les westerns. Pour son rendez-vous avec le Docteur Freedom, il porte l'imperméable beige et les lunettes fumées de l'agent secret / détective privé et gentleman tombeur-de-ces-dames que personnifiait Humphrey Bogart au cinéma. Lors de ses rencontres officielles avec Super Frenchman et l'ambassadeur des États-Unis à Paris, il s'habille en homme d'affaire texan, arborant un complet sombre agrémenté d'un « *bolo tie* » en forme d'aigle porté à son cou, de bottes et d'un chapeau de cowboy. La combinaison qu'il revêt quand il se métamorphose en super-héros inspiré des bandes dessinées Marvel comprend un casque de motocycliste alambiqué, des épaulettes de football, des gants de hockey et des jambières de baseball sur lesquelles des étoiles ont été appliquées, comme celles qui ornent l'habit de Captain America. Il porte par moment une cape sur ses épaules comme Superman, et, au bras, une montre-écran-de-téléviseur comme Dick Tracy. Sa ceinture de boxe très serrée à la taille et les rembourrages sous son jersey accentuent le gonflement de sa poitrine tout en dissimulant sa silhouette bedonnante. Comme si ces *supermen* américains à la musculature virile n'assumaient leurs pleins pouvoirs que lorsqu'ils revêtent leur costume de super-héros. Pour affronter les Anti-Freedom, Mister Freedom arbore un maquillage grotesque dont les couleurs contrastées sont à l'image de ceux que portent les clowns de cirque ou les partisans des équipes sportives. Son visage est alors paré d'une énorme étoile rouge sur fond bleu et blanc comme celle que nous retrouvons sur le bouclier et le costume de Captain America.

Outre les qualités a priori humaines de Mister Freedom, deux scènes dévoilent au spectateur que le corps de ce surhomme n'est pas seulement organique mais aussi synthétique et qu'il manifeste ainsi l'avancement scientifique américain dans les domaines de la recherche spatiale, nucléaire et en robotique. La première scène se déroule chez le dentiste, qui insère une toute nouvelle antenne miniature dans l'une des molaires de Mister Freedom après que

Red China Man eût localisé Mister Freedom en interceptant les ondes de cet émetteur. La seconde scène se passe sous les décombres où git notre héros après avoir jeté « l'arme absolue ». L'explosion provoque la destruction du bâtiment qui abritait jadis son quartier général et lui arrache un bras, qu'il retrouve un peu plus loin en fouillant parmi les débris. De son épaule béante ressortent des fils électriques, des tubes et un ressort, où il peut reboiter ce membre ballant pour reprendre contact avec Docteur Freedom.

L'âge d'or de la bande dessinée des super-héros que Thierry Rogel situe entre 1938 et 1945, soit au moment où la Seconde Guerre mondiale fait des ravages en Europe. Il est marqué « par l'eugénisme et propice à accepter le principe du surhomme », la « race pure » nazie et l'homme nouveau que proposent les avant-gardes. Ces nouveaux héros habitent des métropoles « où les progrès technologiques et les recherches scientifiques en passant par la conquête de l'espace, participent tous au dépassement de l'homme par lui-même »²⁷⁰. Les créateurs de bandes dessinées américains sont ainsi animés par cette tension entre la rationalité et la non-rationalité, la fiction et la réalité, l'ordinaire et l'extraordinaire.

L'organisation Freedom inventée par Klein, est complexe, organisée, hiérarchique et semble à première vue, tout aussi fantastique que le super-héros qui la représente. Il s'agit d'une corporation appelée Freedom Inc., affiliée au Centre Freedom (*Central Freedom*) localisée dans le *Freedom Building*. L'immense tour fenêtrée appelée le *Freedom Building* rappelle le bâtiment hébergeant le siège des Nations Unies tandis que le Centre Freedom est un consortium qui abrite quelques-unes des plus puissantes multinationales américaines et étrangères. Celles-ci œuvrent dans les domaines du pétrole, de l'automobile et de l'agroalimentaire, comme l'indiquent les noms qui sont affichés dans l'ascenseur que prend Mister Freedom pour rencontrer Docteur Freedom (fig. 53).

270. Rogel, Thierry. 2012. *Sociologie des super-héros*. Paris : Hermann, p. 22.



Figure 53. Les boutons de l'ascenseur du Centre Freedom

Au début de cette scène, un panoramique vers le haut fait défiler en gros plan le numéro de l'étage et le nom de l'entreprise qui l'occupe. Le bout du doigt ganté de Mr. Freedom pointe ainsi : Texaco, Shell, Aramco, General Motors, Standard Oil, United Fruit et Unilever avant d'appuyer sur le bouton situé tout en haut, correspondant à Freedom Inc.²⁷¹ Les puissants conglomérats mentionnés dans le film sont à cette époque véritablement sous contrat pour le compte de la défense nationale des États-Unis (General Motors), et/ou détiennent des investissements dans de nombreux pays d'Amérique latine (United Fruit, Unilever), du Moyen-Orient (Aramco, Standard Oil), d'Asie (Texaco) et d'Afrique (Shell, Texaco, Unilever) occupés par les États-Unis. Plusieurs de ces pays, comme le Guatemala, le Panama, l'Iran, le Congo, l'Angola, le Nigéria, le Cambodge, le Vietnam et l'Indonésie qui font partie du mouvement des pays non alignés, sont politiquement instables, stigmatisés par de violentes guerres intestines et/ou affectés (positivement ou non) par les politiques étrangères américaines.

271. La liste des entreprises citées au cours de cette séquence est quelque peu augmentée dans l'album de photographies *Mister Freedom* publié par Klein un an après la sortie du film aux Éditions Éric Losfeld. Dans le texte qui accompagne les images du livre, Klein cite d'autres corporations américaines prestigieuses et influentes telles que Union Carbide, Westinghouse, du Pont et Chase National Bank, spécialisées dans la production de produits chimiques, de matières plastiques, de combustibles nucléaires et de placements financiers. Le numéro d'étage associé à chaque nom d'entreprise est également différent dans le livre. Freedom Inc. se trouve par exemple au 25^e étage dans le film mais au 44^e étage dans le livre. Klein, William. 1970. *Mister Freedom*. Paris : Éditions Éric Losfeld, s.p.

Freedom Inc., est situé tout en haut de la tour du Freedom Building et exerce son pouvoir au nom de la liberté. Il légitime la violente répression qu'exercent les forces de l'ordre au pays et mène des opérations spéciales et secrètes pour contrer l'expansion de l'empire soviétique, l'ennemi communiste à l'étranger. Le porte-parole de la compagnie est un scientifique (Dr Freedom) qui supervise des missions étrangères (en France) menées par des surhommes endoctrinés (Capitaine Formidable, Mister Freedom) dotés d'une ferveur aveugle, d'un charisme viril et d'un patriotisme fanatique.

Force est de constater qu'une organisation similaire à celle qu'invente le cinéaste est véritablement active aux États-Unis depuis 1953, le « *Congress of Freedom Inc.* » (le Congrès pour la Liberté Inc.). Les auteurs Peter Dale Scott et Dick Russell mentionnent ce Congrès pour la Liberté Inc. dans leurs ouvrages respectifs et démontrent son implication dans la politique nationale américaine au cours des années 60 et 70²⁷². Scott et Russell citent tous deux un rapport émis le 10 avril 1963 par le détective Lochart F. Gracey Jr. où il est entre autres question du : « renversement du présent gouvernement des États-Unis », soit celui du président Kennedy. Le Congrès pour la Liberté Inc. est une coalition d'Américains conservateurs dont les membres comprennent de hauts gradés des forces armées américaines qui font secrètement partie de l'organisation, de même que des entrepreneurs, des ingénieurs et des banquiers.²⁷³ Selon l'informateur de la police de Miami, l'organisation est affiliée à des fractions du Ku Klux Klan, de la John Birch Society et du Conseil des citoyens blancs (*White Citizens Council*), ce qui laisse supposer que le fanatisme politique et religieux, l'anticommunisme et le racisme se trouvent au cœur de son idéologie, au point d'en devenir la raison d'être.²⁷⁴ Que Klein ait été au courant de cette organisation est peu probable bien que les

272. Scott, Peter Dale. 1993. *Deep Politics and the Death of JFK*. Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press. Russell, Dick. 2003. *The Man Who Knew Too Much: Hired to Kill Oswald and Prevent the Assassination of JFK*. New York : Carroll & Graf.

273. Scott, Peter Dale. 1993. « Deep Politics and the Death of JFK ». En ligne. Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press, p. 49-50.
<http://cdm15942.contentdm.oclc.org/cdm/ref/collection/p15942coll11/id/584> et
<http://cdm15942.contentdm.oclc.org/cdm/ref/collection/p15942coll11/id/505> pour plus d'informations concernant la demande d'application et l'ordre du jour d'une rencontre organisée par le « Congress of Freedom Inc ».

274. Bert Friedman General Reporting. 1963. « Report of Detective Lochart F. Gracey, Jr. » En ligne.
<http://jfk.hood.edu/Collection/Weisberg%20Subject%20Index%20Files/M%20Disk/Milteer%20J%20A/Item%2009.pdf>.

valeurs qu'elle défende ressemblent étrangement à celles que promeut la Freedom Inc. dans le film²⁷⁵.

Cerveau de l'organisation Freedom Inc., le Docteur Freedom est un personnage tantôt grave, tantôt exalté. Il arbore des lunettes, une chemise et un sarrau blancs agrémentés d'une cravate et rappelle les savants fous de la littérature et du cinéma fantastiques tels le Docteur Frankenstein et le Docteur Jekyll et ceux des *comics* américains Marvel comme Docteur Strange. Son environnement immédiat ne nous est jamais révélé : Docteur Freedom n'existe qu'à travers ces écrans de télévision par l'entremise desquels il communique avec Mr. Freedom, quand il ne le fait pas par le bracelet-montre avec mini-écran-de-téléviseur²⁷⁶ intégré que porte au poignet son protégé. Son visage, qui apparaît en gros plan sur chacun des écrans cathodiques, est brouillé par la mauvaise transmission alors que l'image démultipliée et sautillante passe du rouge, au bleu, au blanc. Docteur Freedom semble ainsi localisé dans cet ailleurs un peu glauque dont il occupe tout l'espace et où résonne sa voix, comme si ses paroles provenaient de ces hautes sphères inaccessibles et impénétrables (fig. 54-55).



Figure 54. Docteur Freedom sur le bracelet-montre de Mister Freedom



Figure 55. Docteur Freedom sur les écrans du Centre Freedom

275. Contrairement au Conseil pour la sécurité nationale qui était à l'époque tout aussi nationaliste, anticommuniste et raciste, le Congrès pour la Liberté Inc. se méfie du pouvoir octroyé aux Nations unies et complot même pour assassiner un nombre important de personnes influentes au sein de la société américaine, dont des membres du Conseil des relations étrangères qui cherchent, selon eux, à centraliser les pouvoirs et les richesses. Congress of Freedom Inc. 1955. «To inform the people on the full meaning of their freedom and to implement the protection thereof». En ligne. <http://cdm15942.contentdm.oclc.org/cdm/ref/collection/p15942coll11/id/505>.

276. Expression employée par Klein dans l'album Mister Freedom. Klein, William. 1970. *Mister Freedom*. Paris : Éditions Éric Losfeld.

Quand Docteur Freedom communique avec Mister Freedom par la voie de son bracelet-montre-écran-de-téléviseur, il le nomme *Freedom 4*. Comme peu de détails sont laissés au hasard chez Klein, plusieurs hypothèses pourraient le choix d'une telle appellation. Il pourrait s'agir d'une génération de robots, à moins que ce soit une allusion aux dynasties industrielles. Or, cette appellation pourrait bien être une citation de plus de la part du cinéaste qui dissimule par un seul nom une réalité historique plus complexe. Pour mieux saisir toute la portée de ce nom a priori anodin, il faut revenir au 6 janvier 1941, date à laquelle le président Franklin D. Roosevelt prononce son discours sur « l'état de l'Union » (*State of the Union*) dans lequel il est question des « quatre libertés »²⁷⁷.

Cette déclaration cherche à convaincre les Américains de cesser la politique d'isolation qui a suivi la Première Guerre mondiale et de démontrer la nécessité d'une intervention américaine en Europe pour combattre l'envahisseur nazi. Le président Roosevelt souhaite ainsi que les États-Unis deviennent « l'arsenal de la démocratie » et fonde son argumentation sur les principes qu'il nomme « les quatre libertés ». Celles-ci reflètent les droits et les libertés qu'il considère comme autant de valeurs non plus seulement américaines, mais universelles, jetant ainsi les premières bases de la Charte universelle des Nations Unies. Lors de ce discours diffusé sur les ondes radiophoniques de CBS, Franklin D. Roosevelt déclare : « Nous attendons avec impatience un monde fondé sur les quatre libertés humaines essentielles. La première est la liberté de parole et d'expression – partout dans le monde. La deuxième est la liberté pour chacun d'adorer Dieu comme il l'entend – partout dans le monde. La troisième, c'est d'être libéré du besoin [...] – partout dans le monde. La quatrième, c'est d'être libéré de la peur [...] – partout dans le monde. »²⁷⁸ Les troisième et quatrième libertés énoncées par Roosevelt concernent respectivement l'économie et la défense nationales nécessaires au bien-être et à la paix des citoyens. Si le développement économique est essentiel à toutes les nations, la réduction de l'armement à travers le monde fait également partie de la politique de Roosevelt qui cherche à éviter qu'une nation ne commette des actes d'agression envers une

277. « Quatre libertés : le discours qui a ému l'Amérique ». En ligne.

<http://iipdigital.usembassy.gov/st/french/pamphlet/2013/10/20131002283948.html#axzz2xe68B2HI>. Ces quatre libertés se retrouvent aujourd'hui gravées sur le Monument portant son nom à Washington.

278. *Ibid.*

autre²⁷⁹. Étant donné les actes de violence et de destruction massive, les tactiques d'infiltration et de sabotage, sans compter la terreur qu'il fait régner sur les habitants de la ville de Paris, il est certainement ironique de penser qu'un personnage tel que Mister Freedom puisse être lié à la quatrième liberté.

John Wayne, le super-soldat de la droite américaine

Klein s'inspire de justiciers célèbres pour la composition du personnage de Mister Freedom, des modèles masculins reconnus pour leur héroïsme et leur dévouement envers la nation. Trois figures identitaires issues de la culture de masse américaine collent particulièrement à la peau du surhomme créé par Klein : John Wayne, Superman et Captain America. Or, dans cette entrevue à la télévision suisse romande pour l'émission *Cinéma Vif*, Klein critique ouvertement la toute-puissance du justicier qu'interprète John Wayne dans la majorité de ses films et la dénégation de la violence qu'il déploie contre ses ennemis : « C'est une espèce de Superman justicier comme tous les héros de western qui sont justiciers de droit divin et aucun spectateur ne met en doute son droit de descendre tout le monde. Chaque fois que John Wayne tire sur un ennemi, la salle éclate de rire ou applaudit. Jamais on ne se demande si John Wayne n'a pas tort. [...] Ce film est dirigé beaucoup contre le spectateur qui se laisse emporter par un sadisme facile du cinéma habituel. »²⁸⁰

John Wayne, de son vrai nom Marion Robert Morrison, est l'une des plus grandes stars du cinéma américain et ses affinités avec Mister Freedom sont nombreuses. Cet ancien footballeur apparaît dans quelque 182 films au cours de sa carrière qui s'étend sur une période de près de cinquante ans²⁸¹. De 1949 à 1974, comme le précise Garry Wills, Wayne se maintient sur la liste des dix stars qui détiennent le plus d'attrait commercial pour les

279. 1999-2014. « Annual Message to Congress on the State of the Union, January 6th, 1941 ». En ligne.

Gerhard Peters - The American Presidency Project. <http://www.presidency.ucsb.edu/ws/?pid=16092>.

280. Klein, William. 1968. Entrevue télévisée avec le journaliste Rodolphe-Maurice Arlaud et François Barbet (réal.). Diffusé le 29 mai. Suisse : RTS. 12 min.12 sec.

281. « John Wayne ». En ligne. *Film Index International*.

http://fii.chadwyck.com/person/full_rec?action=BYID&ID=00010704&OFFSET=4440497233&SUBSET=6&FILE=../session/1396736361_6768&ENTRIES=7.

distributeurs hollywoodiens et se positionne au treizième rang de la liste des légendes de cinéma de l'American Film Institute²⁸².

Qu'il soit un cowboy, un pilote d'avion ou un général d'armée, Wayne est avant tout un patriote en uniforme. Son statut de père de famille lui permet d'être dispensé du service militaire lors de la Deuxième Guerre mondiale, période au cours de laquelle il se dévoue entièrement à sa carrière. S'il regrette toute sa vie de ne pas avoir été envoyé au front pour défendre son pays au point d'en éprouver de la honte, les personnages qu'il incarne au cinéma transcendent bientôt l'écran et en font l'un des combattants les plus populaires²⁸³. L'héroïsme dont font preuve ses personnages, comme les nombreuses qualités qui s'y rattachent, tels le courage, le don de soi, la loyauté et le *leadership*, sont autant de valeurs morales qui font partie de sa *persona*. Ce sont ces mêmes valeurs que reconnaissent les troupes américaines à John Wayne lui-même lorsqu'il visite les zones de combat lors de la Deuxième Guerre mondiale, de la guerre de Corée et de la guerre du Vietnam, où il est toujours chaleureusement accueilli.

Dans *The Vietnam War in History, Literature and Film*, Mark Taylor mentionne que : « [Richard] Slotkin décrit Wayne comme “un symbole culturel dont le rôle dans la mythologie populaire est analogue à celle de Daniel Boone, Davy Crockett et Buffalo Bill”. En dépit du fait qu'il n'ait pas servi dans les forces armées [...], le général Douglas MacArthur “pensait qu'il était le modèle du soldat américain” et les Marine Corps lui font l'insigne honneur de lui décerner la prestigieuse récompense “Iron Mike”. »²⁸⁴ La célébrité de John Wayne lui assure une place de choix au sein de la société. À mi-chemin entre la gloire et la responsabilité que

282. Wills, Garry. 1997. « John Wayne : The Politics of Celebrity ». London : Faber and Faber, p. 12. Dans Taylor, Mark. 2003. *The Vietnam War in history, literature and film*. Edinburgh : Edinburgh University Press, p. 50. John Wayne se situe au treizième rang de l'American Film Institute, juste après Gregory Peck et avant Laurence Olivier. En ligne. <http://www.afi.com/100years/stars.aspx>.

283. Dowell, Pat. 1995. « John Wayne, Man and Myth ». En ligne. *Washingtonpost.com*, 25 septembre. <http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/books/reviews/wayne.htm>.

284. Slotkin, Richard. 1998. *Gunfighter Nation : The Myth of the Frontier in Twentieth Century America*. Norman : University of Oklahoma Press, p. 473 ; Manchester, William. 1978. *American Caesar : Douglas MacArthur 1880-1964*. Boston : Little, Brown and Co. p. 515. Dans Taylor, Mark. 2003. *The Vietnam War in history, literature and film*. Edinburgh : Edinburgh University Press, p. 50.

lui impose son image publique, son rôle en tant qu'acteur devient virtuellement politique quand il se révèle une source d'inspiration et d'influence pour les Américains.

Les échanges de coups de feu, les écrasements d'avion, les accidents de voitures, les explosions de bâtiments, les blessures que Wayne endure sans broncher dans ses films et la fraternité masculine qui prend corps à travers des échanges parfois musclés avec ses costars participent tous à la fabrication de cet icône de virilité que les hommes du pays cherchent à imiter. Surnommé « le Duc » (*The Duke*), Wayne devient, selon Randy Roberts, « le saint patron de la Droite américaine » et « l'un des hommes les plus reconnus et respectés dans le monde ».²⁸⁵ Il est reconnu pour sa participation à la campagne électorale de Richard Nixon et pour avoir été un membre actif de la John Birch Society, dont la mission est « d'amener moins de gouvernement, plus de responsabilités et – avec l'aide de Dieu – un monde meilleur »²⁸⁶. La coexistence du politique et du religieux, comme le montre le serment d'allégeance au drapeau des États-Unis, à « une nation sous l'autorité de Dieu » se trouve au cœur de la foi citoyenne. Aux États-Unis, l'autorité est historiquement fondée sur ces deux pouvoirs suprêmes que sont Dieu et le gouvernement des États-Unis, à l'égard desquels Klein oppose une forte résistance.

Les westerns, les films d'action, d'aventures ou de guerre se prêtent certes à l'épanouissement de ces deux formes de pouvoir. La majorité des productions affiliées à ces différents genres situent l'action dans des lieux extérieurs et mettent en scène des personnages engagés dans la résolution de conflits d'ordre collectif et d'envergure nationale, sinon internationale. Ils s'opposent ainsi à ces lieux intérieurs dans lesquels semblent emprisonnés les personnages féminins des contes de fées hollywoodiens au prise avec un conflit d'ordre plus personnel. En ces termes, les affiliations politiques et religieuses de l'acteur lui-même sont spécifiquement employées à reconnaître, à confirmer et à légitimer par l'entremise de la

285. Traduction libre de la version originale anglaise : « A patro saint of the American Right, John Wayne was one of the most highly recognized, and respected, man in the world. » Robert, Randy et James S. Olson. 1995. *John Wayne : American*. Lincoln : University of Nebraska Press, p. 590.

286. Traduction libre de la version originale française : « To bring about less government, more responsibility, and — with God's help — a better world by providing leadership, education, and organized volunteer action in accordance with moral and Constitutional principles. » Le site de la John Birch Society mentionne également l'appui de cette société aux services locaux de police, son opposition au communisme, au terrorisme, à l'immigration et aux accords de libre-échange. « Core principles » et « Accomplishments ». ». En ligne. *The John Birch Society*. <http://www.jbs.org/about-jbs/core-principles>.

persona de Wayne, une autorité patriarcale conservatrice, républicaine, raciste et anticommuniste.

Le peuple américain peut compter sur Wayne car il sait (au cinéma du moins) traverser les épreuves les plus dangereuses et affronter les ennemis les plus violents sans ne jamais faillir. Les citoyens d'autres pays qu'il défend dans ses films, tels les Vietnamiens dans *Les bérets verts*, semblent par ailleurs reconnaissants puisque cet homme leur procure la présumée liberté et la prétendue sécurité dont ils ont supposément besoin pour s'émanciper.

Wayne accentue l'héroïsme et le patriotisme des Américains en légitimant non seulement la mission mais aussi le sacrifice des bérets verts dans ce film. Or, il stéréotype au passage le peuple vietnamien dont le primitivisme affiché demeure fidèle aux clichés entretenus à Hollywood envers les personnages d'origine étrangère ou non caucasiens. Les Viet Minhs sont ainsi représentés comme des sauvages violents et sanguinaires alors que les Vietnamiens du Sud deviennent de pauvres victimes qu'il faut protéger, parfois contre elles-mêmes, pour éviter qu'elles ne tombent sous le joug du Front national de libération d'Ho Chi Minh. L'infantilisation du peuple vietnamien se perçoit aussi par l'absence de caractère individuel et de personnalité des personnages locaux alors que les personnages américains en sont quant à eux dotés. Elle permet de justifier l'autorité et le pouvoir absolu avec lesquels les États-Unis, le « peuple élu », imposent le soi-disant « droit à la liberté », alors que les actes de répression sont délibérément perpétrés pour contrer toute désobéissance civile qui pourrait porter entrave à la quête de la paix et de la sécurité. Les bérets verts dans le film de Wayne sont des hommes d'honneur dont le volontarisme, la bonne foi et l'héroïsme sont donc sans limite et jamais mis en question.

Selon Mark Taylor, le personnage interprété par Wayne dans le film *Les bérets verts* porte le même nom, Kirby, que le personnage du cowboy qu'il interprétait vingt ans plus tôt dans *Fort Apache* du réalisateur John Ford, de façon à citer et à recontextualiser le même savoir-faire et la même détermination. L'acteur fait appel à la tradition cinématographique américaine en réactivant la mémoire des films de la Seconde Guerre mondiale comme ceux de

la conquête de l'Ouest.²⁸⁷ Les références à l'histoire et à la culture populaire par un tel processus de citation, participent à la vulgarisation des véritables enjeux mondiaux, non sans leur faire écran. Elles reposent sur la schématisation et le formatage de conflits que le héros est amené à résoudre et elles n'illustrent *que* des situations pouvant être résolues par lui. Elles participent également à la condensation des personnages interprétés par l'acteur et à la condensation des guerres dont l'interchangeabilité favorise, pour Mark Crispin Miller, « l'abstraction de la guerre ».²⁸⁸ Les productions cinématographiques ne présentent plus de point de vue spécifique sur *une* guerre en particulier mais sur *la* guerre en général, comme si une guerre en valait bien une autre. Il ne s'agit plus « d'éveiller l'opinion publique [...] mais d'offrir au spectateur une dose accessible de rage et de pitié. Ce genre de manipulation semble bien noble, un cri d'honnête indignation servant à faire cesser un crime ignoble, mais il s'agit en fait de l'expression d'une hypocrisie subtile, qui sert ses propres intérêts moraux. »²⁸⁹

La rhétorique introduite dans *Les bérets verts* par John Wayne n'échappe pas aux critiques et aux théoriciens de cinéma qui sont nombreux à avoir vu et commenté le film. La journaliste du *New York Times* Renata Adler que cite Mark Taylor attaque le film de plein fouet : « *Les bérets verts* est un film si indicible, si stupide, si pourri et faux qu'il va au-delà de la comédie, au-delà du *camp* et au-delà de tout pour devenir une invitation au chagrin non pas seulement à l'égard de nos soldats ou du Vietnam [...] mais pour ce qui est arrivé au dispositif

287. Nous paraphrasons ici un passage du livre de Taylor à partir de sa version originale anglaise : « The South Vietnamese, whom Wayne portrayed with some sympathy and much condescension, are appreciative of what American determination and know-how can achieve in a war which, in Wayne's version, is reminiscent of films about World War II and the winning of the American West. As Richard Schickel commented in a review of the film in *Life* magazine in July 1968, Wayne's reference point is not life but movie tradition. » Schickel, Richard. 1968. « Duke talks Through His Green Beret ». Dans *Life*, 19 juillet. Dans Taylor, Mark. 2003.

288. Traduction libre de la version originale anglaise : « This, according to the liberal argument is all to the good, since all « aggression » is unnatural and ought to be exposed as such. (...) According to this televisual reality, in a war there are no issues, and only two sides: the bullies and the little guys. Since TV brings us conflicts ahistorically, an attack must necessarily be unjustified and unexpected, its victims innocent, its authors brutal. The purpose of this melodrama is not so much to “awaken public opinion” - TV can properly be said to awaken anything – as to treat the viewer to an easy dose of rage and pity. This kind of manipulation may seem quite noble, a cry of honest indignation meant to halt a heinous crime but it is actually expressive of the subtlest bigotry, the most self-serving moralism. » Crispin Miller, Mark. 1988. « How TV covers war ». Dans Alan Rosenthal (dir.), *New Challenges for Documentary*. Berkeley : University of California Press, p. 369-370.

289. Crispin Miller, Mark. 1988. « How TV covers war ». Dans Alan Rosenthal (dir.), *New Challenges for Documentary*. Berkeley : University of California Press, p. 369-370.

de fabrication des fantasmes dans ce pays. »²⁹⁰ Les alliés sont politiquement divisés des ennemis et opposent dans une perspective morale les gens que l'on dit bien à ceux que l'on dit mauvais et pour Wayne, le droit et la justice doivent toujours triompher sur le mal.²⁹¹ Ce dualisme manichéen est tellement grossi dans *Les bérets verts*, selon Adler, que le dispositif cinématographique ne sert plus qu'à la fabrication d'illusions et de faux-semblants.²⁹² Les conventions esthétiques et politiques régulatrices et propagandistes imposées par exemple par la *Motion Picture Production Code* imposent également au monde cinématographique une étiquette, un code de conduite et un mode de vie à l'américaine qui sont textuellement et formellement respectés dans les films de Wayne. Ils participent par contre à la construction de stéréotypes qui sont tellement surdimensionnés à Hollywood, selon Adler, qu'ils frôlent la caricature. Ce qu'il y a de grotesque dans cette caricature pour la journaliste n'est pas seulement l'appui propagandiste à l'intervention américaine au Vietnam, c'est le fait que les spectateurs soient invités à prendre une telle fiction pour la réalité²⁹³.

À mesure que se brouille la frontière entre la réalité et la fiction, s'accroît d'autant plus la confusion entre l'image de la célébrité et celle de la personne réelle. Pour Emanuel Levy par exemple, les valeurs que défendent les héros que Wayne personnifie au cinéma paraissent aux yeux du public le reflet de celles qu'il préconise dans la vie réelle : « Wayne réussit à convaincre son auditoire que son image à l'écran et sa vie personnelle étaient inséparables, au point où il devenait impossible de déterminer s'il transformait ses rôles en déclarations personnelles de sa politique. La véritable motivation (ou le sens implicite) d'un tel procédé, était un usage fort conscient de l'écran comme arme idéologique, qui promet deux

290. Traduction libre de la version originale anglaise : « In the New York Times Renata Adler snarled : “The Green Berets is a film so unspeakable, so stupid, so rotten and false that it passes through being funny, through being camp, through everything and becomes an invitation to grieve not so much for our soldiers or Vietnam (the film could not be more false or do greater disservice to them) but for what has happened to the fantasy-making apparatus of this country.” » Adler, Renata. 1968. « The Green Berets ». Dans *New York Times*. 20 juin. Taylor, Mark . 2003. Dans *The Vietnam War in history, literature and film*. Edinburg : Edinburg University Press, p. 49.

291. Levy, Emanuel. 1988. *John Wayne: prophet of the American way of life*. Metuchen : Scarecrow Press, p. 109.

292. Adler, Renata. 1968. « The Green Berets ». Dans *New York Times*. 20 juin. Dans Taylor, Mark. 2003. *The Vietnam War in history, literature and film*. Edinburg : Edinburg University Press, p. 49.

293. *Ibid.*

types différents de propagande, politique et sociologique.»²⁹⁴ La propagande politique, comme la décrit Levy, est liée aux pratiques et aux techniques employées par les gouvernements et les partis pour influencer l'opinion publique en matière de politique. La propagande sociologique, de son côté, compte influencer le style de vie des individus d'une même communauté (ou nation) de façon à les rassembler et à les identifier autour de modèles communs.

Cette propagande sociologique, selon Levy, nous la retrouvons notamment dans les domaines de l'éducation, des nouvelles technologies, de la publicité et de la culture populaire. Or, les deux formes de propagande visent le même but, c'est-à-dire l'assimilation des minorités à la culture américaine²⁹⁵. Pour Emanuel Lévy en somme, l'œuvre entière de Wayne fut consacrée à la « glorification » des États-Unis, à ses héros, ses idéaux, ses valeurs et son âme, celle que H.D. Lawrence décrit d'ailleurs comme étant « dure, isolée, stoïque, et meurtrière ». ²⁹⁶ La propagande politique, la propagande sociologique et la mythologie populaire font de John Wayne le combattant pour la liberté et le justicier « de droit divin ». Ces deux symboles culturels de l'héroïsme américain qui participent à la glorification des États-Unis sont tour à tour dénoncés dans *Mister Freedom*. L'idéologie au service de laquelle se place Mister Freedom, avec son dévouement et son patriotisme excessifs, est fondée sur le racisme, l'anticommunisme et la violence gratuite, comme celle qu'incarne la tradition du classicisme hollywoodien et à laquelle se sont habitués les spectateurs. Si le personnage de Klein est consciemment réduit à des stéréotypes, « indicibles, stupides et pourris », pour reprendre les mots de la journaliste Renata Adler, c'est parce que le cinéaste cherche à invalider le système de valeurs diffusé par Wayne et l'industrie du cinéma américain. Et, pour ce faire, il doit d'abord l'identifier.

294. Traduction libre de la version originale anglaise : « Wayne succeeded in convincing his audience that his screen image and personal life were inseparable, to the point where it was impossible to determine whether he transformed his roles into personal statements of his politics. Underlying this process was a very conscious use of the screen as an ideological weapon, promoting two different types of propaganda, political and sociological. » Levy, Emanuel. 1988. *John Wayne : prophet of the American way of life*. Metuchen : Scarecrow Press, p. 305.

295. Levy, Emanuel. 1988. *John Wayne: prophet of the American way of life*. Metuchen : Scarecrow Press, p.178.

296. *Ibid*, p. 109.

La rencontre entre Mister Freedom et le Docteur Freedom ou les expressions de la liberté

À son arrivée à la Centrale Freedom, Mister Freedom est accueilli par une réceptionniste légèrement vêtue. Elle le complimente en posant la main sur son torse au son d'une musique romantique tout en laissant échapper des « *Oh! You're so right* », une expression qui se traduit en français par : « Vous avez tellement raison », ou littéralement par « Oh! Vous êtes si droit ». La « droiture » à laquelle la jeune femme fait référence est aussi physique que morale. Mister Freedom est d'une part un homme à la carrure imposante et incorruptible; un héros de droit et de droiture; un surhomme de droit divin et ayant tous les droits. Il est d'autre part lié à la droite politique de Freedom Inc., position qu'explique Docteur Freedom à la scène suivante.

Selon le Docteur Freedom : « Le monde est divisé en deux parties avec d'un côté, le “Bien” et de l'autre, le “Mal”. » L'édification d'une telle frontière est aussi psychique et morale que politique et idéologique puisque la droite associée au « Bien » s'oppose au reste du monde qui serait donc mauvais. Il ajoute : « *Wrong is red* » (le mal est rouge) et « *Right is...* » (le « Bien » est...) avant que ne complète fièrement Mister Freedom par « *Red, White and Blue* » (Rouge, Blanc et Bleu), comme s'il prêtait un serment patriotique au drapeau américain. Au centre, selon le Docteur, se trouvent les indécis, c'est-à-dire les « peut-être » (*maybes*) et les « je ne sais pas » (*don't knows*) qu'il souhaite rallier à la bataille pour le « Bien », parce que « le droit est la force (*right is might*) et « la force est.. » (*might is...*) « la liberté » (*freedom*), répond Mister Freedom.

Ce sont ces mêmes idées que reprend Mister Freedom lorsqu'il adresse pour la première fois un discours à ses partisans français. Il identifie les ennemis de Freedom comme étant les « Rouges » (les Communistes) et les « Noirs » (les Afro-américains) en mentionnant au passage que « leur Stendhal l'avait bien compris ». Ses paroles sont systématiquement appuyées par la carte du monde que déroule Marie-Madeleine où est identifiée par un code de couleurs l'allégeance politique de chaque pays (Fig. 58). Les nations ennemies sont ici colorées en rouge (les quinze républiques de l'ancienne U.R.S.S. et les pays d'Asie du Sud-Est

comme la Mongolie, la Chine et la Corée), les pays alliés en blanc (les États-Unis, l'Alaska, l'Espagne, l'Afrique du Sud, l'Allemagne de l'Ouest et l'Australie) et les autres, ces « peut-être » et ces « je ne sais pas » dont parlait Docteur Freedom, sont rayées rouge et blanc (comprenant notamment le Canada, l'Amérique latine, la majorité des pays africains, la Grande-Bretagne, la France, le Japon et une partie du Moyen-Orient). À bien observer cette carte, il semble que le combat pour la liberté soit loin d'être gagné.

Ce bref entretien entre Docteur et Mister Freedom offre des informations pertinentes sur la structure idéologique de Freedom Inc. Le communisme est rouge, « mauvais » et « a tort » (*wrong*), tandis que les représentants de la liberté sont blancs, « bien », « droit » (*right*) et ont donc « raison ». Ce dialogue, comparable à un processus de conditionnement, sert à justifier d'un point de vue moral l'emploi de la force pour défendre la liberté. Or, la liberté de Docteur Freedom se définit comme étant « notre liberté », soit notamment celle que promeut l'organisation corporative Freedom Inc. Mais cette liberté, symbole de bien et de justice, est oligarchique et entrepreneuriale. C'est en d'autres termes la liberté d'entreprise ou le libéralisme économique que le Docteur Freedom entend défendre et pour laquelle l'utilisation de la force, c'est-à-dire aussi de la violence, s'avère justifiée.

L'expression *right is might* fait écho au discours qu'Abraham Lincoln prononce le 27 février 1860 au collège *The Cooper Union for the Advancement of Science and Art* à New York. Lincoln cherche alors à convaincre les Républicains que, s'ils ne peuvent pas faire cesser l'esclavage, ils ont au moins le devoir de faire cesser son expansion à travers le pays. Il conclut alors son discours en affirmant : « Laissez-nous croire que le droit fait la force et, selon cette croyance, laissez-nous accomplir notre devoir jusqu'à la fin et comme nous l'entendons. »²⁹⁷ L'expression de Lincoln « le droit *fait* la force » diffère ici de celle que Klein emploie dans son film « le droit *est* la force ».

297. Traduction libre de la version originale anglaise : « Let us have faith that right makes might, and in that faith, let us, to the end, dare to do our duty as we understand it. » Lincoln, Abraham. 1860. « Cooper Union Address. February 27th 1860. ». En ligne. *Abraham Lincoln Online*. <http://www.abrahamlincolnonline.org/lincoln/speeches/cooper.htm>.

Comme nous pouvons le constater, Klein insère furtivement dans son scénario quelques citations des allocutions publiques de personnalités américaines en position d'autorité : « Étant donné que tous les dialogues du personnage Freedom étaient constitués d'extraits de discours de Westmoreland, Johnson, Stevenson, etc., il est évident que dans un tel contexte, si le spectateur commence à s'étonner de toutes les conneries qui sortent de la bouche de ce clown dangereux, il peut éventuellement se poser un certain nombre de questions... »²⁹⁸ Les paroles de Mister Freedom ne sont pas les seules qui soient issues de tels discours. Ces citations offrent un aperçu de l'hypertextualité qui, chez Klein, assemble la parodie et la satire. Elles nous font découvrir petit à petit les détournements de sens si ce n'est le travestissement que l'idéologie de Freedom Inc. fait subir aux différents principes des Pères fondateurs, de la Déclaration d'indépendance américaine, voire de la Constitution des États-Unis.

« L'invasion communiste » qui se produit en France à partir de la Suisse pose problème au clan de la liberté selon Docteur Freedom. Pour lui, « les Français sont le fardeau de l'homme blanc. Notre fardeau. [...] Ils ont besoin de toi. J'ai besoin de toi... en France »²⁹⁹, dit-il dit avec fermeté le doigt pointé vers Mister Freedom. La mission qu'il lui confie est « Cherche et détruit »³⁰⁰. Il prône la « la contre-insurrection »³⁰¹ afin de conquérir « les cœurs et les esprits »³⁰². La recontextualisation de tels propos – toutes ces expressions correspondent à de véritables affirmations, prononcées notamment au cours de la guerre du Vietnam – dans l'univers rocambolesque imaginé par le cinéaste, accentue la dérision et la déconsidération des discours dominants³⁰³. Les affirmations du Docteur sont présentées comme étant

298. Le président Lyndon B. Johnson est réputé pour avoir cautionné la guerre du Vietnam en affirmant le bien-fondé des attaques auprès de la population des États-Unis pour la protection de la démocratie et contre la montée du communisme dans le monde. Le gouverneur Coke R. Stevenson aurait tenu des propos racistes à l'égard des Afro-Américains, tout en entretenant des liens étroits avec l'extrême droite américaine. Le général William Westmoreland enfin, commanda les opérations militaires au Vietnam de 1964 à 1968, au moment où la guerre est à son apogée. Daudelin, Robert. La cinémathèque québécoise. Musée du cinéma. *William Klein*. Montréal : Cinémathèque québécoise, p. 16.

299. Propos tirés du film. Traduction libre de la version originale anglaise : « The French are the white man's burden. Our burden. (...) They need you. I need you... In France. »

300. En anglais dans le film : « Search and Destroy. » et en français dans le livre. Klein, William. 1970. *Mister Freedom*. Paris : Éditions Éric Losfeld, s.p.

301. Propos tirés du film. Traduction libre de la version originale anglaise : « Counter-insurgency ».

302. Propos tirés du film. Traduction libre de la version originale anglaise : « Hearts and mind ».

303. Traduction libre de la version originale anglaise : « The white man's burden »; « I need you »; « Your

universellement acceptables avant d'être formulées de façon plus personnelle (« Ils ont besoin de toi. J'ai besoin de toi »). Cette forme de rhétorique, où le pronom personnel employé passe de la deuxième à la première personne, comme s'il faisait référence à un sujet général d'abord et particulier ensuite, permet au Docteur de normaliser l'idéologie de Freedom Inc. qui impose ses lois au monde entier en les faisant passer pour des vérités absolues et universelles.

Le fardeau de l'homme blanc fait référence au célèbre poème en sept strophes de l'écrivain britannique Rudyard Kipling publié en février 1899 dans le *McClure's Magazine*. Comme le mentionne Gretchen Murphy, le poème de Kipling dont le sous-titre est *Les États-Unis et les Philippines* fut récemment considéré par les historiens comme « une articulation représentative de l'identification impériale transatlantique » et son auteur avait l'intention d'influencer ainsi la politique étrangère des États-Unis³⁰⁴. Sa création marque le début de la guerre entre les Philippines et les États-Unis au moment où le sénat américain ratifie le traité qui place Puerto Rico, Guam, Cuba et les Philippines sous le contrôle des Américains. Le poème prône le devoir de civilisation des États-Unis à l'égard de nations colonisées et révèle ouvertement la nouvelle mission impérialiste du pays. La sixième strophe annonce :

O Blanc, reprends ton lourd fardeau;
N'ose pas courber le dos sous un poids moins rude,
Ni appeler trop fort la liberté
Pour déguiser ta lassitude;
Par tous tes murmures ou toutes les larmes,
Par tes omissions, tes actions,
Les peuples silencieux et maussades
Tes dieux et toi accableront.³⁰⁵

mission is search and destroy »; « Counter-insurgency»; « Win their hearts and their minds ». Mister Freedom, 1969.

304. Kipling fait d'ailleurs parvenir une copie du poème avant sa publication dans le magazine McClure's au gouverneur de New York et futur président des États-Unis, Theodore Roosevelt qui le fait à son tour parvenir à Henry Cabot Lodge, le Sénateur dit anglophobique du Massachusetts. Murphy, Gretchen. 2010. *Shadowing the White Man's Burden: U.S. Imperialism and the Problem of the Color Line*. New York and London : New York University Press, p. 30-31.

305. Traduction libre de la version originale anglaise : Take up the White Man's burden / Ye dare not stoop to less- / Nor call too loud on Freedom / To cloke your weariness / By all ye cry or whisper / By all ye leave or do / The silent, sullen peoples / Shall weigh your gods and you. La traduction ci-dessus est inspirée de celle présentée sur le site web d'un regroupement de Chrétiens appelé Christian Assemblies International qui rend hommage au poème de Kipling. En ligne. <https://www.cai.org/fr/etudes-bibliques/poemes-et-citations>.

Le poème aux accents racistes et condescendant à l'égard de ces peuples « silencieux et maussades » est, selon Murphy, une déclaration politique dont les échos résonnèrent dans « les débats du Congrès, les politiques présidentielles, les écrits scientifiques, la publicité, les sermons, les éditoriaux des journaux et des magazines, les lettres personnelles, les satires politiques et les critiques littéraires »³⁰⁶. La référence au « fardeau de l'homme blanc » dans le film de Klein est une façon de souligner le colonialisme, le racisme et le christianisme de Freedom Inc. À vocation messianique.

« J'ai besoin de toi » est le slogan patriotique de ce personnage emblématique et allégorique qu'est l'Oncle Sam. Il se trouve sur les affiches de recrutement produites en temps de guerre pour inviter les Américains à s'enrôler dans l'armée. « Chercher et détruire » est une stratégie militaire développée par le Général Westmoreland pendant la guerre du Vietnam.³⁰⁷ Cette tactique antiguérilla de combat au sol avait pour but de trouver et de neutraliser les Viêt-Cong dans le Sud-Vietnam. Les appellations « contre-insurrection » et « cœurs et esprits » sont des stratégies militaires mises au point et appliquées pour la première fois entre 1948 et 1960 par l'armée britannique puis mise en pratique dans d'autres colonies, comme le Kenya et l'Irlande du Nord. Le Maréchal de l'armée de terre anglaise, Sir Gerald Templer, croyait en la nécessité de gagner les cœurs et les esprits de la population locale pour mener à bien la contre-insurrection de la péninsule Malaise.³⁰⁸ Sir Templer promet de subvenir aux besoins de la population locale afin d'obtenir leur appui dans la lutte contre les groupes révolutionnaires armés. Le 4 mai 1965, le président Johnson se réapproprie l'expression « cœurs et esprits » pour faire adopter son plan de « pacification » au Vietnam. Lors d'une réception organisée par les *Texas Electric Cooperatives, Inc.*, il proclame : « Nous devons être prêts à nous battre au Vietnam, mais la victoire ultime dépend des cœurs et des esprits des gens qui vivent là-bas. En contribuant à leur fournir de l'espoir et de l'électricité, vous portez un important coup en faveur de la liberté à travers le monde. »³⁰⁹ L'allocution du président valorise l'étroite collaboration

306. *Ibid.* p. 31.

307. Davidson, Phillip B. 1988. *Vietnam at War: The History: 1946-1975*. Oxford : Oxford University Press, p. 350.

308. Fishstein, Paul et Andrew Wilder. 2011. « Winning Hearts and Minds? Examining the Relationship between Aid and Security in Afghanistan. » *Feinstein International Center. Tufts University*. p. 14. En ligne. <https://afg.humanitarianresponse.info/system/files/documents/files/WinningHearts-Final.pdf>.

309. Traduction libre de la version originale anglaise : « So we must be ready to fight in Viet-Nam, but the

entre les entreprises privées américaines et la politique étrangère américaine alors que l'électrification du Vietnam fait partie de la stratégie de contre-insurrection de l'administration Johnson dans ledit combat pour la paix et la liberté au sud du 17^e parallèle.

Toutes ces expressions utilisées par Docteur Freedom jettent de la lumière sur la structure idéologique de l'organisation qu'il dirige. Or, elles font également référence aux stratégies politiques et militaires adoptées par l'administration du président Johnson lors de la guerre au Vietnam. Des stratégies qui furent préalablement développées par les hauts dirigeants de l'Empire britannique pour assurer la paix et l'ordre dans ses colonies. À l'image de ces deux puissances qui comptent préserver leurs acquis sur les territoires qu'ils occupent, Freedom Inc. se dit engagée dans une mission « civilisatrice » et adopte une politique étrangère impérialiste. En faisant ainsi référence à la lutte qui opposait les colons Blancs aux colonisés non-Blancs, le film de Klein suggère avec humour que ce sont le cœur et l'esprit des Français qui doivent maintenant être conquis car, selon Docteur Freedom, ils représentent le nouveau « fardeau de l'homme blanc ». De colonisateurs qu'ils étaient en Indochine, les Français doivent maintenant faire face au colonialisme d'une nouvelle puissance mondiale qui, au nom de la liberté et par le biais de « l'insurrection pacifique », impose une violente répression.

Le pays de Freedom

Quand Mister Freedom fait son entrée triomphale sur la scène du Quartier général Freedom en France, il se frappe la poitrine à la manière de King Kong en criant haut et fort le slogan « *Freedom* ». En disant cela, il sépare distinctement les deux syllabes de ce mot pour faire « free » et « dom » ou « dum » dont la traduction française serait « libre » et « idiot » ou

ultimate victory will depend upon the hearts and the minds of the people who actually live out there. By helping to bring them hope and electricity you are also striking a very important blow for the cause of freedom throughout the world. Steinbeck, Robert. 2011. Banquet Speech. « John Steinbeck's speech at the Nobel Banquet at the City Hall in Stockholm, » (December 10, 1962). En ligne. *Nobel Prize*. http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1962/steinbeck-speech_en.html.

« idiot libre ». Ce détournement de sens ridiculise à la fois Mister Freedom et les *Freedom Fighters*, qui se sont engagés à partir en croisade avec lui.

Le monde libre que prêche Mister Freedom a ses logos (d'entreprise), ses paysages intérieurs (mode de pensée) et extérieurs (des grandes prairies aux carrefours de banlieue), ses gens (toujours souriants), sa nourriture (en boîte), ses parades (pro-guerre) et ses voitures (américaines). Ils inspirent les images et les sons qui sous-tendent le mode de vie à l'américaine dont la vaste diffusion, par l'entremise de la culture et des médias de masse, participe au développement de la société de consommation. Le montage audio-visuel projeté sur l'écran de la salle où les Freedom Fighters sont réunis rappelle celui que réalise Klein pour le film collectif *Loin du Vietnam*. Il produit une expérience sensorielle « totalisante », pour reprendre l'expression qu'emploie Jérôme Bimbenet dont l'effet est aussi hypnotisant³¹⁰.

Ce collage de plus d'une centaine d'images fixes et en mouvement, d'arrangements sonores et de commentaires offre une représentation de la terre promise par l'organisation Freedom et à laquelle, selon le héros, tout le monde rêve d'appartenir. Il fait appel à des stratégies formelles comprenant la voix *over*, une musique continue, un montage rapide, des gros plans et toute une gamme de stratégies rhétoriques, comme les slogans répétés sur les affiches et dans les publicités diffusées dans les magazines et à la télévision. Ces deux stratégies sont familières à la publicité et à la propagande qui les emploient pour créer de nouveaux besoins, normaliser les habitudes de consommation et influencer les goûts et les opinions. C'est donc avec le cœur et l'esprit ouverts que les militants de Freedom en France sont invités à visionner le court métrage qui clôt la séance animée par Mister Freedom.

Le montage débute par un portrait de l'Amérique sauvage que les centres de loisirs reproduisent. Nous apercevons des photographies de Sioux et de bisons, puis des clichés d'enfants à bord d'embarcations en forme de troncs d'arbres sur les glissades d'eau d'un parc d'attraction. Suit le gros plan d'une image publicitaire montrant un homme tenant un appareil



Figure 56. « Life goes by so fast. »



Figure 57. « Stop for a moment and look at it. »

photographique puis celle d'une famille de vacanciers assis dans un Winnebago (*camping-car*). Un zoom out de la première image révèle le slogan publicitaire « Life goes by so fast. Stop for a moment and take a look at it » et laisse voir sur l'affiche (truquée par Klein) d'un homme ensanglanté insérée à l'intérieur d'un album de photographies (fig. 56-57).

La réclame publicitaire suivante, qui affirme « Put yourself in this picture. Success » cherche à projeter le futur consommateur dans les images du succès que l'Amérique construit. Mais le montage mêle ces images à d'autres moins reluisantes : un homme sur une tondeuse à gazon; un monsieur-muscle fort comme un astronaute; un héros de bande dessinée recevant un coup de poing; un enfant vietnamien dont le visage est parsemé de plaies provoquées par des brûlures de napalm; le dessin d'un militaire fumant le cigare et dont les lunettes fumées renvoient l'image d'un champ de bataille; des enfants déguisés en indiens et en cowboys; une publicité de sauces à salade Kraft où une femme arbore une chevelure faite de feuilles de laitue et des publicités de Coca-Cola. Klein souligne les contradictions de l'*American way of life*, comme il l'avait fait à l'égard du concept de « liberté ». Il met en relief la violence commise par les États-Unis, sur leur territoire et ailleurs dans le monde, en exposant les gens que cette terre promise offre en sacrifice, pour montrer que le rêve américain est en fait tourmenté par le spectre de la mort.

Deux segments issus de cette séquence exemplifient l'autocitation que Klein emploie pour la première fois dans l'un de ses films. Une pratique qui lui servira pratiquement de motif dans ses films et ses photographies à venir³¹¹. Le cinéaste ajoute notamment un extrait de la parade pro-guerre du Vietnam qu'il tourne à New York pour le film *Loin du Vietnam*. Il assemble aussi des fragments de son court métrage *Broadway by Light*, filmés la nuit dans l'un des quartiers les plus populaires de cette ville. Il montre la société américaine de consommation et de divertissement qui s'offre en spectacle par le moyen de défilés, de panneaux lumineux et de vitrines commerciales, comme autant de *ready-mades* représentatifs

311. Nous pensons notamment au film *Muhammad Ali, the Greatest* qui rassemble des séquences de ses trois courts et moyens métrages préalablement réalisés sur le fameux boxeur; au film *In and Out of Fashion* qui retrace le cheminement de la carrière professionnelle et artistique de Klein, et de ses *Contacts peints* qui emploient les techniques de la photographie et de la peinture pour offrir un point de vue original sur ses précédents clichés.

de la production de masse. Le cinéaste pose aussi un regard satirique sur la révolution sexuelle. Il l'associe ici à des images où des vitrines de magasins découvrent des mannequins revêtues de tenues sexy des filles de cabarets, de masques de carnaval, d'oreilles de lapin comme celles qu'arborent les « *bunny girls* » des Clubs Playboy, de seins en caoutchouc et de sous-vêtements fétichistes pour jeux érotiques.

La bande sonore débute par les notes légères d'un xylophone dont la musique fait écho à celle que compose Carl W. Stalling pour le film *La danse macabre* (1929) de Walt Disney.³¹² Elle se poursuit par l'orchestration de l'hymne patriotique de Freedom Inc. que Mister Freedom chantait à tue-tête dans l'appartement d'Afro-Américains où il s'introduit au début du film. Tel un bonimenteur qui commente les images montrées à l'écran, le héros fait ensuite l'apologie de la ville de Harlem qu'il compare à un drame humain avant que le son de sa voix laisse place aux bruits de revolver des films westerns. Ceux-ci s'interrompent à leur tour pour laisser entendre de courts dialogues de séries de télévision et des slogans de films publicitaires que récitent de pseudos ménagères, pour vendre les aliments transformés et emboîtés dont se nourrissent abondamment les Américains. Aux messages contradictoires que renvoie la mosaïque d'images, s'ajoute la mixité des genres musicaux et des sons et la narration de Mister Freedom. L'attraction de la société américaine mise en évidence par le montage de cette séquence, est empreinte de contradictions que la culture de masse évite habituellement de diffuser mais que Klein entend ici dénoncer.

Pourparlers au métro Trocadéro

Le point de rencontre entre Mister Freedom, Moujik Man, Red China Man et Christ Man est, dans le film de Klein, le métro Trocadéro et, dans le livre, la « station fantôme » appelée Saint-Martin. La station de la place du Trocadéro est située non loin du Palais de Chaillot qui abrite alors les musées de l'Homme, de la Marine, des Monuments français et la

312. Traduction libre de la version originale anglaise : *The Skeleton Dance*. Court métrage d'animation en noir et blanc de la série *Silly Symphony* produite et réalisée en 1929 par Walt Disney. Distribué par Columbia Pictures. 5 min. 19 sec.

Cinémathèque française³¹³. Le métro Saint Martin situé entre République et Strasbourg-Saint-Denis est l'une des stations dites fantômes sur le réseau ferroviaire parisien qui fut temporairement fermée en septembre 1939 avant de rouvrir à la fin de la guerre pour être fermée à nouveau. Bien que son accès soit définitivement interdit au public au lendemain de la Libération, la station accueille aujourd'hui des sans-abris ainsi que divers événements promotionnels³¹⁴. Ce lieu à la jonction des métros Trocadéro et Saint Martin paraît donc tout indiqué, dans l'imaginaire de Klein, pour accueillir les négociations secrètes et stratégiques entre les différents leaders mondiaux.

La séquence du métro offre un aperçu des relations qu'entretient le héros de la liberté avec ses homologues soviétique, asiatique et catholique. Elle illustre leurs divergences d'opinion sur des sujets aussi sensibles que la séparation du territoire entre Mister Freedom et Moujik Man, représentants des deux superpuissances mondiales. Moujik Man propose d'ailleurs à Mister Freedom de diviser ainsi la ville de Paris : « On crée deux zones d'influence. Rive droite! Rive gauche! La Seine est une frontière presque naturelle. Moi, je prends la Rive gauche. » Quand Red China Man entre tout à coup en scène et interrompt le duel, il accuse pratiquement Moujik Man de trahison. L'énorme dragon pneumatique se trémousse alors sur un amoncèlement de poudre blanche et avec un fort accent, il vocifère : « C'est ça. Vous gênez pas! Donnez-lui tout! Négociez avec l'impérialisme! [...] Votre plan de partage du monde échouera misérablement. »³¹⁵

Le rôle de la Chine maoïste croît en importance après la Conférence de Bandung (1955) où l'Organisation des pays non-alignés, comprenant alors vingt-neuf pays asiatiques et africains, s'unissent pour promouvoir l'anticolonialisme et le neutralisme³¹⁶. Dès 1960, la Chine se dissocie de l'Union soviétique et cherche à se positionner en tant que « pôle

313. En ligne. *Histoire en ligne*. <http://www.histoire-en-ligne.com/spip.php?article150>.

314. En ligne. <http://www.lefigaro.fr/cinema/2012/05/23/03002-20120523ARTFIG00434-la-station-fantome-de-la-ligne-9-fait-son-cinema.php>. Et <http://www.pariszigzag.fr/visite-insolite-paris/les-stations-fantomes-du-metro>.

315. Propos tirés de l'album Mister Freedom. Propos recueillis dans l'album : Klein, William. 1970. *Mister Freedom*. Paris : Éditions Éric Losfeld. s.p.

316. « Conférence de Bandung (avril 1955) ». En ligne. *Larousse*. http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/conférence_de_Bandung/107394.

fédérateur des mouvements de guérilla du tiers-monde au détriment de l'Union soviétique »³¹⁷. La politique étrangère de de Gaulle s'oppose à son tour à la bipolarisation des États-Unis et de l'Union soviétique. Le président de la République décrète d'ailleurs le retrait de la France de l'OTAN pour protester contre le « protectorat américain » et, s'il reconnaît la Chine populaire, cela ne l'empêche pas de créer de nouvelles alliances avec l'Union soviétique lors de son voyage officiel à Moscou en 1966.³¹⁸

Au début des années 60, la France et la Chine entrent à leur tour dans la course à l'armement nucléaire que se disputaient déjà les États-Unis et l'Union soviétique. Le maintien de la paix et les menaces de guerre deviennent alors des questions extrêmement délicates. Cet échange entre Red China Man, Mister Freedom et Moujik Man que nous pouvons lire dans l'album *Mister Freedom*, illustre de façon beaucoup plus détaillée que ne le présente le film, la position de chacun de ces partis selon Klein :

Red China Man : Freedom est un pyromane. Tant qu'il est là, il y aura toujours le feu – on ne pourra jamais respirer. C'est lui ou c'est nous. Entre lui et nous, il ne peut y avoir la guerre.... force suprême de lutte pour résoudre les contradictions entre classes, nations, états ou blocs politiques.

Mister Freedom (À Moujik Man) : Tu vois? Il est fou! Nous n'avons rien à en tirer.

Moujik Man : Nous?! Écoutez Freedom, ça va comme ça. On n'a pas gardé les cochons ensemble! Et quand à vous, Red China Man, si vous voulez la guerre, vous êtes un fauteur de guerre...

Red China Man : Je ne veux pas la guerre. Mais on ne peut abolir la guerre que par la guerre. Pour qu'il n'y ait plus de fusils, il faut prendre le fusil...

Moujik Man : Des fusils... Il ne s'agit plus de fusils...³¹⁹

Les effets d'une troisième guerre mondiale sur la population mondiale inquiètent particulièrement Moujik Man qui prône la détente, même si d'autres questions sont abordées, comme la pauvreté et la croissance économique, l'avarice et la puissance de même que le matérialisme et la démocratie. L'important pour Mister Freedom est de démasquer l'auteur du meurtre de Capitaine Formidable, son compagnon d'arme et représentant du clan Freedom en France. Mais au terme de ces pourparlers, ni Moujik Man ni Red China Man n'auront

317. « La guerre froide (1947-1991) ». En ligne. *Le Monde*. <http://www.lemonde.fr/revision-du-bac/annales-bac/histoire-terminale/la-guerre-froide-1947-1991_t-hrde78.html.

318. « Guerre froide ». En ligne. *Larousse*. http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/guerre_froide/122564.

319. Propos recueillis dans l'album : Klein, William. 1970. *Mister Freedom*. Paris : Éditions Éric Losfeld, s.p.

revendiqué l'assassinat. Red China Man se montre le plus hostile à l'égard de Mister Freedom mais évite la question, tandis que Moujik Man lui répond : « Tu sais bien que non... Je suis même aussi emmerdé que toi. »

La croisade des dieux blancs : la part du religieux dans l'idéologie de Freedom

Lorsque Christ Man apparaît dans un éclair de fumée et interrompt la querelle entre Mister Freedom, Moujik Man et Red China Man, il poursuit à sa façon le débat sur la question du développement. Pour lui : « Le développement ne se réduit pas à la simple croissance économique. Pour être authentique, il doit être intégral, c'est-à-dire promouvoir tout HOMME et TOUT l'homme. Ce à quoi la Vierge, sa mère, ajoute : "Populorum Progressio, 1967, point 18". »³²⁰ À ces mots, tirés d'une encyclique du pape Paul VI publiée en 1967, Mister Freedom répond : « Je ne sais pas comment prendre ça, Seigneur. » Découragé, Red China Man lui reproche de ne jamais rien comprendre³²¹ comme le feront également Moujik Man et Marie-Madeleine dans le film. L'incrédulité de Mister Freedom à l'égard des observations que lui fait Christ Man atteste de la divergence d'opinion entre les deux personnages sur la question du développement de l'homme.

Inspiré par la foi chrétienne, le représentant de Freedom Inc. revendique la bénédiction de Dieu pour la poursuite de cette « guerre sainte » et termine ses discours publics par « Amen ». Il méprise la pauvreté, valorise l'idéal du *self-made man* et entend construire un paradis sur terre selon l'éthique protestante et l'esprit du capitalisme³²². La référence au *Populorum Progressio* apporte par ailleurs quelques éclaircissements sur la position de l'Église catholique à l'égard des tensions internationales provoquées par la guerre froide. Au dix-huitième point de la première partie du texte intitulée « Pour un développement intégral de l'Homme », la lettre encyclique « légitime » effectivement le « désir du nécessaire » du

320. *Populorum Progressio*. Lettre encyclique de sa Sainteté le Pape Paul VI sur le Développement des Peuples.

Promulguée le 26 mars, 1967 par sa Sainteté le Pape Paul VI. En ligne.

http://www.vatican.va/holy_father/paul_vi/encyclicals/documents/hf_p-vi_enc_26031967_populorum_fr.html.

321. *Ibid.* s.p.

322. Weber, Max. 1985. *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*. Paris : Presses Pocket.

moment que celui-ci n'entraîne pas à sa suite l'appât du gain³²³. Dans l'album Mister Freedom, Christ Man rapporte de façon plus systématique un passage de ce texte en reprenant littéralement : « L'acquisition des biens temporels peut conduire à la cupidité, au désir d'avoir toujours plus et à la tentation d'accroître sa puissance. L'avarice des personnes, des familles et des nations peut gagner les moins pourvus comme les plus riches et susciter chez les uns et les autres un matérialisme étouffant. » Ce libéralisme que Mister Freedom souhaite global et souverain, tant d'un point social (le développement social et la libération des mœurs), économique (le libéralisme économique) que politique et militaire (la libération du peuple par la force et les armes), est ici remis en question par le Vatican et par ses homologues russe et chinois. Ils lui reprochent tous les excès découlant de ce qui ressemble davantage à la construction d'un Empire au « capitalisme sauvage » qu'à une terre promise où tous les hommes sont libres et égaux.



Figure 58. Marie-Madeleine et la carte du monde libre

Mister Freedom invite ses « dieux blancs », ses « pacificateurs », pour reprendre l'expression citée par Humphrey, à partir en croisade. Lorsque, pendant l'assemblée des Freedom Fighters, Marie-Madeleine dessine de grands cercles sur la carte de la terre promise, Mister Freedom compare la montée du communisme dans le monde à « une mer rouge, une mer de sang » qui entoure le « monde libre » (Fig. 58). Deux expressions empruntées à la

323. La citation de Christ Man est précédée dans ce passage des propos suivants : « Cette croissance personnelle et communautaire serait compromise si se détériorait la véritable échelle des valeurs. Légitime est le désir du nécessaire, et le travail pour y parvenir est un devoir « si quelqu'un ne veut pas travailler, qu'il ne mange pas non plus. »

Bible auxquelles le Pentateuque fait référence dans les passages décrivant la libération des Juifs de l'Égypte et leur traversée jusqu'à la terre promise : la transformation des eaux en sang par Aaron (Exode 7:20) est la première des dix plaies d'Égypte et provoque la corruption (l'empoisonnement) de toutes les sources de vie; la mer rouge fait référence à ce flot gigantesque qui s'ouvre devant Moïse grâce à Dieu pour permettre au peuple élu d'atteindre la terre promise (Exode 14:21). L'analogie est sans équivoque, le communisme est véritablement représenté comme étant la source du mal.

La dévotion de Mister Freedom à l'égard de la sacro-sainte idéologie, que lui a inculqué Docteur Freedom est sans borne et sa principale raison d'être est de remplir sa mission. Mister Freedom est un être structuré, méthodique, efficace et endoctriné. Quand tout s'écroule autour de lui et qu'il expire son dernier souffle, il murmure encore l'hymne Freedom avec Docteur Freedom qui le chante à tue-tête depuis la montre-bracelet de son protégé. À l'image de la mort inutile des milliers de jeunes soldats américains envoyés au Vietnam pour y défendre la « liberté » et la « démocratie » du « monde libre », la mort du héros dans le film de Klein ne fait pas de lui un martyr. Elle correspond davantage à un carnage qu'à un sacrifice puisque comme le mentionne Mark Daniels dans son documentaire *Enemy Image*, une guerre juste requiert des sacrifices tandis qu'une guerre injuste correspond à la perte injustifiée de vies humaines.³²⁴ Il est d'autant plus tragique de constater que les pouvoirs politiques et religieux comparent le don de soi à un acte de foi patriotique, alors que l'escalade se poursuit au Vietnam et que le nombre de victimes augmente.

3.5. Mister Freedom, prophète du monde libre : sacrifice, héroïsme et stigmatisation

324. Quand Mark Daniels pose la question à savoir si les images de la guerre montrent des sacrifices ou des pertes humaines, la réponse adresse directement la légitimité de la guerre qu'elles illustrent. En version originale anglaise dans le film : « The answer can only be a judgement on the war. The just war requires sacrifice, the unjust war results in wasted lives ». *Enemy Image*. Une réalisation de Mark Daniels. 2005. *Enemy Image*. Mark Daniels (réal.). 123 min. Co-production : Coproduction : Multimédias France Productions ; France 2 en association avec: CBC ; SBS TV Australia ; YLE. En ligne. <http://topdocumentaryfilms.com/enemy-image/>.

Les multiples références au sacré dans *Mister Freedom* puisées à partir des écrits de l'Ancienne Alliance et du Nouveau Testament, sont une façon pour Klein de faire appel à l'esprit critique du spectateur face aux croyances et aux idées reçues que diffusent notamment les médias et la culture de masse. Le cinéaste travestit l'image de Mister Freedom et remet ainsi en question le charisme, l'influence et le pouvoir des héros de ce type, ce qui a pour effet de transformer le représentant du nouveau monde en héros de pacotille.³²⁵

Dans le *Traité d'histoire des religions*, Mircea Eliade nomme « hiérophanie » ce qui, dans les mots de César Enia, « ouvre l'homme sur quelque chose de grand, sur une grandeur non mesurable, c'est-à-dire sur l'infini ». ³²⁶ Puisque le sacré se révèle tout aussi irréprésentable que le définit Clément Rosset, il doit conséquemment s'incorporer dans « quelque chose » pour vivre. À cet égard, Eliade remarque :

Le fait que ce *quelque chose* (que nous avons dénommé « hiérophanie ») soit un objet du monde immédiat ou un objet de l'immensité cosmique, une figure divine, un symbole, une loi morale, ou même une idée est sans importance. L'acte dialectique reste le même : la manifestation du sacré à travers quelque chose d'autre que lui-même; il apparaît dans des objets, mythes ou symboles, mais jamais tout entier et d'une façon immédiate et dans sa totalité.³²⁷

« L'objet consacré n'est pas idolâtre », ajoute Eliade, car « il renvoie toujours simultanément au-delà de lui-même ». ³²⁸ La nuance qu'apporte Eliade est subtile mais

325. Au cours de son entrevue avec Philippe Royer lors de la sortie du film *Le Messie*, Klein fait le point sur son éducation religieuse. Élevé dans une famille juive qu'il qualifie de « fondamentaliste », il ajoute : « À l'âge de 5, 6 ans, je connaissais déjà les textes. Mais dans ma famille, être croyant, c'était suivre les règles. Vers 11 ans, j'ai commencé à ruer dans les brancards, refusant même de faire ma bar-mitsva. » Et le cinéaste d'ajouter : « J'ai le plus grand respect pour les vrais croyants, ceux qui réellement cherchent et veulent espérer qu'il y a autre chose dans la vie que le supermarché et les belles voitures, ceux qui essaient que leurs enfants s'en sortent, mais je n'en ai aucun pour les évangélistes, les prédicateurs à la télévision qui ramassent un fric fou, et partent avec la caisse, comme c'est le cas aux États-Unis. » Royer, Philippe. 1999. « Le Messie de William Klein. « S'il existe, Dieu est sur le visage des chanteurs ». Non croyant, William Klein estime avoir conçu un film respectueux de la foi d'autrui, à partir d'une œuvre profane, mais habités ». *La Croix* (Paris), 22 décembre, p.17.

326. Enia, César. 2006. « La dimension historique du sacré et de la hiérophanie selon Mircea Eliade ». En ligne. *Laval théologique et philosophique*, volume 62, numéro 2, juin, p. 319-344.
<http://www.erudit.org/revue/LTP/2006/v62/n2/014284ar.html#no58>.

327. Eliade, Mircea. 1968. *Traité d'histoire des religions*. Paris : Payot, p. 35.

328. Eliade, Mircea. 1972. *Le sacré et le profane*. Paris : Gallimard. Cité. Dans César Enia. 2006, p. 18. « La dimension historique du sacré et de la hiérophanie selon Mircea Eliade ». En ligne. *Laval théologique et philosophique*, volume 62, numéro 2, juin, p. 319-344.
<http://www.erudit.org/revue/LTP/2006/v62/n2/014284ar.html#no58>.

d'importance puisqu'elle limite le pouvoir alloué aux hiérophanies et trace une frontière entre le sacré et le profane, entre Dieu et une idole. Les idéologies, les missions, les symboles tout autant que les célébrités et autres figures identitaires sont ainsi produites par les pouvoirs spirituels (exercés sur l'âme) et matériels (exercés sur les corps et les biens) que représentent par exemple l'Église et le gouvernement. Elles sont ensuite déifiées par la culture de masse avant d'être idolâtrées par la population. Mais parce qu'elles ne sont pas investies de l'élément divin essentiel à l'expérience du sacré, leur vénération apparaît soudainement blasphématoire. Deux scènes du film cherchent réciproquement à identifier Mister Freedom en tant que héros tout en faisant état de la déchéance à laquelle se livrent ceux qui empruntent la voie qu'il aura tracée.

Mister Freedom tombe dans une profonde dépression après que le fils de Marie-Madeleine l'eut accusé de fascisme. Incapable de fermer l'œil bien que confortablement allongé auprès de Marie-Madeleine, il se remémore avec regret le printemps de l'Amérique, quand le pays était encore tout neuf, « au temps où l'Amérique était américaine », avant que les « Étrangers et les Nègres » envahissent le pays. Le spleen de Mister Freedom est plus articulé dans l'album de photographies lorsqu'il ajoute : « On a perdu l'Amérique de l'amour. Tout est pourri. Et maintenant, on veut même pas coexister. On nous chie dessus. OK tu veux chier sur le veau d'or? O.K.! Up yours. Fuck 'em. Voilà! »

La comparaison entre Freedom et le veau d'or est audacieuse et lourde de sens. Elle suggère que Freedom n'est qu'un symbole, une idole créée de la main de l'homme, réclamée et idolâtrée par le peuple pour remplacer Dieu (ou qui se prendrait pour Dieu). L'épisode du Veau d'or dans l'Ancien Testament, comme le mentionne Fernand Ryser, fait référence à la question de l'image de Dieu et propose, selon J.R. Porter, une critique de l'idolâtrie.³²⁹ « En l'absence de Moïse leur guide, le peuple exige un garant *visible*, un signe *sûr*, *tangible*, un symbole *saisissable*, un simulacre traduit par un mouvement de masse autour d'Aaron. [...] Il veut quelque chose pour les yeux et non plus seulement pour les oreilles ou pour l'esprit. [...] Quelque chose de visible, d'accessible à chacun, à quoi on puisse se tenir et s'accrocher autant

329. Ryser, Fernand. 1954. *Le veau d'or : le problème de l'image de Dieu d'après Exode 32*. Genève : Labor et Fides. Porter, J.R. 2007. *La Bible*. Evergreen/Cologne : Taschen GmbH, p. 65.

qu'à Dieu, et plus facilement. »³³⁰ Freedom est le veau d'or offert aux peuples du monde, l'idole créée par Aaron afin de lui redonner la foi. C'est en idolâtrant ce simulacre que le peuple l'aurait peu à peu sanctifié tandis que sa « vue directe (ou indirecte) », selon Ryser, remplace la véritable foi³³¹. C'est au prix de quelques sacrifices que les Israélites obtiennent leur nouveau Dieu. Aaron « connaît les hommes, il sait qu'on ne peut les exalter religieusement (et politiquement!) qu'en leur prenant ce qu'ils ont de plus précieux »³³². Or, le sacrifice des richesses paraît dérisoire face aux châtements que Dieu menace d'infliger au peuple infidèle pour apaiser sa colère.

Étendu de tout son long sur le lit de Marie-Madeleine qui lui conseille de se reposer, Mister Freedom dirige lentement son regard vers son ventre puis ses mains d'où s'écoule un flot de sang. Les accords graves d'un orgue accentuent la solennité du moment. L'apparition soudaine des stigmates sur son corps provoque l'inquiétude de Mister Freedom : « Regarde, c'est un châtement. » (*a punishment*). Marie-Madeleine est consternée mais tente subrepticement de dissimuler son malaise. Elle lui panse les mains et le flanc, lui fait manger des Corn Flakes et réussit à sortir Mister Freedom de sa léthargie. Dans le cadre de sa *Sociologie des super-héros*³³³, Thierry Rogel développe sa théorie sur le corps fragile du super-héros et aborde notamment la question des stigmates. Il dresse une typologie des corps des super-héros inspiré par l'idéal eugéniste du surhomme pour démontrer que les superpouvoirs des super-héros sont en fait des stigmates qu'ils portent comme un poids sur leurs épaules.

Il existe trois types de stigmates selon Rogel : les stigmates du Christ, les stigmates faits sur la peau (aux esclaves ou aux criminels) ou toute autre « marque visible qui signifie

330. *Ibid*, p. 10, p. 12.

331. *Ibid*, p. 13.

332. Ryser, Fernand. 1954. *Le veau d'or : le problème de l'image de Dieu d'après Exode 32*. Genève : Labor et Fides, p. 12.

333. Rogel, Thierry. 2012. *Sociologie des super-héros*. Paris : Herman Éditeurs. 2011. "Le corps fragile du super-héros". Dans *Monde sensible et science sociale*. En ligne : <http://mondesensibleetsciencessociales.e-monsite.com/pages/documents-divers/autour-des-livres/autour-des-super-heros/le-corps-fragile-des-super-heros.html>. Rogel, Thierry. 2012. *Sociologie des super-héros*. Paris : Herman Éditeurs. 2011. « Le corps fragile du super-héros ». En ligne. *Monde sensible et science sociale*. <http://mondesensibleetsciencessociales.e-monsite.com/pages/documents-divers/autour-des-livres/autour-des-super-heros/le-corps-fragile-des-super-heros.html>.

quelque chose de pénible ou d'infâmant »³³⁴. Comme l'explique Rogel, le stigmate trouble les relations sociales parce qu'il est infâmant et peut être visible ou invisible. S'il est invisible, « les individus stigmatisés ne sont pas perçus par autrui pour ce qu'ils sont ». Puisqu'il « ne peut pas comparer sa situation à celle des autres stigmatisés afin de savoir s'il est à la hauteur des défis qui lui sont adressés », il développe « une faible estime de soi, plus faible même, que chez les porteurs de stigmates visibles. »³³⁵ Les plaies saignantes qui marquent le corps de Mister Freedom aux mains et au thorax sont christiques puisqu'elles réfèrent aux stigmates causés par les clous dans les mains et la lance qui transperce le flanc de Jésus lors de la crucifixion. Le sentiment de doute qui l'habitait déjà fait alors craindre le pire au héros qui appréhende l'avènement d'un malheur.

Les menaces que Mister Freedom reçoit de la part de Red China Man le sortent de l'isolement dans lequel il s'était réfugié. Marie-Madeleine le ramène au Quartier général Freedom, qui s'est transformé en arène de combat. Des femmes aux seins nus se font pourchasser par des hommes malfamés, des lutteurs s'affrontent en duel dans des corps-à-corps musclés, pendant que d'autres de ces pseudo-gladiateurs s'exercent à la boxe, au fusil ou à des techniques de torture. Comme le peuple d'Israël consumé par le doute en l'absence de Moïse ou qui rompt l'Alliance avec Dieu en se soumettant à la décadence de Babylone, les Freedom Fighters s'abandonnent à la déchéance que provoquent le chaos et la barbarie. Dans la « Prophétie sur Babylone », le prophète Jérémie redoute cette ville devenue « l'incarnation du mal et de la perversité. »³³⁶ Condamnée à la destruction, « Babylone était une coupe d'or dans la main de l'Éternel. Elle enivrait toute la terre. Les nations ont bu de son vin, c'est pourquoi elles se sont conduites comme des folles. »³³⁷ La référence à la civilisation babylonienne n'est pas ici aussi explicite que dans le documentaire réalisé par Klein sur la Panthère noire Eldridge Cleaver à compter de l'année suivante (1969-1970)³³⁸, puisque

334. Rogel, Thierry. 2011. « Le corps fragile du super-héros ». En ligne. *Monde sensible et science sociale*. <http://mondesensibleetsciencessociales.e-monsite.com/pages/documents-divers/autour-des-livres/autour-des-super-heros/le-corps-fragile-des-super-heros.html>.

335. *Ibid.*

336. Porter, J.R. 2007. La Bible. Evergreen/Cologne : Taschen GmbH, p. 35.

337. « Prophétie sur Babylone (Jérémie 50.1-51.64) ». En ligne. *Univers de la Bible*.

<http://www.universdelabible.net/lire-la-segond-21-en-ligne/ref.Jérémie%2050.1-51.64/>.

338. Eldridge Cleaver de même que ses alliés révolutionnaires comparent ainsi l'impérialisme américain à la civilisation babylonienne que la Bible décrit comme étant « l'incarnation du mal et de la perversité, un

Cleaver et les autres membres de son parti surnomment les États-Unis « Babylone » et les policiers, des « porcs ». La folie qui a effectivement gagné le clan Freedom laisse planer une atmosphère apocalyptique et l'offensive que prépare Mister Freedom laisse présager le pire.

Le programme Freedom

La stratégie ou « le programme » élaboré par Freedom pour mener à bien cette croisade comprend deux phases que le super-héros explique à ses ouailles dès son retour au Quartier général. D'abord, il est nécessaire de « démoraliser la population » et concevoir une « guerre froide » par le harcèlement, le terrorisme et le sabotage. La deuxième phase du programme, qui doit être mise à exécution dans le cas où la première s'avèrerait un échec, prévoit la « guerre psychologique » et la « destruction systématique ». Tous les moyens sont bons pour en arriver à des négociations de paix et l'un d'eux est contenu dans le « Freedom kit », mis à la disposition des combattants de la liberté. Cette trousse en cuir introduite « pour la première fois en Europe » est fabriquée dans les usines Freedom. Mister Freedom la présente comme une offre exceptionnelle³³⁹ et en fait la promotion en empruntant le langage des publicistes dans les commerciaux à la radio et à la télévision. Elle contient des armes chimiques en aérosol capables de détruire un hectare à chaque pression, un stylo dont la bille contient l'équivalent de quatre mille tonnes de TNT, un approvisionnement de deux semaines de l'agent défoliant Super F en plus d'une arme secrète en cadeau surprise.

Mister Freedom cherche à faire entendre raison à la France afin qu'elle « comprenne » l'importance de son combat pour la liberté sans pourtant faire au raisonnement des individus, qu'il espère plutôt endoctriner. Il fait référence à la raison d'État, au « *ratio republicae* » spécifique à la « tradition politique des Occidentaux ».³⁴⁰ Et pour cause, la raison d'État est « héritée de l'expérience des États libéraux du XVIII^e au XX^e siècle (système baptisé “État de droit” par la philosophie allemande) ». Elle « englobe les diverses espèces d'illégalités commises au nom des États souverains et contre lesquels il n'existe aucune protection sauf à

symbole complexe d'orgueil, de tyrannie, de richesse, de luxure et d'idolâtrie. Aussi est-elle condamnée à la destruction ». Porter, J.R. 2007. *La Bible*. Evergreen/Cologne : Taschen GmbH, p. 35.

339. Traduction libre de la version anglaise présentée dans le film : « once in a lifetime offer. »

340. « Raison d'État ». En ligne. *Encyclopedia Universalis*. <http://www.universalis.fr/encyclopedie/raison-d-etat/>.

contester ces pratiques par des moyens non juridiques »³⁴¹. Un tel raisonnement permet ainsi de justifier la pratique de la torture (puisque l'état est maître absolu) ainsi que l'utilisation d'armes de destruction massive, comme « l'arme absolue » que déclenche Mister Freedom à la fin du film. Cette politique de la terreur qui favorise la manipulation des masses et la répression sociale a fait ses preuves, car depuis Machiavel, elle maintient au pouvoir les gouvernements les plus dictatoriaux et permet aux monarques de garder la mainmise sur leur empire. Si la politique étrangère américaine peut être répressive, comme se montre l'organisation Freedom dans le film de Klein, pour la première fois dans l'histoire du pays, elle fait appel à la raison d'État. Elle justifie la violence et légitime ses actes d'agression au nom de la liberté et de la sécurité.

De Formidable à Freedom : les deux amants de Marie-Madeleine

Les relations entre les grandes puissances sont extrêmement tendues et la mort suspecte de Capitaine Formidable ne fait que raviver les tensions. Le mystère entourant la mort de Capitaine Formidable est l'un des nœuds de l'intrigue de la satire politique qu'est *Mister Freedom*, même si le personnage n'apparaît que quatre fois dans le film : sous forme d'hallucination dans un ascenseur parisien, pendu dans le métro de Paris, sur une affiche dans la chambre de Marie-Madeleine avec une arme à la main, puis surgelé dans un colis envoyé par Moujik Man. Le lien qui unit Mister Freedom au Capitaine Formidable est fraternel car si le héros part en croisade pour libérer la France des Rouges, il le fait aussi pour venger la mort de son ancien compagnon d'armes.

La relation entre Capitaine Formidable et Marie-Madeleine est un autre élément clé dans le cours de l'histoire. Cette femme intrigante est l'ancienne maîtresse du Capitaine mais aura aussi une liaison avec Mister Freedom avant d'être démasquée en tant qu'espionne au service de l'Anti-Freedom. Elle parvient à garder cette double identité jusqu'à la toute fin du film et la couverture qu'elle adopte semble infaillible. Elle récite par cœur l'hymne Freedom. Elle est vêtue d'un maillot aux couleurs de Freedom et se révèle l'une des leaders du groupe

341. *Ibid.*

des Freedom Fighters. Des affiches de Mickey Mouse et d'Hitler sur les murs de son appartement montrent son allégeance au monde merveilleux de Freedom et à l'extrême droite. La table de sa chambre est couverte de récepteurs et d'émetteurs radio qu'elle utilise de temps en temps. Marie-Madeleine dirige également un réseau de prostitués-espionnes mis en place par Capitaine Formidable et qui permet de financer les opérations Freedom tout en obtenant des renseignements sensibles sur les membres de sa clientèle³⁴².

Cette tactique de renseignement n'est pas sans évoquer celle qu'emploie le Capitaine Georges Ladoux, chef du Service français de contre-espionnage (le « Service de Centralisation des Renseignements »), qui, lors de la Première Guerre mondiale, employait notamment Marthe Richard et Mata Hari comme espionnes³⁴³. Deux femmes dont le travail, les amours et le style de vie leur vaudront une réputation de prostituées. Comme elles, Marie-Madeleine est une femme libérée et indépendante mais dites « légère ». C'est une mère monoparentale qui habite sans homme avec sa mère et son fils. Elle possède ce charme sulfureux et propice aux confidences, alors que son nom est celui que la Bible a donné à la plus célèbre des prostitués de l'histoire de l'humanité. Les atouts de cette femme héroïque parviendront à mystifier le héros, à saboter sa mission et à le neutraliser. Mais comme ses présumées complices (la femme de chambre et Marie Rouge), Marie-Madeleine est tuée par le Défenseur de la Liberté.

3.6. Héroïsme, érotisme et féminisme : Marie-Madeleine et Barbarella / Delphine Seyrig et Jane Fonda

Marie-Madeleine est campée par la jeune actrice Delphine Seyrig que Klein considère à l'époque comme une sœur. Seyrig est l'épouse du peintre Jack Youngerman et, lorsque le couple s'installe à New York, elle entre à l'Actor Studio en 1950. Elle tourne dans le film *Pull my Daisy* de Robert Frank et Alfred Leslie. Elle est remarquée par Alain Resnais qui lui

342. Klein, William et Claire Clouzot. 1998-1999. *William Klein : Films*. New York : Power House Books, s.p.

343. Marthe Richard est alors sous le commandement de Jean Violan (Joseph Davritschy) son amant de l'époque, tandis que Mata Hari répond au sous-lieutenant Jean Hallaure. Antier, Chantal. « Espionnage et espionnes de la Grande Guerre ». En ligne. *Revue historique des armées*, p. 42-51. <http://rha.revues.org/1963>. Bernard, Raymond (réal.). 1937. *Marthe Richard au service de la France*. France, 95 min. Noir et Blanc.

propose le rôle principal de *L'Année dernière à Marienbad* et elle décide de rentrer en France où sa carrière prend alors son envol. Elle se lie d'amitié avec Marguerite Duras et devient dans les années 60 une fervente militante féministe. Après avoir vu le scénario de *Mister Freedom* dans l'appartement de Klein, elle insiste pour interpréter le personnage de Marie-Madeleine. Klein envisageait alors de mettre en scène une chanteuse pop pour interpréter ce rôle de « bimbo », un stéréotype féminin qui représente la fille pulpeuse mais un peu bête. Alors que la réputation et l'image de Delphine Seyrig ne vont pas en ce sens, Klein est heureux de constater que Seyrig peut être à la fois drôle et sexy³⁴⁴.

La complexité du rôle de Marie-Madeleine dans l'histoire racontée par Klein contraste avec l'unidimensionnalité de Mister Freedom. Celui-ci est une figure condensée du héros justicier qui adapte son apparence à la situation en cours. Celle-là dissimule sa véritable identité pour ne montrer qu'un double d'elle-même, donnant ainsi corps à la mystification. La Marie-Madeleine de ce film est inspirée de l'archétype féminin de la femme fatale et du fantasme masculin de la *pin up* des magazines sexy. Elle est dotée de la sensualité presque candide des plus grandes stars françaises de l'époque telles Brigitte Bardot, Sylvie Vartan et Françoise Hardy, qui inspirent alors respectivement les personnages des bandes dessinées *Barbarella* (1962), *Les aventures de Jodelle* (1966) et *Pravda la Survireuse* (1967) (fig. 59-64). Elle a, par ailleurs, la force de caractère de la Veuve noire, cette espionne russe à la chevelure de feu de l'univers Marvel, alors que son collant serti de paillettes bleues, blanches et rouges qui recouvre à peine les courbes de ses hanches et de sa poitrine, est à l'image du costume aussi moulant que révélateur de Wonder Woman.

344. Dillon, Brian. 2013. « The Sight & Sound Interview: William Klein ». Dans *Sight & Sound*, January. En ligne. <http://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/sight-sound-interview-william-klein>.



Figure 59. Brigitte Bardot



Figure 60. Sylvie Vartan



Figure 61. Françoise Hardy



Figure 62. Barbarella

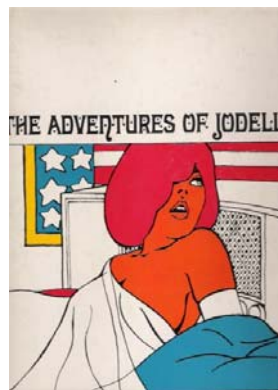


Figure 63. Jodelle



Figure 64. Pravda la Survireuse

Le statut de cette femme à la fois séduisante, intelligente et militante manifeste un paradoxe qui, selon nous, n'est pas étranger aux tensions et aux différents rapports de force et d'influence qu'entraînent la libération de la femme et la libération sexuelle. Combien de ces héroïnes ci-haut mentionnées et inspirées ou issues de la bande dessinée contribuent vraiment à remettre en question les stéréotypes et participent véritablement à l'émancipation des femmes? Permettent-elles de relancer le débat sur la condition féminine, offrent-elles une image valorisante de la femme dite libérée comme le prétendent leur auteur? Rien n'est moins sûr. Et pourtant, nous croyons que le personnage de Marie-Madeleine se distingue de ses consœurs

américaines et françaises parce qu'il se trouve à la jonction de deux mouvements de libération (libération sexuelle / libération des femmes) et de deux cultures (américaine / française).

Comme l'espionne Jodelle et la motocycliste Pravda la survivreuse,³⁴⁵ Barbarella est pour son auteur la représentation de la femme moderne. Jean-Claude Forest l'envisage même comme une « fille libre, sauvage, indépendante. Ce n'est pas une suffragette pour autant, ni un gendarme. Elle reste très féminine et a le privilège de pouvoir se contredire à l'occasion. Ce n'est pas une vamp, mais une antivamp. D'ailleurs, je déteste les pin-up. Pour moi, Barbarella est un type de femme qui a toujours existé. Contrairement à ce que l'on raconte, elle n'est absolument pas scandaleuse »³⁴⁶. La description qu'offre Forest de son aventurière intergalactique cherche évidemment à minimiser le scandale que la publication de son corps nu et de ses nombreuses aventures amoureuses provoque en France. Que Barbarella ne soit pas une *pin up* nous paraît effectivement discutable. À une époque où le cinéma, le théâtre et la littérature combattent un puritanisme jugé dépassé par la jeune génération d'artistes, de producteurs et d'éditeurs, le premier album de *Barbarella* est condamné par la censure. Le créateur Barbarella la présente a priori comme une fille « libre, sauvage, indépendante ». Or, il la souhaite désengagée politiquement et la caractérise somme toute davantage par ce qu'elle n'est pas et moins par ce qu'elle est ou par ce qu'elle a le potentiel de devenir. Pour Forest, la jeune femme n'est pas du tout scandaleuse même si, comme le mentionne Mathieu Lindon, elle « marque une date dans l'histoire de la bande dessinée française érotico-psychédélique soft. »³⁴⁷

345. En tout, quatre tomes de Barbarella sont créés par Jean-Claude Forest entre 1964 et 1988 : *Barbarella* (1964, 1966, 1968, 1974, 1984), *Barbarella : Les colères du Mange-Minutes* (1974, 1975, 1985); *Barbarella : Le Semble-Lune* (1977); *Barbarella : Le miroir aux tempêtes* (1982). Face aux problèmes que rencontre Éric Losfeld avec la censure française suite à la parution du premier album de Barbarella, le personnage troquera son costume d'Ève pour une tenue plus convenable (sous-vêtements et soutien-gorge) bien que toujours légère. Les auteurs Pierre Bartier (scénario) et Guy Peellaert (dessin) s'inspirent de la chanteuse Sylvie Vartan pour la création du personnage de Jodelle, avant de publier l'album Pravda la survivreuse. Tous ces albums sont à l'origine publiés par l'éditeur Éric Losfeld. Forest, Jean-Claude. 1964. *Barbarella*. Paris : Le terrain vague. Bartier, Pierre et Guy Peellaert. 1966. *Les aventures de Jodelle*. Paris : Érid Losfeld. Bartier, Pierre et Guy Peellaert. 1968. *Pravda la survivreuse*. Paris : Érid Losfeld.

346. *Ibid.*

347. Lindon, Mathieu. 1998. « Rappelle-toi Barbarella. Mort du père de la blonde héroïne SF. Jean-Claude Forest ». En ligne. *Libération*, 31 décembre. http://www.liberation.fr/culture/1998/12/31/rappelle-toi-barbarellamort-du-pere-de-la-blonde-heroine-sf-jean-claude-forest_254689.

L'album est interdit à l'affichage, à la publicité et à la vente aux mineurs par la Commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence. Le Club des bandes dessinées (CBD) nouvellement formé riposte rapidement à cette sanction. L'organisation³⁴⁸ fait circuler une pétition dont la prémisse, inspirée d'un calembour, se fait d'abord accusatrice : « La censure barbare est là », avant de se poursuivre par une déclaration qui se porte toutefois à la défense d'une image toujours aussi superficielle de la femme : « La censure vient de frapper Barbarella parce qu'elle est femme, parce qu'elle est belle et que vivant dans la science-fiction, elle ignore l'hypocrisie. »³⁴⁹ La position adoptée par les membres du CBD (et par bien d'autres membres de la communauté culturelle) porte à confusion. Quand la condamnation de la censure s'appuie sur la révolution sexuelle pour faire valoir la liberté d'expression, il y a lieu de se demander si une telle « libération » du corps de la femme, de tout vêtement, est vraiment au service de l'émancipation de la femme.

Contrairement à Marie-Madeleine dont le costume sexy est pour elle un déguisement, tout porte à croire que la sexualité affichée de Barbarella qui enfreint les tabous et attire les foudres de la censure n'est politique qu'en dehors du cadre de la bande dessinée. Le corps de Barbarella est déshabillé est offert gratuitement au lecteur comme aux personnages masculins de l'histoire et se met au service des instances de pouvoir (tel le président de la République de la Terre) pour accomplir la mission qui lui est donnée (retrouver le scientifique Duran Duran). Ainsi, tant Barbarella que Jodelle et Pravda apparaissent partiellement ou totalement dénudées dans la majorité des cases et cumulent les amants au fil de leurs aventures. Leur apparence et leurs actions cadrent bien avec l'esprit du temps, malgré le fait qu'elles se trouvent asservies à ce mouvement généralisé dit libérateur. Les armes chromées que manipulent Barbarella et Jodelle tout comme la fouguese moto qu'enjambe l'intrépide Pravda en costume d'Ève, sont les accessoires phalliques qui font corps avec les héroïnes, tandis que leurs atouts corporels

348. Le Club des bandes dessinées fondé en 1962 par Francis Lacassin (président) et Pierre Strinati change plus tard de nom à la demande d'Alain Resnais qui en est le vice-président pour prendre celui de Centre d'étude des Littératures d'Expression Graphique (C.E.L.E.G.). Il compte parmi ses membres des auteurs et artistes aussi célèbres qu'Umberto Eco, Marcel Brion, Federico Fellini et Delphine Seyrig. Ameline, Charles. 2009. « Généalogie d'un interdiscours sur la bande-dessinée ». Dans *du9 l'autre bande dessinée*. En ligne. <http://www.du9.org/dossier/genealogie-d-un-interdiscours-sur/>.

349. « Revue de presse : carnet à spirales, articles sur Barbarella. S.d., Archives IMEC_Fonds Éric Losfeld, LSF 3 ». En ligne. *Éditeurs, les lois du métier*. http://editeurslesloisdumetier.bpi.fr/bpi_loi-edition/fr/grandes_figures/eric_losfeld/revue_de_presse_carnet_a_spirales_articles_sur_bar.html.

constituent leur principal avantage sur leurs adversaires et se révèlent essentiels à l'anéantissement de leurs ennemis. La relation longtemps occultée entre l'héroïsme des femmes et l'érotisme que remet en question Benoît Berthou dans son article, ne peut donc plus être exclue³⁵⁰.

Le film *Barbarella* de Roger Vadim reconduit la fétichisation du corps du personnage à la manière de la bande dessinée de Jean-Claude Forest en présentant en ouverture un strip-tease révélateur. L'anatomie de l'actrice Jane Fonda, qui campe le rôle-titre, est ainsi morcelée en une diversité de plans rapprochés allant de ses mains dégantées et de sa bouche entrouverte à ses fesses filmées en plongée. Le producteur italien Dino De Laurentiis profite d'un relâchement de la censure pour attiser la scopophilie des spectateurs qui peuvent admirer sur grand écran le défilé des tenues aguichantes créées par Paco Rabanne. Le public a maintenant droit à un spectacle fantastique dont la sensualité si suggestive frôle l'érotisme et dont le sadisme à l'égard de *Barbarella*, qui est par exemple ligotée puis mordue aux seins et aux cuisses par des poupées aux dents d'acier, tend vers la perversité.

Entre rébellion et désir d'émancipation, les femmes des années 60 s'affranchissent de l'austérité que lui imposent la morale religieuse et ses obligations sociales (notamment familiales). Les différents mouvements de libération et d'émancipation auxquels elles participent lui offrent bientôt l'opportunité de s'épanouir sexuellement. Mais si le corps des hommes est peu souvent dénudé, celui des femmes est continuellement exhibé comme si la libération de la femme imposait de pareilles conditions. Comme le suggère Klein dans son film *Polly Maggoo*, libération sexuelle et libération de la femme ne vont pas nécessairement de pair quand la première est employée pour confirmer l'assujettissement du corps de la femme au seul désir masculin. Une telle instrumentalisation du corps de la femme ne porte-t-elle pas plutôt atteinte à son autonomie et à son émancipation en tant qu'individu? Est-il donc héroïque voire nécessaire de faire ainsi l'objet d'un érotisme consommé? Nous croyons également que la frontière entre libération et exploitation sexuelle s'affine de plus en plus depuis que le corps de la femme fait partie de la culture et de la consommation de masse

350 Berthou, Benoît. 2011. « *Barbarella* : héroïsme et érotisme ». En ligne. *Neuvième art 2.0*.
http://neuiemart.citebd.org/spip.php?page=blog_neuiemart&id_article=337.

puisqu'elle risque potentiellement de compromettre l'égalité et l'intégrité du statut que la femme cherche à faire valoir en société. En fait, sous l'apparente nouveauté de ces bandes dessinées qui font d'une femme l'héroïne de l'histoire, une héroïne active, qui prend des décisions, manie les armes, contrôle parfois les hommes, etc., il persiste d'autres stéréotypes plus profonds.

Klein renonce à dénuder son héroïne dans *Mister Freedom*. Ce sont plutôt les Freedom Fighters féminines qui découvrent leur poitrine une fois emportées par les sentiments excessifs et délirants qu'éveille en elles leur fanatisme envers Freedom. Dans cette scène, la brutalité n'échappe pas à celles qui se font immerger dans un bain de sang, frapper à coups de poing ou de bâton, fusiller à bout portant ou encore étrangler puis projeter dans les bras d'un autre assaillant (Fig. 65-66). La représentation du corps de ces femmes (ou de ces hommes) ne cherche pas, selon nous, à exciter les sens ou à attiser le désir du spectateur. La scène dénonce plutôt la perversité et le sadisme devenu spectacle et la violence (parfois sexuelle) que nous retrouvons au cinéma et à la télévision. Un spectacle qui emportait déjà les foules dans les cirques de l'Empire de Rome et devant lequel se complaisait même à cette époque un public enthousiaste et avide de sensations fortes.



Figure 65. Freedom Fighter dans un bain de sang



Figure 66. Freedom Fighter se faisant étrangler

Marie-Madeleine mène avec tact et habileté sa double vie d'espionne. Son identité secrète s'apparente davantage à celle des héroïnes des bandes dessinées américaines des années 40 telles que la Veuve noire (*Black Widow*) ou Wonder Woman, que celle des héroïnes de bandes dessinées françaises des années 60 dotées d'un érotisme que Lindon qualifie de

« *soft* ». La Veuve noire est sans doute le personnage de bande dessinée qui ressemble le plus à l'héroïne de Klein. De son vrai nom Natalia « Natasha » Alianovna Romanova, elle est maîtresse dans l'art du camouflage et l'une des espionnes les plus respectées au monde. Elle est née à Stalingrad en 1928 mais réside aux États-Unis grâce à un Visa prolongé accordé par le S.H.I.E.L.D. (*Supreme Headquarters, International Espionage, Law-Enforcement Division*). Elle est sauvée d'une mort certaine par Ivan Petrovitch Bezukhov, un soldat soviétique qui la prend sous son aile, puis recrutée à la fin des années 30 par les services secrets soviétiques (KGB). Alors qu'elle est sur le point de subir un lavage de cerveau par le clan des ninjas, elle est à nouveau secourue par Ivan, aidé par Logan (*Wolverine*) et Captain America. Après la Deuxième Guerre mondiale, elle se joint au Programme de la Veuve noire (*Black Widow Program*), une équipe de femmes représentant l'élite des agentes dormantes³⁵¹.

La Veuve noire et Marie-Madeleine ont plusieurs points en commun. Ce sont deux espionnes privées de superpouvoirs mais dotées d'un physique élancé et d'une chevelure rousse. Elles ont toutes deux une alliance trouble avec l'ancienne U.R.S.S., la mission d'accomplir des opérations de sabotage contre les États-Unis et de se lier d'amitié avec des super-héros (Captain America pour la Veuve noire et Mister Freedom pour Marie-Madeleine). À l'inverse de la Veuve noire de Marvel et de la Marie-Madeleine de la Bible qui parviennent à se libérer de leur passé trouble grâce à la rédemption que leur accorde leur guide politique ou spirituel, l'héroïne de Klein meurt à la fin du film aux mains de Mister Freedom. Son combat pour la liberté est véritable mais il est motivé par des convictions politiques Anti-Freedom, qui font d'elle une ennemie de l'organisation et une traîtresse aux yeux des héros.

Pour Marc DiPaolo, le film *Mister Freedom* présente un commentaire politique incisif comme le fait également *Wonder Woman: Gods and Mortals*³⁵². Pour déterminer si la politique d'un auteur est motivée par des sentiments libéraux ou conservateurs, DiPaolo porte notre attention sur la façon dont sont représentés la violence, la sexualité, la nature, les

351. Collectif. « Black Widow ». En ligne. *MarvelUniverseWiki*.

[http://marvel.com/universe/Black_Widow_\(Natasha_Romanova\)](http://marvel.com/universe/Black_Widow_(Natasha_Romanova)).

352. DiPaolo, Marc. 2011. *War, Politics, and Superheroes. Ethics and Propaganda in Comics and Film*.

Jefferson : McFarland, p. 41.

femmes et les problèmes de classe et de genre³⁵³. L'auteur distingue en ce sens une représentation libérale d'une représentation conservatrice de la femme moderne : « Sexy ou non, invincible ou non, si le personnage féminin est présenté comme ayant une personnalité entièrement développée, des motivations claires (ou compréhensibles), une subjectivité et une âme, alors l'histoire présente probablement un point de vue éclairé et libéral des femmes. Si la femme est un simple symbole du désir masculin ou de la sainte victime, alors l'histoire est conservatrice. »³⁵⁴

Klein satirise en les recontextualisant dans son film les expressions empruntées par les pouvoirs politiques, économiques et religieux pour justifier, au nom de la liberté, les actes de violence et d'agression, le racisme, le colonialisme, l'impérialisme, l'armement nucléaire et ses conséquences dévastatrices pour la planète. Le contraste entre Marie-Madeleine et les *Freedom Fighters* féminines et babyloniennes avec qui elle prétend s'être alliée, accentue par ailleurs la différence entre les deux types de femmes, entre la liberté ou l'apparence de liberté. En conséquence, le cinéaste paraît adopter une position surtout libérale bien qu'il critique le libéralisme surtout économique, en dénonçant les principes conservateurs qui légitiment de telles actions.

Depuis le début jusqu'à la fin du film, Marie-Madeleine joue la « pute au service du capitalisme »³⁵⁵ qu'emblématise chacune des jeunes adjointes administratives de l'organisation Freedom et des *Freedom Fighters* françaises qui cherchent à leur ressembler. Contrairement à ces femmes, elle agit en toute connaissance de cause et sa mission comme ses motivations restent claires : infiltrer l'organisation Freedom en France, séduire son envoyé spécial et le neutraliser comme elle avait préalablement procédé pour éliminer Capitaine Formidable. Difficile d'en dire autant de *Barbarella* qui, d'après la proposition de DiPaolo, dresse un portrait somme toute conservateur de la femme puisqu'elle est représentée comme un objet de

353. *Ibid.*, p. 41.

354. Traduction libre de la version originale française : « Sexy or not, invincible or not, if the female character is presented as having a fully developed personality, graspable motivation, subjectivity and a soul, then the story is arguably presenting a more enlightened, liberal view of women. If the woman is a mere symbol of male desire or saintly victimhood, then the story is conservative. » DiPaolo, Marc. 2011. *War, Politics, and Superheroes. Ethics and Propaganda in Comics and Film*. Jefferson : McFarland, p. 44.

355. Propos inscrits sur l'affiche du film dans la bulle de dialogue sortant de la bouche de Marie-Madeleine.

tentation, répondant aux désirs des spectateurs d'abord et des divers personnages qu'elle croise ensuite sur son chemin. En plus d'exécuter un strip-tease au début du film pour le simple plaisir scopophilique du spectateur et, en guise de remerciement, elle offre systématiquement son corps aux personnages masculins qui la sauvent d'un danger.

Au cours de son analyse, DiPaolo constate que la place et l'image des super-héroïnes dans la culture de masse n'ont pas cessé de provoquer la polémique et ce, depuis la création du personnage de Wonder Woman en 1941 par le psychologue américain William Moulton Marston³⁵⁶. Wonder Woman est un moyen pour Marston de redonner aux femmes de l'époque assurance et confiance en soi par l'entremise d'une figure identitaire qui se veut tout aussi forte que sexy. Il espère également convaincre les hommes que de telles femmes sont beaucoup plus attirantes que les femmes passives et plutôt que d'inspirer la crainte et la peur, elles méritent l'amour et le respect³⁵⁷. Malheureusement, comme le précise DiPaolo, le statut de Wonder Woman en tant qu'icône du féminisme et du pacifisme a été miné par ceux qui ont cherché à la domestiquer et à la rendre moins menaçante pour l'ego très sensible des hommes. À cet égard, elle semble subir le même sort que Barbarella, Pravda et Jodelle.

Héroïsme intra et extracinématographique

Le personnage de femme a priori aguicheuse, idiote et superficielle qu'est Marie-Madeleine contraste certes avec ceux que Seyrig avait interprétés jusqu'à maintenant, mais il reste néanmoins fidèle aux positions politiques qu'elle défend à cette époque. L'actrice ose prendre part au cirque que représente pour elle *Mister Freedom*, un film indépendant, anti-américaniste et anti-impérialiste et qui, selon elle, « n'est pas un film pour la France ».³⁵⁸ Des célébrités telle que Delphine Seyrig parviennent à concilier leur vie professionnelle et leurs

356. DiPaolo, Marc. 2011. War, Politics, and Superheroes. Ethics and Propaganda in Comics and Film. Jefferson : McFarland, p. 71.

357. *Ibid.*

358. Seyrig, Delphine. S.d. « The Lily in the Valley, Delphine Seyrig interviewed by Rui Nogueira ». En ligne. *Chained and Perfumed*. <http://chainedandperfumed.com/2009/06/page/2/>.

convictions politiques. D'autres pourront défendre publiquement leurs convictions précisément *parce qu'elles* sont célèbres, comme Jane Fonda.

Selon la réalisatrice suisse Jacqueline Veuve, Seyrig est alors une féministe convaincue qui ne mâche pas ses mots pour afficher un radicalisme qu'elle juge nécessaire. Elle choisit tous ses rôles et en décline plusieurs. À la surprise générale, elle refuse par exemple de jouer dans le film *La piscine* écrit par Jean-Claude Carrière et mettant en vedette Alain Delon, s'objectant à l'idée de paraître en maillot de bain. Très engagée à défendre la cause des femmes, Seyrig sort en 1981 un film appelé *Sois belle et tais-toi*, dans lequel elle présente une série d'entrevues réalisées avec des actrices célèbres dont la Française Juliet Berto, la québécoise Luce Guilbeault et les Américaines Shirley MacLaine et Jane Fonda. Au cours de son entretien avec Fonda filmé en 1976, celle-ci rappelle dans un français très bien maîtrisé la métamorphose physiologique à laquelle elle fut soumise par la maison de production Warner Brothers pour lancer sa carrière cinématographique et l'aliénation qu'elle ressentit à la vue de cette nouvelle image qui paraissait si étrangère à ce qu'elle était vraiment. Or, contrairement à Seyrig, pour qui les revendications politiques et la lutte pour le droit des femmes sont plus importants que la célébrité, le parcours de l'Américaine montre qu'elle se soucie de son image de star³⁵⁹. La popularité des deux actrices favorise les causes qu'elles défendent, mais la notoriété de Seyrig semble en avoir davantage souffert que celle de Fonda.

L'image de Jane Fonda subit effectivement plusieurs métamorphoses au cours des ans. La superproduction hollywoodienne *Barbarella* à laquelle participe Fonda grâce à l'appui de son mari Roger Vadim, lui octroie instantanément le statut de sex-symbol. Au moment où le mouvement anti-guerre est sur le point de changer la politique étrangère américaine au Vietnam, Fonda troque cette image de Barbie pour celle d'une femme engagée à l'allure garçonne. Grandement influencée par les positions politiques de celui qui deviendra son deuxième mari, le démocrate Tom Hayden, elle devient alors l'une des représentantes de la contreculture américaine, une militante contre la guerre du Vietnam et pour le droit des femmes. De nombreuses photographies de son voyage au Vietnam avec Hayden en 1972 sont

359. Voir Annexe B.

publiées dans les médias tandis que les déclarations qu'elle fait alors à la presse créent la polémique parmi les vétérans. Les vêtements affriolants et sa longue chevelure blonde des années 60 font ainsi place dans les années 70 aux jeans, au tee-shirt et aux cheveux courts et bruns avant qu'elle ne retrouve, dans les années 80, les maillots sexy pour la promotion de ses livres et vidéocassettes d'aérobic. L'actrice Jane Fonda hésite toujours entre l'émancipation de la femme et l'exploitation de l'image de la star³⁶⁰.

La transformation de l'image de Jane Fonda n'est pas étrangère à l'évolution de l'industrie cinématographique hollywoodienne au cours des années 70, c'est-à-dire à la veille du retrait des troupes américaines au Vietnam. Les films produits aux États-Unis à cette époque s'intéressent davantage aux difficultés encourues par les vétérans à leur retour au pays et moins à la présentation d'une image héroïque des jeunes combattants. C'est pourquoi le militantisme anti-guerre de Fonda, s'il paraît être le résultat d'une volonté individuelle, n'est pas aussi original qu'il paraît, mais s'inscrit plutôt dans la mouvance sociale et politique des grands studios au cours des années 70. Très engagée à défendre la cause des femmes, Seyrig sort en 1981 un film appelé *Sois belle et tais-toi*, dans lequel elle présente une série d'entrevues réalisées avec des actrices célèbres dont la Française Juliet Berto, la québécoise

360. Dans le discours qu'elle adresse au Sommet national pour le leadership des femmes le 12 juin 2003, Fonda déclare : « Avant d'atteindre l'âge de soixante ans, je pensais être féministe. Dans un sens je l'étais – J'ai travaillé à inscrire les femmes pour qu'elles votent, j'ai aidé des femmes à être élues. J'ai abordé les problèmes de genre dans mes rôles pour le cinéma, j'ai encouragé les femmes à devenir fortes et en santé, j'ai lu les livres que nous avons toutes lus. Je l'avais (le féminisme) dans ma tête et en partie dans mon cœur, quoique que je ne le comprenais pas complètement. Vous voyez, même si j'ai toujours été indépendante financièrement, tout en ayant du succès professionnellement et socialement, derrière les portes fermées de ma vie personnelle, je me transformais en pretzel de façon à trouver un mâle alpha. Je pensais que si je ne devenais pas ce qu'il voulait que je sois, je me retrouverai toute seule, et qu'alors, je n'existerais plus. Traduction libre de la version originale anglaise : « Before I turned sixty I thought I was a feminist. I was in a way - I worked to register women to vote, I supported women getting elected. I brought gender issues into my movie roles, I encouraged women to get strong and healthy, I read the books we've all read. I had it in my head and partly in my heart, yet I didn't fully get it. See, although I've always been financially independent, and professionally and socially successful, behind the closed doors of my personal life I was still turning myself in a pretzel so I'd be loved by an alpha male. I thought if I didn't become whatever he wanted me to be, I'd be alone, and then, I wouldn't exist. » Après son divorce en 2001 avec Robert Edward Turner III, propriétaire de la chaîne CNN, Jane Fonda se dit prête à affronter la peur d'être seule et affirme mieux comprendre aujourd'hui ce qu'est le féminisme et la relation qu'il entretient avec le patriarcat. Ce patriarcat qui est pour elle est extrêmement dommageable même pour les hommes, alimente ce qu'elle appelle une masculinité toxique qui mène « à la guerre, à la conquête de nouveaux marchés et à la destruction de la terre. » Fonda, Jane. 2013. « Jane Fonda, Alpha Female? ». En ligne. *Melissa L. Thornton*. <http://www.melissathornton.com/AlphaFem/AFexamples/janefonda.htm>; <http://www.leadershipforwomen.com.au/images/Journal/Leading%20Issues%20Journal%20March%202004.pdf>.

Luce Guilbeault et les Américaines Shirley MacLaine et Jane Fonda. Au cours de son entretien avec Fonda filmé en 1976, celle-ci rappelle dans un français très bien maîtrisé la métamorphose physiologique à laquelle elle fut soumise par la maison de production Warner Brothers pour lancer sa carrière cinématographique et l'aliénation qu'elle ressentit à la vue de cette nouvelle image qui paraissait si étrangère à ce qu'elle était vraiment. Or, contrairement à Seyrig, pour qui les revendications politiques et la lutte pour le droit des femmes sont plus importants que la célébrité, le parcours de l'Américaine montre qu'elle se soucie de son image de star³⁶¹. La popularité des deux actrices favorise les causes qu'elles défendent, mais la notoriété de Seyrig semble en avoir davantage souffert que celle de Fonda.

L'image de Jane Fonda subit effectivement plusieurs métamorphoses au cours des ans. La superproduction hollywoodienne *Barbarella* à laquelle participe Fonda grâce à l'appui de son mari Roger Vadim, lui octroie instantanément le statut de sex-symbol. Au moment où le mouvement anti-guerre est sur le point de changer la politique étrangère américaine au Vietnam, Fonda troque cette image de Barbie pour celle d'une femme engagée à l'allure garçonne. Grandement influencée par les positions politiques de celui qui deviendra son deuxième mari, le démocrate Tom Hayden, elle devient alors l'une des représentantes de la contreculture américaine, une militante contre la guerre du Vietnam et pour le droit des femmes. De nombreuses photographies de son voyage au Vietnam avec Hayden en 1972 sont publiées dans les médias tandis que les déclarations qu'elle fait alors à la presse créent la polémique parmi les vétérans. Les vêtements affriolants et sa longue chevelure blonde des années 60 font ainsi place dans les années 70 aux jeans, au tee-shirt et aux cheveux courts et bruns avant qu'elle ne retrouve, dans les années 80, les maillots sexy pour la promotion de ses livres et vidéocassettes d'aérobic. L'actrice Jane Fonda hésite toujours entre l'émancipation de la femme et l'exploitation de l'image de la star³⁶².

361. Voir Annexe B.

362. Dans le discours qu'elle adresse au Sommet national pour le leadership des femmes le 12 juin 2003, Fonda déclare : « Avant d'atteindre l'âge de soixante ans, je pensais être féministe. Dans un sens je l'étais – J'ai travaillé à inscrire les femmes pour qu'elles votent, j'ai aidé des femmes à être élues. J'ai abordé les problèmes de genre dans mes rôles pour le cinéma, j'ai encouragé les femmes à devenir fortes et en santé, j'ai lu les livres que nous avons toutes lus. Je l'avais (le féminisme) dans ma tête et en partie dans mon cœur, quoique que je ne le comprenais pas complètement. Vous voyez, même si j'ai toujours été indépendante financièrement, tout en ayant du succès professionnellement et socialement, derrière les portes fermées de ma vie personnelle, je me transformais en pretzel de façon à trouver un mâle alpha. Je pensais que si je ne devenais pas ce qu'il

La transformation de l'image de Jane Fonda n'est pas étrangère à l'évolution de l'industrie cinématographique hollywoodienne au cours des années 70, c'est-à-dire à la veille du retrait des troupes américaines au Vietnam. Les films produits aux États-Unis à cette époque s'intéressent davantage aux difficultés encourues par les vétérans à leur retour au pays et moins à la présentation d'une image héroïque des jeunes combattants. C'est pourquoi le militantisme anti-guerre de Fonda, s'il paraît être le résultat d'une volonté individuelle, n'est pas aussi original qu'il paraît, mais s'inscrit plutôt dans la mouvance sociale et politique des grands studios au cours des années 70.

Dix ans après le décès de l'actrice, Veuve dit avoir eu du mal à financer *Delphine Seyrig, Portrait d'une comète*, ce film hommage dédié à son amie à cause du militantisme de Seyrig pour le Mouvement de libération des femmes (MLF). Lors d'une entrevue à La Rochelle, elle confie : « Certains producteurs ont refusé tout net à cause de son féminisme. Cela lui a fait du tort sur le plan personnel, parce qu'elle faisait peur. En même temps, c'est ce qu'elle voulait : elle ne voulait pas être une star, être sur un piédestal, ça n'était pas son style. »³⁶³ Selon William Klein interviewé par Jacqueline Veuve pour son film, Seyrig pratiquait un féminisme à l'américaine qui est trop « rentre dedans » pour les Français et qui a

voulait que je sois, je me retrouverai toute seule, et qu'alors, je n'existerais plus. Traduction libre de la version originale anglaise : « Before I turned sixty I thought I was a feminist. I was in a way - I worked to register women to vote, I supported women getting elected. I brought gender issues into my movie roles, I encouraged women to get strong and healthy, I read the books we've all read. I had it in my head and partly in my heart, yet I didn't fully get it. See, although I've always been financially independent, and professionally and socially successful, behind the closed doors of my personal life I was still turning myself in a pretzel so I'd be loved by an alpha male. I thought if I didn't become whatever he wanted me to be, I'd be alone, and then, I wouldn't exist. » Après son divorce en 2001 avec Robert Edward Turner III, propriétaire de la chaîne CNN, Jane Fonda se dit prête à affronter la peur d'être seule et affirme mieux comprendre aujourd'hui ce qu'est le féminisme et la relation qu'il entretient avec le patriarcat. Ce patriarcat qui est pour elle est extrêmement dommageable même pour les hommes, alimente ce qu'elle appelle une masculinité toxique qui mène « à la guerre, à la conquête de nouveaux marchés et à la destruction de la terre. » Fonda, Jane. 2013. « Jane Fonda, Alpha Female? ». En ligne. *Melissa L. Thornton*.

<http://www.melissathornton.com/AlphaFem/AFexamples/janefonda.htm>;

<http://www.leadershipforwomen.com.au/images/Journal/Leading%20Issues%20Journal%20March%202004.pdf>.

363. S.a. 2007. « Interview avec J.V. à La Rochelle ». En ligne. *Jacqueline Veuve*.

http://www.jacquelineveuve.ch/films/055/det_fr.htm.

sans doute nuit à sa carrière – et pour longtemps³⁶⁴. À sa mort, les médias resteront étrangement peu loquaces, bien qu'elle ait joué dans 34 films et dans 33 pièces de théâtre. Avant la sortie de *Delphine Seyrig, Portrait d'une comète* qui entend pallier à ce que Veuve considère comme une injustice, aucun livre n'est écrit sur Seyrig et aucune rétrospective de ses films n'est programmée pour lui rendre hommage³⁶⁵.

3.7. L'influence de la bande-dessinée, du pop art et de l'esthétique camp

Barbarella et *Mister Freedom* semblent tous deux partager un même « style » cinématographique, parce qu'ils sont similairement inspirés de la bande dessinée et de l'esthétique que Susan Sontag, entre autres, appelle *camp*. Mais l'univers invraisemblable de *Mister Freedom*, tout comme les stratégies formelles qui en ont influencé la direction artistique, le récit, le montage et la musique, s'inscrivent davantage selon nous dans la tradition du *pop art* américain dont la présence et l'influence dans les années 60 est grandissante sur la scène internationale. Nous connaissons la fascination qu'exerce le *pop art* sur Klein depuis la réalisation de ses photographies dans les rues de New York, de Rome, de Moscou et de Tokyo et de son film d'art et d'essai *Broadway by Light*. Les couleurs, les médias, les personnalités politiques, les objets de la vie quotidienne et les produits de consommation présentés dans *Mister Freedom* rendent pratiquement hommage aux motifs qui sont devenus caractéristiques du *pop art*. Grâce à eux, Klein raffine sa critique du capitalisme, de la culture de masse et de la société de consommation américains.

Les couleurs primaires et contrastées auxquels s'ajoutent le blanc et le noir dominent la palette choisie par Klein dans *Mister Freedom*. Elles sont appliquées aux costumes, aux décors

364. Au cours de l'émission de télévision *Actuel 2* diffusée en 1972 au sujet de l'avortement, Seyrig tient des propos qui lui attirent les foudres de journalistes, surtout masculins. Elle se révolte contre la déclaration de l'un des invités qui condamne la « sexualité vagabonde » des femmes, commentaire qu'elle trouve méprisant et odieux et ajoute : « Vous êtes tous des hommes là. Il y a des millions de femmes en France et on est en train de discuter, de savoir si on doit leur donner la liberté, si elles sont capables de prendre leurs responsabilités. En somme, nous sommes de petites personnes inintelligentes comme des petits chiens qu'on doit promener de telle heure à telle heure et on ne nous donne pas notre autonomie. L'autonomie de notre corps. »

365. *Delphine Seyrig, Portrait d'une comète*. 2000. Jacqueline Veuve, (réal.). France. Production : Télévision suisse romande. 60 minutes.

et aux accessoires du film. Nous retrouvons dans le film de Klein plusieurs motifs qui entrent également dans la composition des œuvres créées par les artistes du *pop art*, comme James Rosenquist, Tom Wesselmann, Andy Warhol, Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein et Jasper Johns, telles que des images de John F. Kennedy et de Mickey Mouse. L'histoire de ce mouvement artistique qui fut l'un des plus populaires et lucratifs de tous les temps nous en apprend beaucoup sur la société, le mode de vie et les habitudes de consommation des Américains, mais aussi sur la politique culturelle des États-Unis au cours des années 60. Comme le mentionne Christin J. Mamiya dans son livre *Pop Art and Consumer Culture: American Super Market*, le *pop art* a fait naître, selon l'auteure, l'une des matrices institutionnelles (« *institutional matrix* ») les plus efficaces dans le domaine des arts visuels en participant à l'élaboration d'une étroite collaboration entre les artistes, les marchands, les collectionneurs et les critiques favorisant la renommée de ce mouvement artistique qui connut un énorme succès commercial³⁶⁶. Il stimule la diffusion de la culture de masse et de la promotion de la société de consommation américaines aux États-Unis et ailleurs dans le monde, que l'auteure associe à l'expansion de l'industrie de la publicité, à la renommée des entreprises privées, à la profusion des médias de masse et au culte de la domesticité.

Nous n'avons qu'à penser aux énormes boîtes de Corn Flakes, de savon Brillo, de pêches Del Monte, de jus de pommes Mott's, de jus de tomates Campbell et de ketchup Heinz qu'expose Andy Warhol à la galerie Stable en 1964; aux natures mortes (n° 14, n° 19, n° 24 et n° 34) réalisées par Tom Wesselmann en 1962-1963 et qui proposent des collages d'images montés sur panneaux de bois à l'effigie de salades de fruits Del Monte, de pain de mie American Beauty, de soupe Lipton, de cigarettes Camel, de pommes, de bananes, d'épis de maïs, sans oublier de bouteilles de Coca-Cola. Car au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale et avec le *Baby Boom*, la prolifération des banlieues en marge des grands centres urbains change le mode de vie à l'américaine. Elle entraîne dans son sillage l'expansion de la nourriture transformée et emboîtée, comme l'explique Mamiya, que les consommateurs peuvent se procurer dans les nombreux supermarchés qui se répandent un peu partout au pays. Ayant aujourd'hui adopté la taille des entrepôts, les supermarchés sont devenus, comme

366. Mamiya, Christin J. 1992. *Pop art and consumer culture : American super market*. Austin : University of Texas Press.

l'affirment certains experts, des « marchés de stupeur » (*stupormarket*)³⁶⁷. D'énormes boîtes de détergent à l'effigie des grandes marques Ariel, Tide, Ajax, etc. jonchent les étagères de l'hypermarché que représente le Consulat américain à Paris. Pour redonner de l'énergie à Mister Freedom, Marie-Madeleine remplit un énorme bol de céréales Corn Flakes qu'elle inonde de lait (Fig. 67-68).



Figure 67. Les boîtes d'aliments et de savon d'Andy Warhol, 1964



Figure 68. Les boîtes de savon à l'ambassade des États-Unis dans *Mister Freedom*

À cet égard, « des études conduites à la fin des années 50 démontrent qu'en entrant dans un supermarché, la majorité des acheteurs entrent dans une transe hypnotique, le premier stade de l'hypnose. »³⁶⁸ Selon Mamiya, en s'appropriant les emballages de tels biens de consommation, les artistes de *pop art* ne formulent pas seulement un commentaire critique sur l'abondance des produits manufacturés et l'attention portée au « marketing » et au « packaging », mais contribuent également à en faire la promotion. Une telle pratique ne doit pas nous surprendre puisque la majorité de ces artistes, comme Andy Warhol, Robert Rauschenberg, Jasper Johns et William Klein, a travaillé pour des agences de publicité.

Wesselmann affectionne également le galbe d'un sein, les bouches rouges et entrouvertes ou le corps nu de femmes reproduits en série dans plusieurs tableaux, de même que les produits de beauté et les bijoux associés à l'univers féminin. Le corps de la femme

367. Crosse, Jennifer. 1970. « The Supermarket Trap : The Consumer and the Food Industry ». Bloomington : Indiana University Press, p. 33. Dans Christin J Mamiya. 1992. *Pop art and consumer culture : American super market*. Austin : University of Texas Press, p. 44.

368. Mamiya, Christin J. 1992. *Pop art and consumer culture: American super market*. Austin : University of Texas Press, p. 44.

comme les accessoires qui permettent de la mettre en valeur sont tous réduits à l'état d'objet. L'artiste les dépeint comme toute autre marchandise commercialisée, semblablement exposée, convoitée et fétichisée par les consommateurs. Wesselmann par ailleurs représente fréquemment un poste de télévision sur ses toiles, dans l'écran duquel il insère un plan de la série télévisée *Zorro*, comme il le fait dans sa *Nature morte n° 28*. À côté de cet objet emblématique de la vie quotidienne devenu un dispositif essentiel à la diffusion de la culture de masse aux États-Unis, l'artiste peint le portrait du président Abraham Lincoln ou celui de George Washington. Il reproduit ainsi, comme le fait à sa façon Andy Warhol, la démultiplication des images de politiciens transformés en célébrités par l'industrie du divertissement ou par la propagande politique qui les transforme en symboles du succès, de l'héroïsme et du patriotisme américains.

Après son assassinat, John F. Kennedy devient par exemple l'une des icônes privilégiées de Robert Rauschenberg, qui reproduit la photographie du président dans bon nombre de ses toiles et de ses collages. Il apparaît notamment dans la série intitulée *Retroactive* (1964) et dans *Buffalo II* (1964), puis dans *Signs* (1970). Rauschenberg applique la technique de la sérigraphie à ses œuvres qui lui permet de créer des images d'autant plus réalistes de Kennedy, qu'elles sont directement tirées de celles qui seront diffusées à la télévision et publiées dans les journaux lors de sa campagne électorale. Ces reproductions soulignent à la fois la médiatisation de cette figure politique et sa mythologisation par les médias de masse. Selon Mamiya, quantité d'œuvres produites par les artistes du *pop art* ont une taille analogue à celle de l'écran de téléviseur, et elles sont donc marquées par un certain degré d'ambiguïté entre fiction et réalité. *Retroactive I* (1963) et *Retroactive II* (1964) de Rauschenberg, tout comme *129 Die in Jet (Plane Crash)* (1962) et *A Boy for Meg* (1961) d'Andy Warhol, qui « copient » respectivement des images télévisées ou des articles de journaux, « brouille[nt] la distinction entre un événement actuel et la mise en scène d'une reconstitution, entre une déclaration directe et une insinuation, entre un fait et une fiction et entre une dénotation et une connotation »³⁶⁹.

369. Traduction libre de la version anglaise : « The Pop artists selected a format that, like television, blurs the distinction between actual events and staged recreations, direct statement and innuendo, fact and fiction, and denotation and connotation. » Mamiya, Christin J. 1992. *Pop art and consumer culture : American super*

Lors de la XXXII^e Biennale de Venise en 1964, Robert Rauschenberg expose *Curfew* (1958), la sculpture *Coca-Cola Plan* (1958) et la toile *Buffalo II* (1964) qui mettent en évidence des icônes des États-Unis que sont les bouteilles de Coca-Cola, l'aigle impérial d'Amérique et le président Kennedy. Comme le rapporte Mamiya, la délégation américaine considère Rauschenberg comme un excellent ambassadeur de la culture américaine et ses œuvres, comme des symboles du patriotisme américain. Elle se livre alors à un lobby insistant auprès des organisateurs de l'événement en faveur de Rauschenberg. Cette politique de coulisse est finalement couronnée de succès puisque l'artiste devient le premier artiste américain à remporter le grand prix de peinture de la Biennale de Venise³⁷⁰.

Les critiques européens sont nombreux à dénoncer cette victoire qu'ils voient comme un triomphe de l'impérialisme économique des États-Unis. Les œuvres de Rauschenberg se portent selon eux à la défense des intérêts des multinationales américaines telles que Coca-Cola et promeuvent l'expansion de la culture de masse du pays, se faisant ainsi complices de la politique étrangère des États-Unis³⁷¹. Pierre Cabanne déplore la politique de la Biennale qui, à son avis, relègue l'art au second plan laissant ainsi le champ libre à la propagande américaine : « Nous ne sommes plus que de pauvres nègres arriérés, tous juste bons à être colonisés. Le premier commando est sur place, il s'appelle le Pop Art. »³⁷² Une telle critique marque certes la déception de certains Européens de ne plus dominer sur la scène internationale des arts, voire même de l'économie et de la politique, alors que le pouvoir et l'expansionnisme paraissent effectivement avoir changé de continent. Il reste que ledit impérialisme de l'Europe par les États-Unis que Cabanne pointe du doigt avec tant de mépris est précisément ce que Klein remet en question dans *Mister Freedom*.

market. Austin : University of Texas Press p. 79.

370. Mamiya, Christin J. 1992. *Pop art and consumer culture : American super market*. Austin : University of Texas Press, p. 64.

371. *Ibid.*, p. 64 et p. 68.

372. Cabanne, Pierre. 1964. « L'Amérique proclame la fin de l'École de Paris et lance le Pop'Art pour coloniser l'Europe ». Dans *Arts*, no 968, 24-30 juin, p. 16. Dans Mamiya, Christin J. 1992. *Pop art and consumer culture : American super market*. Austin : University of Texas Press, p. 68.

La place réservée à la télévision dans le film de Klein est aussi importante que dans les œuvres pop. Les artistes soulignent ainsi l'importance qu'elle acquiert à partir des années 60, au moment où elle devient un diffuseur privilégié d'actualités et de la culture de masse aux États-Unis. Le cinéaste lui octroie par ailleurs un rôle supplémentaire dans *Mister Freedom*, un rôle qui se révèle tout important que celui qu'il accorde à la radio. La télévision est privilégiée par *Mister Freedom* (et son organisation) non seulement en tant que média de masse pour communiquer avec la nation française, mais aussi en tant que média de communication dialogique pour communiquer avec Docteur Freedom. En contrepartie, c'est par l'entremise d'émetteurs radio que les différentes fractions des Rouges, à laquelle appartiennent Marie-Madeleine, Moujik Man et Red China Man, prennent contact entre eux et avec le héros pour infiltrer les Freedom Fighters dans le but de les neutraliser. En ces termes, la télévision et la radio sont perçues par Klein non seulement comme des moyens de diffusion d'informations, de divertissement et de propagande (notamment de l'*American way of life*), mais aussi comme des moyens de communication et d'espionnage.

Pop art, bande dessinée et théâtre absurde : la stylisation de Mister Freedom

La bande dessinée est cet autre médium qu'exploitent les artistes du *pop art*. La publication des *comic strips* dans les journaux américains contribue à la popularisation de la bande dessinée. Les plus anciennes bandes dessinées américaines comprennent *The Katzenjammer Kids* (1897), qui portait des enfants se rebellant contre l'autorité,³⁷³ *Gasoline Alley* et *Barney Google and Snuffy Smith*. Mais ses intégrations dans la culture de masse sont dues à la fondation de maisons d'édition spécialisées comme *Detective Comics* (1937) et *Marvel* (1939) qui en assurent une large diffusion. Ces bandes dessinées furent exportées à travers le monde et reconnues par la communauté internationale comme une représentation de la vie américaine³⁷⁴. En fait, les différents médias que sont la presse écrite, la radio, la télévision, le cinéma et bientôt la bande dessinée et les arts visuels (tels que la peinture et la sculpture) sont souvent perçus par les instances de pouvoir aux États-Unis comme des

373. En ligne. <http://comicskingdom.com/katzenjammer-kids>

374. Mamiya, Christin J. 1992. *Pop art and consumer culture : American super market*. Austin : University of Texas Press, p. 82.

vecteurs de la culture, de la morale, des valeurs et du mode de vie à l'américaine tant au pays qu'à l'étranger. Dès le début de la Seconde Guerre mondiale, par exemple, l'USIA (United States Information Agency)³⁷⁵ « capitalise » sur la publication de *Visit to America* dans quelque 2 700 journaux et 86 pays cumulant une circulation totale de cent millions³⁷⁶. La bande dessinée propagandiste relate les aventures d'un jeune asiatique aux États-Unis de façon à faire connaître la société américaine à travers le monde.

L'un des peintres du *pop art* les plus connus, Roy Lichtenstein, s'intéresse particulièrement aux bandes dessinées qui sont publiées sous forme de revues. Il reproduit en gros plan l'encadré d'un phylactère et agrandit les points d'encre colorés utilisés pour l'impression des images. Il pastiche tant leur forme (le contour parfait du visage des personnages montrés en gros plan, la couleur des cheveux et des yeux) que leur contenu (relations amoureuses et aventures mélodramatiques) en accentuant les clichés qu'ils véhiculent. Progressivement, il se détourne des bandes dessinées humoristiques et des aventures de Mickey Mouse et de Donald Duck qu'il revisitait à ses débuts pour privilégier celles qui reproduisent à grande échelle les archétypes masculins et féminins de l'époque, comme le font les comédies romantiques et les comédies musicales hollywoodiennes, de même que les archétypes des Américains et de leurs ennemis véhiculés par les récits de guerre.

Il altère bien que minimalement la composition de l'image et les codes moraux auxquels la bande dessinée doit se soumettre pour respecter les normes de publication, révélant ainsi la standardisation et la production de masse des dessins et des dialogues :

Parfois, j'essaie de donner l'impression qu'il s'agit plus qu'un cliché, de façon à mettre l'accent sur son aspect cliché, mais en même temps pour avoir une idée de sa taille, de sa position, de son éclat et ainsi de suite, en tant qu'élément esthétique de la peinture. [...] Il y a une sorte d'ordre dans les bandes dessinées, il y a une sorte de composition, mais c'est une composition apprise. C'est une composition faite davantage pour être claire, faite pour être lue et pour communiquer, plutôt qu'une composition faite par soucis d'unification des éléments.³⁷⁷

375. Également connue sous le nom d'Agence de propagande des États-Unis.

376. Mamiya, Christin J. 1992. *Pop art and consumer culture : American super market*, p. 85. Austin : University of Texas Press.

377. Traduction libre de la version originale anglaise : « Sometimes I try to make it appear to be more of a cliché,

Lichtenstein applique, par exemple, une légère modification à la physionomie d'un personnage tout en reproduisant les différentes ombres qui, amplifiées par la taille du tableau, paraissent soudainement étranges. Il réinvente également des dialogues qui font maintenant allusion à des relations extraconjugales ou au désir de liberté et d'indépendance de la femme, se distinguant ainsi des mœurs normalisées que véhiculent traditionnellement les *comics*. Dans *Engagement Ring* (1961), le personnage féminin dit à l'homme qui se trouve derrière elle : « C'est.... Ce n'est pas une bague de fiançailles n'est-ce pas? »³⁷⁸, des propos qui vont à l'encontre des valeurs inculquées aux femmes de l'époque, qui privilégient le mariage et la vie familiale. Malgré ces altérations des bandes dessinées qui en offrent une version plus contemporaine, Lichtenstein affirme par ailleurs qu'en peinture, contrairement en musique, la plus petite distorsion imposée à l'original n'altère en aucune façon les clichés que celui-ci contient.³⁷⁹

L'approche que propose Lichtenstein manifeste un autre rapport de similitude entre le *pop art* et le film de Klein, qui participe précisément à des pratiques de l'imitation et de la transformation telles que les définit Gérard Genette dans *Palimpsestes*. Mais contrairement au film de Klein, l'œuvre de Lichtenstein n'est pas satirique. Elle est tout au plus un pastiche des bandes dessinées, puisqu'elle les imite beaucoup plus qu'elle ne les critique. Les toiles de Lichtenstein ont recours au régime ludique pour faire ressortir les clichés des histoires romantiques et des aventures de guerre de *comics* choisis. Dans *Mister Freedom*, au contraire, le cinéaste déforme plus qu'il ne reproduit le style que nous retrouvons dans les bandes dessinées. Pour dénoncer les idéologies que véhicule le mythe des super-héros en accentuant,

to kind of emphasise the cliché aspect of it, but at the same time to get a sense of its size, position, brightness and so forth as an aesthetic element of the painting. (...) There is a kind of order in the cartoons, there's a sort of composition, but it's a kind of a learned composition. It's a composition more to make it clear, to make it read and communicate, rather than a composition for the sake of unifying the elements. » Entrevue originellement enregistrée en janvier 1966 par David Sylvester à New York pour une diffusion à la radio sur les ondes de la station Third Programme de la BBC. En ligne :

<http://www.lichtensteinfoundation.org/sylvester1.htm>.

378. Traduction libre de la version originale anglaise : « It's... It's not an engagement ring, is it? » *Engagement Ring* (1961).

379. Entrevue originellement enregistrée en janvier 1966 par David Sylvester à New York pour une diffusion à la radio sur les ondes de la station Third Programme de la BBC. En ligne :

<http://www.lichtensteinfoundation.org/sylvester1.htm>.

entre autres, les stéréotypes associés à l'image de tels personnages. Ce travestissement que Genette associe à la relation de transformation et à la fonction ou au régime satirique est pourtant jugé vulgaire par de nombreux journalistes, puisqu'il entache, à leurs yeux, la crédibilité de la fonction critique du film.

Le spectateur doit-il, comme le suggèrent ces critiques, être transporté dans un monde imaginaire qui lui permet de prendre conscience de certains enjeux politiques et parfois dramatiques sans être incommodé par leurs conséquences et leur influence dans le monde réel dans lequel il vit? Ou se trouve-t-il plutôt embarrassé par la tension entre la parodie des super-héros proposée par Klein et, comme le souligne Lichtenstein, la persistance des clichés malgré la déformation ou l'altération par le cinéaste, des stéréotypes contenus dans les bandes dessinées? De nombreux aspects formels rattachés à la production de *Mister Freedom* portent effectivement entrave à la suspension de la crédulité du spectateur, mais ils permettent, selon nous, de contrer le conditionnement idéologique auquel le cinéma hollywoodien et les bandes dessinées de super-héros soumettent le public depuis des décennies et sans qu'il en soit forcément conscient.

D'abord, le budget dont bénéficie Klein pour la production de son film est nettement inférieur à d'autres films de ce genre, tels *Barbarella* et *Danger: Diabolik!* Cette contrainte limite la création d'un univers hermétique, l'illusion et la fantasmagorie qu'assure habituellement l'harmonie des décors, des costumes et des accessoires, auxquels s'ajoute habituellement la « magie » des effets spéciaux³⁸⁰. Les tournages en extérieur de *Mister Freedom* contrastent également avec ceux réalisés dans les studios américains où tout est rigoureusement contrôlé. Des décors aux plans de caméra, en passant par les éclairages et le jeu des acteurs, tout est mis en place afin de limiter les imprévus et d'assurer la qualité du « produit » final. Le style de *Mister Freedom* paraît d'autant plus bricolé que le contraste entre l'apparence des personnages du film, qui se veulent plus grands que nature, et les locations

380. Selon Internet Movie Database, le budget du film *Barbarella* est évalué à neuf millions de dollars et celui de *Danger: Diabolik!*, également produit par Dino de Laurentiis, à trois millions de dollars. Le budget alloué au film *Mister Freedom* est quant à lui, décrit par le site du Tate Modern comme étant « modeste » ou « restreint ». En ligne. http://www.imdb.com/title/tt0062711/?ref=fn_al_tt_1; http://www.imdb.com/title/tt0062861/?ref=fn_al_tt_1; <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/film/william-klein-mr-freedom-0>.

réelles où ils se retrouvent, tels le métro et les toits de Paris accentuent ce que certains critiques français ont qualifié avec mépris de « grosse farce ». Les couleurs contrastées (jaune, bleu, rouge et blanc) que nous retrouvons dans les scènes tournées dans les lieux intérieurs aménagés à la manière des décors de bande dessinée, s'opposent ici à la pigmentation diffuse des murs des tunnels et des bâtiments parisiens et qui font de Mister Freedom et de Moujik Man des guignols perdus dans un autre décor. Une telle décontextualisation des super-héros par rapport à l'environnement auquel ils sont habituellement associés dans les *comic strips*, ne fait pourtant que renforcer leur irréalité et ridiculiser leur rôle mythologique.

Outre les décors et les costumes, le cadrage et le montage des plans de ce film contrefont le style des bandes dessinées tandis que le sur-jeu des acteurs, mine la crédibilité habituellement réservée aux super-héros. La caméra de Pierre Lhomme est nettement plus conventionnelle dans *Mister Freedom* que ne l'était celle de Pierre Boffety dans *Polly Maggoo*. Le cadre reste fixe dans la majorité des cas, les plans sont pour la plupart moyens et le choix des lentilles moyennes privilégie une neutralité, évitant toute dimension surréaliste ou onirique. Les gros plans auxquels nous avait habitué Klein dans ses photographies et dans ses précédents films, la caméra à l'épaule et les déformations produites par l'objectif grand angle sont plus rares dans *Mister Freedom*. Nous en retrouvons davantage dans l'album de photographies du même titre, où s'assemblent les éléments visuels et textuels dans la mise en page des images et des bulles de dialogues qui sortent de la bouche des personnages. Le montage d'Anne-Marie Cotret respecte ici la durée des nombreux plans séquence tournés par Lhomme et favorise une narration en continuité plutôt conventionnelle. Il évite le morcèlement du récit que nous retrouvons dans *Polly Maggoo*, dans lequel une mosaïque de lieux et de personnages réfèrent à plusieurs niveaux de réalité. Il privilégie un rythme plus lent que produit une réduction du nombre de coupes.

La source d'inspiration pour *Mister Freedom* que nous croyons être la plus pertinente est l'adaptation télévisuelle de la pièce de théâtre d'Alfred Jarry *Ubu Roi*, réalisée en 1965 par Jean-Christophe Averty³⁸¹. Cette comparaison, comme nous l'avons préalablement mentionné,

381. « Surréaliste, Jarry l'est non seulement dans l'absinthe, comme l'affirme Breton, mais aussi dans sa vision du

est reprise par la majorité des critiques français présents lors de la projection de *Mister Freedom* au Festival d'Avignon en 1968. La description que fait Thérèse Beyler du film d'Averty manifeste la parenté entre *Ubu roi* et *Mister Freedom*. Mis à part la conceptualisation d'un « théâtre électronique », la « dimension fondamentale » de l'adaptation télévisée d'*Ubu roi* est : « L'humour et la dérision créés par des processus qui produisent un écart dans la représentation ou la présentation d'une réalité (représentation littérale d'une idée, transformation minimale d'un mot ou d'une situation, détournement, décontextualisation et recontextualisation...). »³⁸² La parodie des grandes œuvres théâtrales chez Jarry et l'adaptation qu'en fait Averty, renvoie ici à la parodie dans le film de Klein des épopées héroïques que nous retrouvons dans la bande dessinée et le cinéma hollywoodien. L'œuvre de Jarry et celle de Klein parodient tous deux des genres pour faire la satire des pouvoirs politiques, tandis que les moyens de la représentation employés par Jarry et Klein se situent en marge du théâtre et du cinéma classiques.

La direction artistique dans la construction « cartoonesque » des décors et des personnages dans *Mister Freedom* ressemble à celle auquel a recours Averty, bien que la mise en scène et le montage des deux films les distinguent l'un de l'autre. *Mister Freedom* et *Ubu roi* présentent tous deux une critique du pouvoir abusif. Mais contrairement à Klein qui tourne dans des lieux intérieurs aménagés et dans des lieux extérieurs, Averty tourne ses images en studio et réalise des effets spéciaux en postproduction comme s'il cherchait à imiter les phylactères des *comics*. De plus, le fond d'écran noir dans *Ubu roi* produit une réduction de la profondeur de champ comme les images en deux dimensions des dessins animés. La disposition des personnages dans le plan réalisée par la surimpression d'images crée une disproportion entre les différents protagonistes. Les transformations que subit leur taille sont d'autant plus accentuées par les zooms avant et arrière de la caméra, deux stratégies formelles qui se distinguent en somme du cadrage et du montage beaucoup plus conventionnels adoptés par Klein dans *Mister Freedom*.

monde ». « Alfred Jarry ». En ligne. *Dictionnaire Larousse*.

http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Alfred_Jarry/125621.

382. Beyler, Thérèse. S.d. « Jean-Christophe Averty ». En ligne. *Encyclopédie Nouveaux Médias*.

<http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.asp?ID=15000000034264&lg=FRA>.

Le camp de Mister Freedom

Selon la théorie développée par Sontag, le *camp* est fondé sur l'expression d'une sensibilité³⁸³ et « son amour de ce qui est contre nature : l'artifice et l'exagération »³⁸⁴. Le *camp* change, selon Sontag, ce qui est sérieux en quelque chose de frivole et fait référence au goût des individus, que ce soit en matière de personnes, de valeurs, d'émotions, d'idées, etc. Pour Sontag, ce qui est *camp* est une façon de voir le monde comme « un phénomène esthétique ». Il privilégie la forme et garde une position neutre à l'égard du contenu et se dit pour cette raison « désengagé, dépolitisé ou, au moins, a-politique »³⁸⁵. Comme nous avons pu le constater, *Mister Freedom* est marqué par l'artifice et l'exagération. À la manière de la sensibilité *camp* telle que la définit Sontag, son contenu est grave mais il ne se prend pourtant pas au sérieux. Le travestissement des personnages rabaisse son objet, soit la politique américaine, ou en fait la satire³⁸⁶. *Mister Freedom* est pour cette raison très engagé politiquement, à l'inverse de la sensibilité *camp* telle que la définit Sontag.

Le *camp* de Sontag « incarne la victoire du “style” sur le “contenu”, de “l'esthétique” sur la “moralité”, de l'ironie sur la tragédie »³⁸⁷. L'auteure identifie trois sensibilités, celle de la haute culture qui est morale, celle de l'avant-garde qui est issue d'une tension entre la morale et la passion esthétique et enfin, la sensibilité *camp*, qui est entièrement esthétique.³⁸⁸ Malgré la discordance des termes que Sontag met ici en opposition pour formuler sa théorie *camp*, ils forment selon nous deux triades cohérentes : style-esthétique-ironie / contenu-moral-tragique, qui sans être mutuellement exclusives³⁸⁹, sont percevables chez Klein. *Mister Freedom*, en ces termes, témoigne de l'influence que les pouvoirs politiques, économiques et religieux sur les individus et des conséquences tragiques qu'elle peut avoir, comme la violence,

383. Sontag, Susan. 1964. « notes on Camp ». En ligne. <http://www.book.tubefun4.com/downloads/Sontag.pdf>, p. 1.

384. Sontag, Susan. 1964. « notes on Camp ». En ligne. <http://www.book.tubefun4.com/downloads/Sontag.pdf>, p. 1.

385. *Ibid.*, p. 2.

386. *Ibid.*, p.7.

387. *Ibid.*, p. 10.

388. *Ibid.*, p. 10.

389. Nous croyons par exemple à une éthique de l'esthétique comme à l'ironie tragique puisque cette dernière définit le mieux la mort de Mister Freedom.

la guerre (du Vietnam) et la mort (de Mister Freedom). Mais pour Klein, il est ironique que ces pouvoirs glorifient dans leurs discours les droits et libertés universels, alors qu'en pratique, ils s'appliquent à la défense de leurs propres intérêts – l'appât du gain et la soif de domination – par le contrôle des masses.

Une telle hypocrisie de la part de ces pouvoirs est pour lui grotesque³⁹⁰ et c'est ce spectacle grotesque-carnavalesque, pour reprendre l'expression de Bakhtine, qu'il reproduit dans son film. L'un des moyens de la critique de Klein pour dénoncer ces pouvoirs politiques, économiques et religieux tout en évitant le dogmatisme auquel succombe souvent la morale, est justement ce détour par la stylisation et l'esthétique. Dans *Mister Freedom*, le cinéaste altère l'apparence des figures médiatiques et identitaires dont le rôle est de transmettre ces idéologies, il élimine toute hiérarchie entre l'art dit noble (*high art*) et l'art vulgaire (*low art*) en nivelant vers le bas un sujet noble (telle que la politique) par sa représentation dans un style vulgaire (comme le fait le travestissement selon Genette). Il « détrône » toute prétention à ce qui se veut sérieux (comme le fait le *camp* selon Sontag); il rend hommage à la vulgarité et assume la position ultime du *camp* : « C'est bon *parce que* c'est affreux. »³⁹¹

Pour Sontag, l'art *camp* se distingue du *pop art* puisque, contrairement au premier, le second « est plus plat et plus sec, plus sérieux, plus détaché, ultimement nihiliste »³⁹². Comme nous avons pu le constater jusqu'à maintenant, *Mister Freedom* emprunte des motifs du *pop art* issus de la culture de la consommation américaine et des médias de masse, tout en adoptant l'artifice, l'exagération et la vulgarité de l'art *camp*. Contrairement aux œuvres de *pop art* et *camp*, *Mister Freedom* est un film avant tout politique de par sa forme esthétique et son contenu. Or, malgré son apolitisme, le *pop art* deviendra l'un des moyens des pouvoirs politiques et économiques quand les services du gouvernement américain rattachés au Ministère des affaires étrangères le détourneront de ses intentions premières pour l'employer à la promotion de l'*American Way of Life*. Le *pop art* n'est pas le seul à être utilisé à telles fins,

390. Consulter l'entrevue de Klein pour la télévision suisse romande.

391. Sontag, Susan. 1964. « notes on Camp ». En ligne. <http://www.book.tubefun4.com/downloads/Sontag.pdf>, p. 10-13.

392. Traduction libre de la version originale anglaise : « Pop Art is more flat and more dry, more serious, more detached, ultimately nihilistic. » *Ibid.*, p. 13.

l'expressionnisme abstrait avait également subi le même sort au lendemain de la Seconde Guerre mondiale.

Le surhomme démythifié, l'Amérique désenchantée

Mister Freedom est un film que la majorité des critiques considèrent comme étant raté. La mixité des styles et des motifs qu'il met en scène et où dominant l'excès, le travestissement et l'exagération fait en un sens écran à une réalité cruelle et parfois obscène que le film entend dénoncer. Les pouvoirs politiques, économiques et religieux s'approprient les rêves et les héros que la culture de masse a réussi à mythifier au cours du temps. Cette seconde parodie satirique repousse les limites du *politically correct* pour afficher de façon carnavalesque, les vicissitudes de la société américaine, tentée par l'impérialisme, le racisme, le sexisme et la violence. Quand les relations internationales américaines sont gérées par un consortium alliant les grandes multinationales, la puissance militaire renforcée par les avancées technologiques et scientifiques, les techniques d'infiltration et de contrôle des populations, elles dissimulent au cours du temps leurs désirs de conquête et de domination au nom d'une idéologie de défense de la liberté.

Chapitre 4.

Le documentaire expressionniste ou les Super Noirs américains

Le documentaire est le premier « genre » de cinéma que se propose de faire William Klein¹. Dans *Broadway by Light*, Klein traduit la poésie qui se dégage de la typographie luminescente des panneaux publicitaires et de l'abondance de ses couleurs. Mais ce que projette et promeut la culture de masse et de consommation – dont ces panneaux sont le reflet – produit un malaise chez le cinéaste, tout comme le rapport que cette culture entretient avec l'Homme. Les lumières qui resplendissent dans la nuit sont certes pour lui « formidable[s] à regarder » et « ce qu'il y a de plus beau à New York », mais « ce que les lumières vendent est stupide et terrifiant »². Pour dévoiler cette forme d'aliénation que provoquent les cycles continus des messages scintillants, Klein fait appel à la multiplicité des angles de prises de vue, à la variation de l'échelle des plans, au changement de la vitesse d'obturation et à un montage rythmé au son de la musique jazz. Ces moyens de représenter Broadway témoignent de la liberté du style de Klein, du rapport entre le visible et le dicible et de la réflexivité du processus de création qui entrent tous dans le développement de sa recherche esthétique et qui lui permettent de faire la critique du quartier new-yorkais des spectacles.

Comme nous aurons tôt fait de le démontrer, de telles stratégies formelles se retrouvent également dans *Muhammad Ali, the Greatest* et *Eldridge Cleaver, Black Panther*, bien que le cinéaste ne filme pas ici des enseignes lumineuses qui brillent dans la nuit, mais de véritables personnes qui ont aussi quelque chose à dire. Les décadrages, les gros plans et les flous sur les visages de ses sujets démontrent que l'objectivité et le réalisme documentaire sont sans

1. Le terme « genre » pour parler du documentaire est considéré comme étant plutôt réducteur chez la majorité des théoriciens qui l'ont étudié.

2. Woodward, Richard B. 2003. « William Klein Throws Himself a Wild Homecoming Party », *The New York Times*, 6 avril.

importance pour Klein : « Je crois que le documentaire n'a jamais été réaliste et je n'ai jamais essayé, moi, d'être objectif. »³

La tension entre esthétique et politique et la constante négociation entre la fiction et la réalité que nous retrouvons déjà dans ses films de fiction sont ainsi reconduites dans ses films documentaires. Selon Jonathan Rosenbaum, Klein emploie des stratégies formelles expressionnistes pour représenter le héros sportif qu'est Muhammad Ali et le héros politique qu'est Eldridge Cleaver. Le point de vue du cinéaste sur ces hommes engagés dans le mouvement de libération des Afro-Américains contraste certes avec l'image parfois négative que les médias de masse ont produite et diffusée à leur sujet. Il célèbre le désir d'émancipation qu'Ali et Cleaver expriment par et pour la caméra, parce que : « Klein est préoccupé par les représentations, l'usurpation d'identité et les performances refoulées qui brouillent et multiplient délibérément l'essence des prétendus sujets de ses films. »⁴ Notre hypothèse découle du fait que Muhammad Ali et Eldridge Cleaver s'offrent en spectacle dans ses films, où ils se représentent et se réinventent, conscients qu'ils sont de la présence de la caméra pour laquelle ils performant et de la présence des admirateurs qui les prennent pour modèles. Or, l'analyse de Rosenbaum au sujet de l'expressionnisme documentaire chez Klein est peu approfondie et nous semble, sur ce plan, peu convaincante.

Nous tenterons donc de mieux définir ce concept pour voir, au cours des chapitres subséquents, si les stratégies de Klein sont expressionnistes. Pour ce faire, nous reviendrons sur les théories développées par Jacques Aumont et Serge Guilbaut au sujet de l'expressionnisme allemand et de l'expressionnisme abstrait américain, deux mouvements dans le champ des arts visuels qui se révèlent très engagés tant du point de vue politique qu'esthétique. Nous reviendrons également sur la typologie modale du cinéma documentaire développée par Bill Nichols puisque nous croyons qu'à différents degrés, les films

3. Martin, Marcel. 1970. « Les points de vue de neuf réalisateurs ». Dans *Cinéma 70* (Politique et Cinéma), no 151 (décembre), p.66.

4. Traduction libre de la version originale anglaise : « preoccupied with representations, impersonations, and self-conscious performances that deliberately blur and multiply the essences of these films' ostensible subjects ». Rosenbaum, Jonathan. 1989. « American in Paris ». En ligne. *J.R.*
<http://www.jonathanrosenbaum.com/?p=7487>.

Muhammad Ali et *Eldridge Cleaver* sont aussi poétiques, propagandistes, réflexifs, interactifs, observateurs et/ou performatifs dans une perspective expressionniste.

4.1. L'expressionnisme allemand et l'expressionnisme abstrait américain : retour sur un art politiquement engagé

Dans son article intitulé « Où commence, où finit l'expressionnisme? », Jacques Aumont affirme d'entrée de jeu que l'expressionnisme est davantage un « phénomène générationnel » qu'un mouvement du cinéma; c'est un « mot critique » qui entend s'opposer à l'impressionnisme⁵. Il ne s'agit pas d'un « mouvement d'artistes » mais plutôt d'un « mouvement social et idéologique ambitieux, qui vise rien de moins qu'à révolutionner la vie, ou en tout cas à créer les conditions intellectuelles et surtout spirituelles d'une telle révolution »⁶. Les artistes et les intellectuels expressionnistes de 1918, selon Aumont, remettent en question l'évolutionnisme qui prend de l'essor au cours de la révolution industrielle, car ils appréhendent avec un espoir mêlé d'inquiétude l'emprise qu'il pourrait avoir sur l'homme et la société. Témoins de l'augmentation de la production et de la consommation, de l'expansion du capitalisme et du développement du libéralisme économique, ils fondent un mouvement qui se veut « idéaliste, aveniriste et régressif ».

L'expressionnisme est, selon Aumont, intellectuellement et idéologiquement motivé par la révolte antibourgeoise et cherche à faire entendre les cris et à montrer la misère de l'Homme. Or, « l'expressionnisme en cinéma est un phénomène secondaire » dit Aumont, « il reprend quelques caractères de ses manifestations picturales et plastiques, mais pas du tout le cœur de ses idées, de son idéologie humaniste, naïve et généreuse »⁷. En plus de faire abstraction de son programme utopique dont l'un des objectifs est la génération de l'Homme

5. Aumont, Jacques et Bernard Benoliel (dir.). 2008. « Où commence, où finit l'expressionnisme? ». Dans *Le cinéma expressionniste : de Caligari à Tim Burton*. Rennes : Presses universitaires de Rennes; Paris : Cinémathèque française, p. 14.

6. *Ibid*, p. 14.

7. *Ibid*, p. 14.

nouveau, les films historiquement associés à ce « mouvement » artistique semblent dépourvus de tout engagement social.

Pour Aumont, l'expressionnisme au cinéma prend forme grâce au style des décors. Les décorateurs du film *Le Cabinet du docteur Caligari*⁸, par exemple, devait contribuer à ce que « l'image du film » devienne « graphisme », un graphisme qui participe à une « déformation visuelle incarnée par la scénographie », pour créer « l'irrationalisme latent et menaçant, l'angoisse et le cauchemar, et une atmosphère d'irréalisme [...] extatique »⁹. L'esthétique angulaire empruntée aux artistes de *Die Brücke* et de *Der Blaue Reiter*, par exemple, était censée provoquer des sensations fortes chez les spectateurs telles que la terreur et surtout « l'unheimlich », ou « l'uncanny », c'est-à-dire l'inquiétant ou l'étrange. Dépourvue du sentiment intérieur et de l'intime tourmente de l'artiste peintre et dissociée du projet politique de l'Allemagne de Weimar, elle se révèle selon Aumont superficielle¹⁰.

Pourtant, « l'expressionnisme extatique » du cinéma et « l'expressionnisme absolu » de la peinture, comme les conçoit Eckart von Sydow, diffèrent en ce que le premier est imprégné d'un « délire de grandeur » tandis que le second est abstrait¹¹. La coprésence d'une atmosphère extatique et d'une inquiétante étrangeté qui se dégagent du style des décors dans le cinéma expressionniste est augmentée par la performance ou le « surjeu » des acteurs, le cadrage des plans et les éclairages. Les visages maquillés, les plans rapprochés qui portent une attention spéciale sur le maniérisme et la gestuelle des personnages (les mains, les yeux, la bouche), de même que les ombres qu'ils projettent sont autant de reflets de la « déstabilisation psychique » qui règnent alors en Allemagne, comme le dit Aumont.

8. *Le Cabinet du docteur Caligari*. Réalisation de Robert Wiene. 1920. Noir et blanc, 71 minutes. Production de Decla-Bioscop.

9. Gersch, Wolfgang. « Expressionnisme et cinéma », dans L. Richard (dir.), *L'Expressionnisme allemand*, p. 156. Cité dans : Aumont, Jacques et Bernard Benoliel (dir.). 2008. « Où commence, où finit l'expressionnisme? ». Dans : *Le cinéma expressionniste : de Caligari à Tim Burton*. Rennes : Presses universitaires de Rennes ; Paris : Cinémathèque française. P.20

10. Aumont, Jacques et Bernard Benoliel (dir.). 2008. « Où commence, où finit l'expressionnisme? ». Dans : *Le cinéma expressionniste : de Caligari à Tim Burton*. Rennes : Presses universitaires de Rennes; Paris : Cinémathèque française. P.21-22.

11. *Ibid.*, p. 24.

Les expressionnistes sont fascinés aussi bien par la grande ville et le train rapide (comme l'étaient les futuristes italiens et les constructivistes russes) que par le sentiment de l'apocalypse, de l'horreur, de la fin du monde.¹² Les peintres fondateurs des groupes expressionnistes *Die Brücke*¹³ (Le pont) et *Der Blaue Reiter* (Le cavalier bleu) de même que des poètes tels Gottfried Benn et Franz Werfel nommés dans l'anthologie *Menschheitsdämmerung*¹⁴ (Crépuscule de l'humanité) célèbrent « le cri, l'exaltation, la révolte, l'amour de l'Homme : un double visage, révolté et utopiste ». Ils partagent l'engouement des fauvistes envers l'art primitif et affectionnent « l'expression des émotions extrêmes à travers la couleur vive qui était très souvent non naturelle »¹⁵.

Nous retrouvons des correspondances entre les motivations idéologiques des artistes expressionnistes du début du XIX^e siècle et l'engagement politique révolutionnaire de Klein. Nous remarquons en effet que, de part et d'autre, de nouvelles stratégies formelles ont été développées pour s'opposer, sinon contrer les moyens de la représentation des pouvoirs dominants. À l'instar des héros créés et diffusés par la culture de masse, le cinéaste fait entendre « le cri, l'exaltation et la révolte » des peuples opprimés des États-Unis, à travers la voix des Super Noirs américains que sont Muhammad Ali et Eldridge Cleaver. La coprésence d'une atmosphère extatique et d'une inquiétante étrangeté se manifeste aussi dans les films que Klein dédie à chacun d'eux. Quand le désir d'émancipation de ces personnages rencontre l'oppression du libéralisme économique et l'impérialisme politique occidental d'après-guerre, Ali et Cleaver cherchent tous les deux à se prémunir d'un capital de visibilité pour éviter toute assimilation, manipulation et neutralisation par ces pouvoirs. Klein, de son côté, défie les conventions de réalisme attribuables au cinéma documentaire et se tourne vers des modes de représentation non conventionnels qui produisent une tension entre la mimésis et l'abstraction et entre le cinéma dit bourgeois et le cinéma dit révolutionnaire.

12. *Ibid*, p. 15-16.

13. Die Brücke fut fondé en 1905 par Fritz Bleyl, Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, et Karl Schmidt-Rottluff à Dresde.

14. Aumont, Jacques. 2008. « Où commence, où finit l'expressionnisme? ». Dans Aumont, Jacques et Bernard Benoliel (dir.), *Le cinéma expressionniste : de Caligari à Tim Burton*. Rennes : Presses universitaires de Rennes; Paris : Cinémathèque française, p.25.

15. « Die Brücke. Aux origines de l'expressionnisme ». Grenoble, Musée, du 30 mars au 17 juin 2012. En ligne <<http://www.art-expressionnisme.com/die-brucke.html>>.

Le « surjeu » que nous retrouvons chez les acteurs du cinéma expressionniste allemand est pour Aumont le « signe le plus courant, le plus constant même de l'expressionnisme naturaliste et “extatique” »¹⁶. Il est augmenté par les décadrages, le contraste des tons de noir et de blanc et les gros plans sur les visages et les mains comme organes de l'expression. Pour Laurent Mannoni : « L'expressionnisme est d'autre part inséparable *d'un sentiment profond de crise*. [...] Ne pas copier le spectacle de la réalité : c'est sur ce point que les artistes mettent l'accent. Dans ce contexte, il n'est pas étonnant que certains expressionnistes aient été tentés, idéologiquement, par l'anarchisme, ou qu'ils aient compté parmi les admirateurs de Nietzsche. »¹⁷ Et pour cause, c'est en tant que révolutionnaire que Klein met son art au service du mouvement de libération des Afro-Américains et des peuples colonisés. Pour éviter de reproduire dans ses films les faux-semblants idéologiques (le rêve américain) et esthétiques (le mode de vie à l'américaine) qui se trouvent au cœur de la société des États-Unis, Klein fait une entorse aux codes esthétiques du cinéma dominant et aux principaux courants documentaires de l'époque, le documentaire d'observation et le documentaire d'interaction. À l'invisibilité du dispositif que recherchent le classicisme hollywoodien et le documentaire d'observation, le cinéaste choisit des moyens de représentation réflexifs et subjectifs qui aspirent à une démocratisation du septième art, sinon de la connaissance.

Dans le même ordre d'idées, Frank Kessler explique dans son article, intitulé *Existe-t-il une esthétique du cinéma expressionniste?* que l'expressionnisme est rattaché à un « effet d'image » comprenant trois facettes, dont « tout d'abord une image *stylisée*, délibérément non naturaliste; c'est, deuxièmement, une image *composée de manière picturale*; et, finalement, c'est une image *saturée de sens*, mais aussi – à travers la stylisation, la composition et la situation dramatique – *d'atmosphère* »¹⁸. Nous avons déjà abordé l'aspect non naturaliste des

16. Aumont, Jacques. 2008. « Où commence, où finit l'expressionnisme? ». Dans Aumont, Jacques et Bernard Benoliel (dir.), *Le cinéma expressionniste : de Caligari à Tim Burton*, p. 13-28. Rennes : Presses universitaires de Rennes; Paris : Cinémathèque française, p.25.

17. Mannoni, Laurent. 2008. « Kurtz et Eisner : deux regards sur l'expressionnisme ». Dans Aumont, Jacques et Bernard Benoliel (dir.), *Le cinéma expressionniste : de Caligari à Tim Burton*, p. 31-57. Rennes : Presses universitaires de Rennes ; Paris : Cinémathèque française, p. 37.

18. Kessler, Frank. 2008. « Existe-t-il une esthétique du cinéma expressionniste ». Dans Aumont, Jacques et Bernard Benoliel (dir.), *Le cinéma expressionniste : de Caligari à Tim Burton*, p. 59-73. Rennes : Presses universitaires de Rennes; Paris : Cinémathèque française, p. 37.

documentaires de Klein mais croyons qu'il serait bien de souligner la perspective que crée la profondeur de champ des plans réalisés par lui, dans les lieux extérieurs surtout, et le cloisonnement de ses sujets dans l'espace du cadre, où ils sont rassemblés de façon compacte et dont le plan rapproché n'est que l'une des manifestations.

Les premières avant-gardes et leurs ambitions « aveniristes », pour reprendre l'expression d'Aumont au sujet des artistes expressionnistes, ont eu beaucoup d'influence sur William Klein et le processus de création de son œuvre, tant d'un point de vue de sa pensée politique que de ses recherches esthétiques. Or, à l'ère de la guerre froide et au moment où ils participent à la reconstruction de l'Europe, les États-Unis cherchent à étendre leur pouvoir de domination. Pour ce faire, ils entendent se positionner comme puissance mondiale sur tous les plans, soit sur le plan politique (en établissant des politiques nationales et internationales de plus en plus autoritaires), sur le plan économique (le plan Marshall), sur le plan militaire (complexe militaro-industriel) et aussi sur le plan de la culture (le mouvement de l'avant-garde). C'est dire, selon Serge Guilbaut, que si l'avant-garde américaine atteint une renommée internationale, c'est aussi parce qu'elle prend part à une politique culturelle élaborée par le gouvernement américain. Ce dernier empruntera en effet la voie tracée par l'expressionnisme abstrait d'abord et par le pop art ensuite, pour faire valoir l'*American way of life* :

La thèse centrale de ce livre est que le succès sans précédent de l'avant-garde américaine, sur la scène nationale comme sur la scène internationale, ne repose pas uniquement, comme on l'a trop souvent dit jusqu'ici aux États-Unis et en Europe, sur des raisons esthétiques et formelles, mais également, et peut-être même davantage, sur des raisons, disons, d'échos idéologiques. [...] L'avant-garde réussit à s'imposer parce que son travail et l'idéologie qui le sous-tendait, distillée dans les écrits des peintres comme dans leur imagerie, coïncidèrent assez précisément avec l'idéologie qui vint à dominer la vie politique après les élections présidentielles de 1948.¹⁹

Comme le mentionne Guilbaut, l'USIS (« *United States Information Services* ») ou USIA (« *United States Information Agency* ») sous l'égide de l'administration du Président Harry S. Truman et du Musée d'art moderne, fondé en 1947, décide de promouvoir l'art moderne américain de façon à ce que l'expressionnisme abstrait devienne l'une des

19. Serge Guilbaut. 1983. *Comment New York vola l'idée d'art moderne. Expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*. Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, p. 8, p. 11-12.

manifestations de l'Amérique libérale. Le mouvement représente l'image de la liberté rattachée à la société américaine qui réagit contre les régimes fascistes, qui s'oppose à l'idéologie marxiste et soviétique et qui cherche à supplanter l'art moderne européen et surtout, parisien.

L'expressionnisme abstrait devient la représentation de la liberté dans le domaine de la culture et le nouveau héraut américain sur la scène artistique internationale :

Il est ironique mais non contradictoire de constater, que dans cette société politiquement à droite, où la répression intellectuelle pesait lourd, l'expressionnisme abstrait signifiait pour beaucoup l'expression de la liberté : liberté de créer des œuvres controversées, liberté symbolisée par l'action, par le geste, par l'expression de l'artiste apparemment libre de toute entrave. C'était une liberté essentielle, existentielle que les modernes (Barr, Soby, Greenberg) défendaient contre les attaques conservatrices (Dondero, Taylor).²⁰

La politique culturelle américaine prétend reconnaître le statut des artistes et des intellectuels politisés unis sous un même front commun, dont les œuvres et les recherches se retrouvent tout à coup généreusement financées. Or, ceux qui croyaient avoir échappé à l'aliénation sociale, comme le suggère Guilbault, se rendrons bientôt compte que l'idéal de liberté se trouvant au cœur de l'expression picturale abstraite qu'ils cherchent à défendre, sera récupérée par le gouvernement pour servir l'idéologie dominante américaine. La politique étrangère des États-Unis met ainsi sur pied, dès 1945, un programme culturel visant à faire valoir l'*American way of life* en Europe et ailleurs dans le monde, programme qui aura un impact important sur le marché de l'art²¹.

La politique culturelle des États-Unis dans les années 50 et 60 entraîne d'importants changements dans la création, dans la diffusion et dans la mise en marché de l'art moderne.

20. *Ibid.*, p. 264-265.

21. Comme le mentionne Guilbault : « Les États-Unis élaborèrent un programme culturel dirigé vers l'Europe et mettant l'accent sur le potentiel intellectuel américain. Dans cette optique, l'art devenait une pièce maîtresse dans de la politique étrangère. Dès 1945, un important programme culturel avait été mis sur pied afin de faire adroitement l'apologie de l'*American way of life* : "Le sénateur John Davis Lodge a déclaré que ce programme devrait permettre une avancée rigoureuse de la politique étrangère américaine. Il s'agit de présenter le point de vue américain en faisant preuve d'un enthousiasme sans faille, d'une conviction passionnée et d'une foi brûlante pour le mode de vie américain. La clef de tout n'était-elle donc pas la propagande même si elle devait être plus subtile et plus habile que celle des régimes communistes totalitaires?" » *Ibid.*, p. 249

L'un d'eux, comme le suggère Antoine Compagnon, est le déplacement du marché de l'art moderne de Paris à New York²². Dans *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, l'auteur précise :

Il [Rauschenberg avec *Erased De Kooning Drawing*] forçait le spectateur à accepter la négation de l'art, c'est-à-dire sa réduction à l'institution et au marché : est art ce que l'artiste appelle tel et que les galeries exposent. Après l'expressionnisme abstrait, ultime et profonde exaltation de l'art autonome, le pop art, développant un autre côté du surréalisme, que Dada et Duchamp avaient illustré, jouant cyniquement du marché, abolissait la distinction de l'art d'élite et de l'art de masse : le pop art a tiré profit de la fin de l'art. [...] Le paradoxe politique, symétrique de celui de l'expressionnisme abstrait, est que cet art, dépendant de la société de consommation, ait pu être perçu, par exemple dans la France de 1968, comme une contestation de cette société, et non comme la manifestation paroxystique de ses lois.²³

Comme nous avons pu le constater au cours de notre analyse du film *Mister Freedom*, Klein emprunte des stratégies formelles du *pop art* et pour lui, d'ailleurs, le film *Broadway by Light* est le premier film pop. Les documentaires que nous nous proposons d'examiner au cours des prochains chapitres démontrent que le cinéaste porte toujours une attention spéciale à la société de la culture et de la consommation américaine puisqu'il filme notamment des panneaux d'affichage. Mais nous ne croyons pas que le contexte dans lequel ces images sont présentées fait l'apologie de cette culture.

Klein s'accorde le plus de liberté possible pour produire une œuvre cinématographique qui se veut controversée et libre de toute entrave. Comme nous tenterons de le démontrer au cours des prochains chapitres, le mode de production et le choix des personnages de ses documentaires témoignent d'un désir de liberté de création et de liberté d'expression. Le fait de poser un regard neuf sur les héros de la révolution afro-américaine est signe qu'il entend déjouer les moyens du pouvoir et travestir la politique culturelle des États-Unis. Afin de mieux définir les différentes stratégies formelles et narratives retrouvées dans le cinéma documentaire de Klein, il convient de présenter les différents modes de ce « genre » de cinéma et ceux que développe Bill Nichols, qui sont pour nous d'une grande utilité.

22. Compagnon, Antoine. 1990. Les cinq paradoxes de la modernité. Paris : Seuil, p. 112.

23. *Ibid.*, p. 125-126.

4.2. Bref retour sur les modes documentaires de Bill Nichols

Le documentaire, s'il est un genre, comprend plusieurs sous-genres, eux-mêmes associés à différents modes qui furent conceptualisés notamment par Bill Nichols en fonction de l'évolution technologique, du style personnel des cinéastes et des réflexions intellectuelles du cinéma documentaire. Les modes de Nichols font quant à eux écho à une diversité de mouvements qui ont ponctué l'histoire du documentaire. Les modes documentaires développés par Nichols augmentent avec les années, mais pour plus de concision, nous nous limiterons à ceux qu'il mentionne dans son livre *Introduction to documentary*²⁴ et qui sont au nombre de six, c'est-à-dire les modes poétique, d'exposition, d'observation, de participation, réflexif et performatif.

Dans les termes du théoricien, le mode poétique rassemble poétiquement des fragments du monde, ce qui rend parfois les films abstraits, où la réalité historique est sujette à de libres associations et à des impressions subjectives. Il favorise la construction de rythmiques temporelles et de juxtapositions spatiales; il transforme les gens et les choses en matériaux malléables. Il comprend les films politiquement engagés, à caractère social et pour la majorité expérimentaux, issus de la première avant-garde, tels que *À propos de Nice*²⁵ de Jean Vigo, *Regen*²⁶ de Joris Ivens et *Berlin, die Symphonie der grosse Stadt*²⁷ de Walter Ruttmann. Quantité de ces films poétiques, comme *Broadway by Light*, sont associés au mouvement des symphonies des villes (*city symphonies*) qui privilégie les tournages à l'extérieur, une structure métaphorique plutôt que narrative et un montage fondé sur la rythmique. Dans les années 20 et 30, les cinéastes entretiennent l'espoir que le dispositif cinématographique permettra notamment de créer un surhomme (Ciné-œil et Radio-oreille de Dziga Vertov) et de présenter un point de vue documenté (Jean Vigo). Comme l'affirme quelques années plus tard Jean Painlevé, le père du cinéma scientifique et animalier, au nom de l'Union Mondiale du

24. Nichols, Bill. 2001. « What types of documentary are there ». Dans *Introduction to documentary*, p. 99-138. Bloomington; Indianapolis : Indiana University Press.

25. *À propos de Nice*. 1930. Réalisation de Jean Vigo et Boris Kaufman. France. Jean Vigo.

26. *Regen (Rain)*. 1929. Réalisation de Joris Ivens. Hollande. Joris Ivens.

27. *Berlin : die sinfonie der Grosstadt*. 1927. Réalisation de Walter Ruttmann. Allemagne. Production de Deutsche Vereinsfilm AG, Berlin.

Documentaire en 1947, le documentaire est « tout film qui par des moyens rationnels ou émotionnels et à l'aide des prises de vue de phénomènes réels ou de leur reconstitution sincère et justifiée a pour but d'accroître consciemment les connaissances humaines ainsi que d'exposer les problèmes et leurs solutions au point de vue économique, social et culturel »²⁸. La reconstitution des combats de Muhammad Ali par Klein réalisée à partir de collages d'images fixes, fait penser à de telles stratégies.

Le mode d'exposition est didactique et fondé sur la rhétorique du discours. Les affirmations qu'il propose directement au spectateur sont générales et totalisantes; elles évitent les analyses et préexistent le film. Les documentaires d'exposition ont recours soit à des intertitres qui agissent ici en tant que paratextes, soit à un commentaire omniscient et extradiégétique appelé la voix de Dieu, soit à une voix diégétique, que Nichols nomme la voix de l'autorité. Dans tous les cas, le commentaire a priorité sur les images et dicte l'ordre dans lequel elles apparaîtront dans le film. Le montage des films d'exposition est « probant » et assure la continuité de l'argumentation pour transmettre un point de vue le plus souvent unique ou, tout au plus, binaire. La narration de la panthère noire en voix off, de même que les intertitres du film *Eldridge Cleaver Black Panther* servent ainsi à la propagande révolutionnaire du film.

Les documentaires de propagande sont ceux qui correspondent le mieux au mode d'exposition, comme ceux que réalise Leni Riefenstahl pour le Troisième Reich et ceux que produit John Grierson lors de la Seconde Guerre mondiale pour l'institution qu'il a créée en 1939, l'Office national du film du Canada. Walter Lippmann réfléchissait déjà dans les années 30 aux développements des communications et à la diffusion d'informations dans les médias de masse dans une perspective éducative. Inspiré par l'idée de la « fabrique du consentement », Grierson investit le documentaire d'une responsabilité sociale et c'est pourquoi il doit être pour lui « un traitement créatif de l'actualité »²⁹. Le documentaire de propagande en temps de guerre cherche ainsi à unir les forces des puissances Alliées pour diviser l'ennemi allemand de

28. Berg, Brigitte. 2014. « La Castration du Documentaire ». En ligne. *Les Indépendants du premier siècle*. http://www.lips.org/bio_painleve.asp.

29. Grierson, John. 1966. *Grierson on Documentary*. Forsyth Hardy (Ed.), Berkeley et Los Angeles : University of California Press, p. 13.

l'intérieur et valoriser la démocratie. Contrairement à Riefenstahl, Grierson se réapproprie et recontextualise des images extraites de films d'archives et qui se révèlent très souvent subordonnées à la métaphore. Comme le propose Seth Feldman : « Leur fonction était de réduire le monde proto-cinématique à une métaphore, et cumuler les métaphores jusqu'à ce que le film définisse précisément l'un des éléments de la géopolitique de Grierson (et de temps en temps, celle du gouvernement canadien). »³⁰

Le mode d'observation évite de manipuler le réel afin de le représenter le plus objectivement possible. Il ne fait appel à aucun intertitre, ne procède à aucune reconstitution historique tout en évitant les commentaires diégétiques ou extradiégétiques. Le documentariste adopte une position de non-intervention à l'égard des personnes filmées et se garde de l'interviewer. La bande sonore ne compte ni musique ajoutée, ni effets sonores et repose sur la seule captation de sons en direct, lesquels sont habituellement synchronisés à l'image. Les plans-séquences sont privilégiés dans le mode d'observation pour donner une plus grande valeur à la durée et laisser libre cours à l'observation du temps qui passe. Le montage reste fidèle à la continuité de l'histoire et respecte l'ordre des événements qui ont été filmés par le cinéaste. Les cinéastes américains du *direct cinema*, tel Frederick Wiseman (*Titicut Follies*)³¹ ou ceux du mouvement anglo-canadien *Candid Eye* (*The Days Before Christmas*)³² croient en ce sens que la caméra doit être la plus invisible possible telle *une mouche sur le mur*. En réaction contre les documentaires didactiques et propagandistes produits par Grierson, selon Feldman, les fondateurs du *Candid Eye* que sont Roman Kroitor, Terence Macartney-Filgate, Wolf Koenig et Stanley Jackson optent pour une caméra qui se veut furtive et omniprésente, comme la caméra de Cartier-Bresson³³. Chez Klein, au contraire, la caméra cherche à attirer les regards des filmés qui fixent très souvent la lentille.

30. Traduction libre de la version originale anglaise : « Their function was to reduce the proto-cinematic world to metaphor, and then pile metaphor upon metaphor, until the film define precisely one element of Grierson's (and, from time to time, the Canadian government's) geopolitics. » Feldman, Seth. 2003. « The Days before Christmas and the day before that ». Dans Jim Leach et Jeannette Sloniowski (dir.), *Candid eyes : essays on Canadian documentaries*, p.31-47. Toronto : University of Toronto Press. p. 33.

31. *Titicut follies*. 1967. Réalisation de Frederick Wiseman. États-Unis. Frederick Wiseman.

32. *The Days before Christmas*. 1958. Réalisation de Stanley Jackson, Wolf Koenig et Terence Macartney-Filgate. Canada. ONF.

33. Feldman, Seth. 2003. « The Days before Christmas and the day before that ». Dans Jim Leach et Jeannette Sloniowski (dir.), *Candid eyes: essays on Canadian documentaries*, p.31-47. Toronto : University of Toronto

Le dialogue entre le sujet filmé et le cinéaste est audible et direct dans le mode de participation ou d'interaction. Le documentariste dialogue ici avec les filmés, comme s'il cherchait également à faire connaître son point de vue. La relation entre le filmant et le filmé est ainsi révélée au spectateur, lequel peut à son tour remettre en question la position du cinéaste sans avoir l'impression de s'adonner au voyeurisme comme l'incite parfois à le faire le mode d'observation. Le mode de participation ou d'interaction peut quant à lui recourir à des films d'archives pour faire dialoguer le passé et le présent. Les mouvements documentaires correspondant à une telle modalité de filmage ont été parfaits par les documentaristes Jean Rouch et Michel Brault. Le développement des nouvelles technologies découvre des dispositifs plus malléables, telles que la caméra portative, la pellicule plus sensible et la *nagra* qui facilitent les tournages à l'extérieur ou in situ, qui permettent d'aller à la rencontre des gens et de témoigner des moments vécus par eux dans les lieux et au moment où ils se déroulent. La petite équipe de tournage qui l'accompagne offre au cinéaste une plus grande liberté d'actions qui sont le plus spontanées possible. Telle est principalement la méthode de travail adoptée par Klein lors de la production *in situ* de ses documentaires. Ses tournages se font là où l'action se déroule bien que le cinéaste insère des extraits de films d'archive au montage final.

Le mode réflexif entend démocratiser le dispositif cinématographique en mettant en évidence la forme documentaire. Il dévoile le processus de production des films par des moyens qui font écho à la mise en abîme en littérature. Il s'inspire de la méthode brechtienne et privilégie l'interruption abrupte de la continuité des dialogues et de l'action (*jump cut*), les collages de sons et d'images, les décadrages, les images floues et les sauts parfois brusques dans le temps et dans l'espace filmique. Ce sont là des stratégies formelles que nous retrouvons abondamment dans les films de la Nouvelle vague et dans les documentaires de Trinh T. Minh-ha. Un film comme *Reassemblage*,³⁴ réfléchit à l'observation des phénomènes et aux

Press. p. 37-38.

34. *Reassemblage: from the firelight to the screen*. 1982. Réalisation de Trinh Minh-ha. États-Unis. Moongifts Films. Trinh T. Minh-ha et Jean-Paul Bourdier.

données de l'expérience dans le but de combattre l'aliénation³⁵. Cette modalité, comme l'explique Nichols, propose une remise en question des fondements de notre connaissance, en interrogeant les sources et les institutions qui nous permettent de les acquérir. Elle réfléchit à la difficulté de représenter le réel, parfois dans le film même, comme c'est le cas dans *Chronique d'un été*³⁶, et demande entre autres « quelle vérité le documentaire peut-il révéler? ». Une question à notre avis, que Klein adresse aussi aux spectateurs de ses films.

Comme l'explique Jacques Gerstenkorn dans son bref article « À travers le miroir (notes introductives) », la réflexivité est « un phénomène protéiforme dont le plus petit dénominateur commun consiste en un retour du cinéma sur lui-même »³⁷. L'auteur distingue deux modes de réflexivité : la réflexivité cinématographique et la réflexivité filmique. La réflexivité cinématographique affiche, d'une part, le dispositif et « le cinéma *en tant qu'institution* » et se manifeste, d'autre part, « à travers l'énonciation filmique », c'est-à-dire « les effets d'écriture qui rendent sensible le filmage ou qui affichent [...] leur appartenance au langage cinématographique », tels « un regard ou une adresse à la caméra, un violent *travelling*, une musique appuyée, un retour en arrière [...] ou encore un montage court [qui] rappellent ainsi au spectateur qu'il est au cinéma »³⁸. Des stratégies formelles, comme nous le verrons au prochain chapitre, que nous retrouvons dans *Muhammad Ali, the Greatest*.

La réflexivité filmique « désigne » pour Gerstenkorn « tous les jeux de miroir qu'un film est susceptible d'entretenir soit avec les autres films », « soit avec lui-même ». La réflexivité est dans le premier cas « hétérofilmique », tandis qu'elle est « homofilmique » dans le second cas, où elle fait appel à la mise en abîme³⁹. L'auteur compare la réflexivité hétérofilmique à la citation qui interpelle les « traces résiduelles de codification – caractéristiques d'un genre, d'une école, d'un auteur ou d'un acteur – qui constituent le fonds de commerce de notre subconscient cinéphilique (la publicité en fait son pain quotidien) »⁴⁰.

35. Minh-ha, Trinh T. 1993. « The Totalizing Quest of Meaning ». Dans Michael Renov (dir.), *Theorizing documentary*, p. 90-107. New York : Routledge.

36. *Chronique d'un été* : Paris 1960. 1961. Réalisation de Jean Rouch et Edgar Morin. France. Argos Films.

37. Gerstenkorn, Jacques. 1987. « À travers le miroir (notes introductives) ». *Vertigo*, no 1, p. 7.

38. *Ibid.*, p. 7-8.

39. *Ibid.*, p. 9.

40. *Ibid.*, p. 9.

Cette forme de citation repose uniquement sur la relation entre deux ou plusieurs films. Mais si nous souhaitions élargir le concept pour le considérer dans une perspective intertextuelle et interdisciplinaire, ne pourrions-nous pas considérer qu'un film peut emprunter « des traces résiduelles de codification » à d'autres disciplines artistiques, tels la photographie et le théâtre?

Le mode performatif, enfin, s'inspire du mouvement de l'avant-garde, comme le mode poétique avant lui. Il met l'accent sur les dimensions subjectives et affectives de la connaissance et conjugue le général et le particulier, le collectif et l'individuel, le politique et le personnel, en mettant l'emphase sur la dimension expressive du sujet filmé et des stratégies formelles du film. Il fait appel à de la musique pour augmenter la charge émotive du film, tandis que des flash-back, des illustrations et des arrêts sur image privilégient l'expression d'un certain état d'esprit au détriment de la représentation d'un fait historique. Les films performatifs pour Nichols sont davantage portés par la mémoire que par l'histoire, comme l'est par exemple *Nuit et brouillard*⁴¹ d'Alain Resnais. Sa dimension expressive en fait le mode tout désigné pour le cinéma documentaire biographique et surtout autobiographique. Ce mode, selon nous, accentue la présence du cinéaste tandis que son expression et sa créativité sont rendues visibles tant devant que derrière la caméra.

Comme le souligne Nichols lui-même, les modes documentaires ci-dessus mentionnés ne sont pas étanches et les stratégies formelles qui y sont rattachées peuvent se retrouver dans le même film. Le film *L'homme à la caméra*⁴² de Dziga Vertov, par exemple, est à la fois poétique, propagandiste et réflexif. Son montage fonctionne par association d'idées, son propos est politiquement engagé et le dispositif cinématographique est représenté par une mise en abîme de la production même du film. Si nous avons cru bon de détailler ainsi les six modes documentaires de Nichols, c'est que les documentaires *Muhammad Ali et Eldridge Cleaver*, à notre avis, interpellent ou rejettent, bien que de façon différente, plusieurs de ces stratégies. L'un des modes d'expression qui distinguent ce cinéaste des autres documentaristes est cette caméra que nous qualifierons d'intrusive. Cette caméra ne se donne pas seulement pour tâche de filmer en direct les événements au moment où ils se déroulent, mais cherche

41. *Nuit et brouillard*. 1955. Réalisation d'Alain Resnais. France. Argos Films.

42. *Homme à la caméra (L')* [*Man with the Movie Camera*]. 1929. Réalisation de Dziga Vertov. Russie. Vufku.

aussi à provoquer les gens tandis que le réalisateur se promène dans la foule. Cette relation intersubjective entre le filmant et le filmé est certes réflexive et permet au spectateur de prendre part à l'expérience vécue par Klein. Elle est l'expression du chemin qu'il a parcouru et surtout, des mouvements de son corps dans l'espace.

4.3. L'expression du cinéaste et la politique du corps en mouvement

Dans son article intitulé « Le corps politique du photographe »⁴³, Sandrine Maheu propose d'entrée de jeu que l'acte photographique construit une certaine vision du monde et en ces termes, il est aussi un acte politique. Citant Hannah Arendt, Maheu explique : « La politique prend naissance dans l'espace qui est entre les hommes, donc dans quelque chose de fondamentalement extérieur à l'homme. Il n'existe donc pas une substance véritablement politique. La politique prend naissance dans l'espace intermédiaire et elle se constitue comme relation. »⁴⁴ Dans la mesure où la photographie de reportage et le cinéma documentaire comme moyens d'expression impliquent le même type de relation avec l'espace intermédiaire et les sujets photographiés ou filmés, il nous semble juste de comparer sur une base commune l'acte politique que représente l'une et l'autre dans les films de Klein.

La vision du photographe est « implicite » dans chacun de ses clichés, et tout comme son corps absent, elle est ainsi induite et donc perceptible par le spectateur. Par ailleurs, ajoute Maheu, l'écart entre le monde et le photographe lui octroie la perspective nécessaire pour construire et pour produire sa vision du monde. Dans cette optique, l'espace qui sépare l'artiste tenant sa caméra et le sujet photographié témoigne aussi de l'engagement (politique) de l'un et l'autre : « La prise de vue a notamment comme singularité de montrer le choix d'une distance comme acte signifiant. »⁴⁵ La proximité ou la distance entre le photographe et son sujet font plus que témoigner de l'expérience d'avoir vu, elles marquent, selon nous, le degré de vécu. Dans les deux cas, l'image produite servira de preuve que l'événement a bel et bien eu lieu et

43. Maheu, Sandrine. 2007. « Le corps politique du photographe ». Dans Catherine Couanet, François Soulages et Marc Tamisier (dir.), *Politiques de la photographie du corps*, p. 181-192. Paris : Klincksieck.

44. *Ibid*, p. 182.

45. *Ibid*, p. 186.

que le photographe en a été témoin. Dans la mesure où il s'est approché de son sujet au point d'influencer son comportement ou de changer le cours des événements photographiés, par ailleurs, la seule présence du photographe ou du cinéaste prend part à la finalité de l'image, voire à sa mise en scène. Serge Tisseron mentionne pour sa part que la photographie « réveille les composantes de l'expérience » qui ont donné lieu à la photographie puisqu'au moment de capter l'image, l'œil est rendu aveugle par la lentille de la caméra⁴⁶. Dans le même ordre d'idées, Klein affirme que tout ne peut être vu ou perçu au moment de tourner un film documentaire : « Les films documentaires sont toujours incomplets, il y a toujours des éléments qui nous échappent. »⁴⁷

46. Tisseron, Serge. 1996. *Le mystère de la chambre claire : photographie et inconscient*. Paris : Belles Lettres : Archimbaud, p. 31.

47. Klein, William. 1970. « Les points de vue de neuf réalisateurs ». *Cinéma 70*, décembre, p. 64-65.

Chapitre 5.

***Muhammad Ali, the Greatest* ou le combat pour la libération : sociopolitique de la boxe au cinéma**

Je n'ai pas à être ce que vous voulez que je sois. Je suis libre d'être ce que je veux être et de penser ce que je veux penser.
Muhammad Ali

Dans le panthéon des héros ayant marqué l'histoire du XX^e siècle figure Cassius Clay, alias Muhammad Ali. La renommée internationale dont bénéficie Ali n'est peut-être pas comparable à la célébrité dont héritent à leur naissance certains êtres dits nobles, ou que de rares élus acquièrent par la grâce d'une inspiration divine, comme le racontent les mythes et les légendes. Elle est davantage le fruit des nombreux combats qu'il a menés au cours de sa carrière et des victoires qu'il a remportées au prix de plusieurs décennies de durs labeurs. Ses affrontements sur le ring ont fait de lui le champion mondial des poids lourds dans la discipline de la boxe anglaise, tandis que ceux qu'il a gagnés au nom de l'ensemble des Afro-Américains et des peuples colonisés ou exploités ailleurs dans le monde lui ont donné une réputation de philanthrope et de pacifiste. Muhammad Ali est le premier des trois « Super noirs américains » à qui Klein dédie un long métrage documentaire, intitulé *Muhammad Ali, the Greatest*, les deuxième et troisième étant respectivement Eldridge Cleaver et Little Richard. Le cinéaste aurait sans doute aimé dédier un film à Malcolm X¹, n'eut été le décès de ce dernier lors d'un assassinat public et brutal le 21 février 1965, à Harlem, devant quelque quatre cents spectateurs venus l'entendre ce jour-là, dont sa femme et ses six enfants. Nous le retrouvons néanmoins dans *Muhammad Ali* au cours d'une brève entrevue tournée par le cinéaste juste avant sa disparition, car c'est entre autres grâce à Malcolm X que Klein a pu faire ce film.

1. Suite à l'assassinat de Malcolm X, Klein réalise un reportage de 11 minutes 47 secondes intitulé *Le schisme noir* qui sera diffusé le 5 mars 1965 dans le cadre de l'émission *Cinq colonnes à la une*.

Les ouvrages au sujet de Muhammad Ali sont nombreux. Par soucis de concision, nous avons privilégié celui de son biographe officiel, Thomas Hauser, intitulé *Muhammad Ali : His Life and Times*, ainsi que le recueil édité par Ann Oliver et Paul Simpson, *The Rough Guide to Muhammad Ali*, qui résume en neuf chapitres la vie et les combats du *Champ*. Il mentionne aussi l'énorme influence qu'auront sur lui les membres importants de la Nation de l'Islam (ou *Black Muslims*) que sont Elijah Muhammad, son fils Herbert Muhammad et Malcolm X qui l'initiera à la foi musulmane. Quantité de films furent également réalisés avec ou au sujet de Muhammad Ali et nous effectuerons un bref survol de cinq d'entre eux pour mieux situer le documentaire de Klein dans cette filmographie tardive et pour le distinguer ensuite des autres œuvres du cinéma américain qui mettent en scène le milieu de la boxe et ses gladiateurs du ring.

Le documentaire *a.k.a. Cassius Clay* (1970) réalisé par Jim Jacobs relate les premières années de la carrière du boxeur, depuis ses premiers combats professionnels jusqu'à son refus de participer à la guerre du Vietnam. Le long métrage de fiction *The Greatest* (1977) réalisé par Tom Gries est significatif dans la mesure où Muhammad Ali y interprète son propre rôle et affiche sur grand écran ses talents d'acteur que les journalistes sportifs et le public lui attribuaient déjà. Le documentaire *When We Were Kings* (1996) de Leon Gast est historiquement appréciable puisqu'il fut tourné au Zaïre en vue du combat d'Ali contre George Foreman. C'est dire que Klein n'était pas le seul à documenter le *Rumble in the Jungle* et à fixer son objectif sur le président de la République du Zaïre, tout en faisant allusion à l'opportunisme et à la dictature du mobutisme. Le film biographique de Michael Mann, *Ali* (2001), mettant en vedette l'acteur Will Smith, est l'un des films sur le *Champ* qui remportera le plus grand succès commercial, avec des recettes réalisées au box-office évaluées à plus de dix millions de dollars au cours du premier weekend. Tout comme le film de Klein, celui-ci couvre la période de 1964 à 1974. Les plus récents films produits à la mémoire de cet athlète inoubliable sont *The Trials of Muhammad Ali* et *Muhammad Ali's Greatest Fight*. Sortis tous deux en 2013, les films (un documentaire et une fiction) retracent les faits entourant les procès menés par Ali contre le gouvernement des États-Unis pour défendre son droit en tant qu'objecteur de conscience.

Un retour sur les faits entourant la vie de Malcolm X et le schisme qu'il a créé au sein de la Nation de l'Islam et de la communauté afro-américaine nous paraît également nécessaire afin de mieux saisir l'importance et l'influence de cet homme, tant pour Ali que pour le mouvement de libération des Afro-Américains. L'héritage laissé par Malcolm X aux futures générations de militants est incontestable, notamment à ce qui a trait au recours à la violence en tant que droit à la légitime défense. Ce droit que refuse Martin Luther King est notamment revendiqué par Eldridge Cleaver qui en fait l'éloge dans son livre *Soul on Ice*, et par Stokely Carmichael qui en parle dans son livre *Black Power*, co-écrit avec Charles V. Hamilton. Notre intérêt en la personne de Malcolm X est également justifié par l'importance qu'accorde Klein à ce héros révolutionnaire. Le cinéaste le représente dans *Muhammad Ali* en montrant des extraits d'une entrevue exclusive réalisée avec cet homme chez lui et dans le reportage intitulé *Le schisme noir* qu'il réalise après sa mort pour le compte de *Cinq colonnes à la une*.

Muhammad Ali vu par les critiques de cinéma

Peu d'articles sur *Muhammad Ali* sont publiés dans les journaux en France et encore moins dans les publications distribuées aux États-Unis² où, à défaut d'y trouver un distributeur, le film ne sera vu que quinze ans plus tard. Puisqu'une grande part de *Muhammad Ali* est réalisée à partir de fragments puisés dans *Cassius le Grand*, il nous semble approprié de faire ici référence aux critiques de ces deux films, lesquelles se révèlent être en majorité élogieuses à l'égard des deux œuvres. En résumé, la majorité des journalistes s'entendent pour dire que ces deux documentaires de Klein ne cherchent pas seulement à dépeindre le boxeur, mais aussi à faire une étude sociologique de l'Amérique. L'objectif que s'était fixé Klein au départ, celui d'offrir une représentation de la polarisation de la société américaine, semble donc avoir été atteint.

2. Notre bibliographie se veut la plus exhaustive possible et en ces termes, nous n'avons répertorié aucune critique de *Muhammad Ali* dans les journaux américains avant les années 90.

Le journaliste Francis Gendron, chez *Positif*, voit dans *Cassius le Grand* l'esprit du capitalisme et la culture médiatique des États-Unis. Ce pays dit moderne, lisons-nous entre les lignes, n'est pas finalement sans rappeler celui qu'ont connu ses Pères fondateurs :

En enquêtant sur tous les à-côtés du match, il s'aperçut qu'il filmait l'Amérique des colons et des esclaves, l'Amérique des révolutionnaires industriels et des anciens aventuriers, l'Amérique où nulle classe ne forme un bloc homogène et distinct, l'Amérique où seul le fric différencie les gens. [...] Le grand industriel comme le quidam est fier et heureux de pouvoir montrer sa bouille à une caméra. Que lui importe l'opinion politique du journaliste ou ce qu'il fera de ses réponses! Si on le filme c'est que l'Amérique a besoin de son opinion ou de ses explications; à partir de là, il accepte tout. C'est ce que certains appellent la « démocratie exhibitionniste ».³

Ces personnages célèbres qui occupent l'avant-scène dans les films de Klein en général et dans *Muhammad Ali* en particulier, sont certes absorbés par un idéal fantasmagorique où règnent l'éthique protestante, le goût du spectacle, l'ambition et un certain désir de conquête. Ils sont, en d'autres termes, subjugués par ce rêve américain que des caméras (celles des médias de masse et du cinéma dominant) permettent de diffuser, tandis qu'une autre caméra (comme celle de Klein), plus ou moins cachée celle-là, entend démythifier.

Le critique des *Cahiers du cinéma*, Patrick Bensard, affirme par ailleurs que le spectacle devient pour Ali un moyen de se définir et c'est pourquoi, à son avis, le boxeur n'est pas si différent des « modélistes parisiens » que nous retrouvons dans le film *Polly Maggoo*⁴ : « Mêmes activités semi-clandestines ignorées du grand public, régissant ici et là les normes d'un cérémonial étendant sa domination au-delà des lieux mêmes proposés au spectacle pour alimenter la presse écrite et audiovisuelle de la manière que l'on sait »⁵. Le spectacle de la boxe comme celui de la mode dépassent l'espace réservé aux lieux de culte (le ring chez l'un, le catwalk chez l'autre) où sont adulés les idoles de ces industries (du divertissement), pour atteindre d'autres sphères ou zones d'influence là où s'exercent d'autres rapports de force.

3. Gendron, Francis. S.d. « Cassius le grand ». *Positif*, no 99, s.p.

4. Bensard, Patrick. « L'affranchi de Louisville ». Dans *Cahiers du cinéma*, no 192. Juillet-Août 1967, p. 66.

5. *Ibid.*, p. 66.

Selon Bensard, Ali projette l'image de l'orgueil et non de la honte d'être noir, allant ainsi à l'encontre de celle que le « Blanc s'est forgé de lui et de sa race »⁶.

« L'essai sociologique et politique » que représente *Muhammad Ali* pour Guy Braucourt est « aussi passionnant que le roman épique d'un enfant noir de ce siècle »⁷. Outre cette comparaison infantilisante à l'égard du boxeur, le critique des *Nouvelles Littéraires* compare néanmoins Ali à des héros mythologiques. Car selon l'auteur, ces épreuves marquent « l'évolution d'un être », « la progression de sa personnalité » et feront de lui un champion, un militant, le symbole d'un peuple ou plutôt, la « conscience politique de toute une race »⁸.

Là où nous percevons des figures identitaires et médiatiques tel qu'Ali, qui comme l'avance Bensard se définissent par le spectacle et les médias, pour devenir dans les mots de Braucourt la « conscience d'une race », Claire Clouzot voit pour sa part des « mégalomanes »⁹. Est-ce à dire que la mégalomanie, associée à l'exubérance et à l'excès, est l'un des traits de personnalité des célébrités? Dans la mesure où la majorité des stars et des héros représentés dans les films de Klein sont originaires des États-Unis, le commentaire de la journaliste n'évoque-t-il pas également la possibilité que la mégalomanie soit un trait de la personnalité des Américains?¹⁰ Au cours de son entrevue avec le cinéaste, elle dresse un parallèle entre la mégalomanie de Klein et celle d'Ali, ce à quoi le cinéaste répond à brûle-pourpoint : « Je ne suis tout de même pas assez mégalomane pour me mettre dans la même catégorie que Cassius. »¹¹ Quoiqu'il en soit, Klein paraît en accord avec la thèse de Clouzot, mais à la différence de Polly Maggoo, de Mister Freedom et d'Eldridge Cleaver – qui se prend beaucoup trop au sérieux selon lui –, le cinéaste considère Ali comme étant quelqu'un d'amusant, un héros légendaire, un véritable surhomme¹².

6. *Ibid.*, p. 66.

7. Braucourt, Guy. « *Muhammad Ali The Greatest* ». Dans *Nouvelles Littéraires*, no 2480, avril 1975.

8. *Ibid.*, s.p.

9. Clouzot, Claire. 1975. « *Muhammad Ali the Greatest* ». Dans *Écran*, no 38, Juillet-Août, p. 59.

10. La majorité des journalistes français encensent d'ailleurs la critique de Klein à l'égard de la politique capitaliste et raciste des Américains qui transparait dans le film par sa représentation du milieu de la boxe. Un parti pris pour le moins surprenant, si nous considérons la politique étrangère et post-colonialiste de la France au cours des années 60 et 70.

11. *Ibid.*, p.59.

12. *Ibid.*, p. 59.

Henry Chapier parle du « phénomène » que représente le boxeur et Luce Sand aborde l'étude psychologique qu'en fait Klein dans son film *Cassius le Grand*¹³. Les deux critiques décrivent ainsi Cassius comme un personnage complexe que le film propose d'analyser. Ils divisent par ailleurs le monde de la boxe que nous découvrons par le biais d'Ali en deux camps que Sand appelle les « monstres » et les « déçus », comme s'il s'agissait d'une jungle où s'affrontent une horde de prédateurs et de proies¹⁴. En fait, selon Chapier : « Le film donne des milieux de la boxe, de ses parieurs, de ses imposteurs et de ses caïds, des images saisissantes de vérité... »¹⁵

Le style de *Cassius le Grand*, reproduit dans les trois premiers chapitres de *Muhammad Ali*, fait écho aux stratégies formelles atypiques de l'album de photographies *Life is good and good for you in New York*. Marc Albert-Levin remarque « cet état d'esprit « pop » » qui « caractérisait déjà ses photos de New York » dès 1956 et qui « allait répandre le goût du flou et de certaines déformations « picassiennes » de l'image, renforçant l'expressionnisme naturel de certaines attitudes ou de certains visages... »¹⁶ La « valeur documentaire » du film de Klein, qui aux yeux du journaliste « n'est pas loin du chef-d'œuvre », est ainsi produite par le rythme et l'expressivité des plans auxquels sont soumis les composantes du réel qu'a su capter le cinéaste.

En tant que moyens au service de la critique de Klein, les objectifs de grand angle utilisés par Klein et le cadre qu'il resserre sur les sujets filmés, ont pour effet *et* pour but d'influencer la perspective du spectateur sur eux. En créant consciemment une distorsion dans l'image, par contre, le cinéaste s'attire les foudres de ceux qu'il ridiculise et des puristes pour qui le cinéma documentaire tend vers l'objectivité. Or, selon Albert-Levin, « les objectifs employés par Klein sont bien moins déformants que certains ne seraient tentés de le lui reprocher », dans la mesure où les personnages de Klein sont des « caricatures vivantes

13. Chapier, Henry. 1967. « Muhammad Ali The Greatest ». Dans *Combat*, 1er juin, s.p.

Sand, Luce. 1967. « Muhammad Ali The Greatest ». Dans *Jeune Cinéma*, no 24, p. 2-3.

14. Sand, Luce. 1967. « Muhammad Ali The Greatest ». Dans *Jeune Cinéma*, no 24, p. 2.

15. Chapier, Henry. 1967. « Muhammad Ali The Greatest ». Dans *Combat*, 1er juin, s.p.

16. Albert-Levin, Marc. 1967. « Cassius le Grand ». Dans *Les Lettres Françaises*, 1er juin, s.p.

seulement filmées de façon réaliste »¹⁷. La critique d'Henry Rabine abonde dans le même sens que celle d'Albert-Levin car, selon lui, l'Amérique « violente que les gros plans de William Klein déforment jusqu'à la ressemblance », tordent « les visages pour leur faire cracher leur âme »¹⁸.

Les autres critiques se révèlent aussi élogieuses à l'égard du film de Klein. L'article de Gilles Jacob publié dans *Cinéma 67* est probablement la seule ombre sur ce tableau presque parfait. L'ensemble du film semble déplaire au journaliste et futur président du Festival de Cannes dont les critiques se font assassines. Les stratégies formelles de Klein déplaisent particulièrement à Jacob qui condamne la « complication des cadrages, [le] montage faussement audacieux, [les] chapelets de plans débités, hachés menu, par une caméra-mitrailleuse ». Il aurait aimé voir plus de simplicité dans les prises de vue, dont « la sophistication » et « la préciosité » enlèvent selon lui de la valeur au film. Ce « matériau riche », selon l'auteur, « qui aurait gagné à être traité avec naturel, est gâché par des artifices échevelés et maladroits ». Au final : « Klein triture. Klein enjolive. Klein manque son coup. Qu'il lave son style. Qu'il se débarrasse de ses tics, de cette complaisance qui compromettent ses débuts. » Jacob est l'un des premiers à soulever l'épineuse question de la relation entre la photographie et le cinéma en cherchant à savoir si un bon photographe peut être un bon cinéaste. Non sans faire référence aux reportages de Klein pour l'ORTF, le film est, pour lui, composé de « fragments pour la télévision, de psychodrames et de pastiches de cinéma vérité ». Assenant un coup fatal, il conclut son opprobre en demandant : « S'agit-il même d'un film? »¹⁹

Ce bref compte rendu des articles publiés à la sortie des documentaires de Klein sur Cassius Clay/Muhammad Ali participe à la corroboration de notre hypothèse de départ selon laquelle Muhammad Ali est une figure médiatique et identitaire influente et le film qui lui est dédié, un documentaire expressionniste. D'une part, la majorité des journalistes souligne l'importance de la critique de la société américaine dans les deux films de Klein à travers les

17. *Ibid*, s.p.

18. Rabine, Henry. 1967. « Muhammad Ali The Greatest ». *La Croix*, 11 juin 1967.

19. Jacob, Gilles. 1967. « Cassius le Grand. Qui êtes-vous Cassius ». Dans *Cinéma 67*, no 118, p. 113-114.

combats menés par son personnage principal et d'autre part, nombreux sont les auteurs qui réfèrent à l'expressionnisme des prises de vue, à la rythmique du montage, en somme, à ce style unique qui a fait la renommée de ce photographe devenu cinéaste. S'ils restent aveugles à la critique des politiques (post)colonialistes en Afrique et en Asie, dont la France ne peut s'enorgueillir, les journalistes français semblent ravis de voir cet expatrié américain condamner l'expansivité de son pays d'origine en célébrant les exploits de ce boxeur proscrit et marginalisé par le monde qui l'entoure. La lutte de ce héros pour la libération alimente le tison ardent qui enflammera le cœur de Paris en Mai 68, alors qu'un mouvement de révolte se prépare à combattre l'aliénation issue de l' « impérialisme » et du racisme occidentaux.

5.1. Historique d'une longue production ou le montage d'une série de courts métrages

La boxe est le lieu de mémoires vives pour Klein. Dans son enfance, le cinéaste est témoin de l'engouement général que provoquent les combats de Joe Louis. Des années plus tard, au cours de son service militaire, il se porte volontaire pour affronter d'autres soldats de poids moyen sur le ring. Les combats sont truqués pour que personne ne soit blessé mais Klein obtient ainsi des fins de semaine de permission. La nostalgie habite peut-être le cinéaste qui est bercé par de tels souvenirs, mais ce n'est pourtant pas la raison pour laquelle il entreprend de s'immiscer dans le monde de la boxe professionnelle avec sa caméra à l'épaule. En recoupant les entrevues accordées par Klein à Robert Daudelin, à Jared Rapfogel et à Claire Clouzot, il nous est possible de retracer l'historique de la production de ce film qui regroupe en fait plusieurs œuvres²⁰.

Le film *Muhammad Ali, the Greatest* est le fruit de dix ans de travail, de 1964 à 1974, et que le cinéaste avait l'intention de poursuivre, si nous en croyons le générique de fin qui annonce « à suivre ». Il est façonné à partir d'un collage de différents films sur le boxeur réalisés par Klein au cours de cette décennie. Les trois premiers chapitres de *Muhammad Ali*

20. Daudelin, Robert. 1975. *William Klein : Entretien*. Montréal : Cinémathèque québécoise.

Rapfogel, Jared. 2008. « Mister Freedom : An Interview with William Klein ». Dans *Cinéaste*, v.33 no 4 (Octobre), p.24-29.

Clouzot, Claire. « William Klein ou l'organisation du chaos ». Dans *Films de William Klein*. Paris : Marval; Maison européenne de la photographie, 1998. 120 pages.

sont (re)produits à partir d'autant de courts métrages tournés aux États-Unis par Klein en 1964 et 1965²¹ : *La Grande gueule* – Miami, février 1964 (chapitre 1); *La Grande Hernie* – Boston, novembre 1964 (chapitre 2) et *Le Grand homme* – Lewiston, mai 1965 (chapitre 3). Ces trois films illustrent les combats Clay-Liston et composent la trame d'un premier opus sur le boxeur, le film *Cassius le Grand* (1964), qui remporte le grand prix du Festival de Tours en 1965. Une petite équipe de tournage de trois personnes suffit au cinéaste pour la production de ces films et lui octroie une liberté de mouvement et une rapidité d'exécution considérables. Klein est à la réalisation et à la caméra, l'un de ses assistants, Etienne Becker ou Patrice Wyers, l'accompagne, tout comme ses preneurs de son, soit Henri Moline, soit Harald Maury. Pour les films tournés en 1964 et en 1965, le cinéaste emploie la caméra Éclair Coutant 16 mm qui n'est à la disposition des cinéastes que depuis un mois et se sert de la pellicule noir et blanc. Le tournage des séquences au Zaïre en 1974 se fait par ailleurs avec de la pellicule couleur Eastman Color.

Les séquences réalisées au Zaïre en 1974 ne font pas l'objet d'un film indépendant comme celles qu'il a précédemment tournées. Elles ont cependant permis à Klein de documenter l'exploit du boxeur et de conclure un autre chapitre pour son film : « Quand il est parti au Zaïre récupérer son titre contre l'imbattable Foreman, je me suis pointé. »²² Après tant de labeur de la part du boxeur, Ali reprend finalement sa ceinture de champion du monde des poids lourds après qu'on lui eut enlevée une décennie plus tôt. Le documentariste passe ces quelques mois en Afrique en compagnie d'une équipe de production tout aussi réduite, à laquelle s'est joint Richard Suzuki comme assistant à la caméra et Harrick Maury comme preneur de son. Avec leur collaboration, le cinéaste conclut l'épopée du boxeur érigé en héros et complète le montage²³ de ce long métrage documentaire biographique.

La société de production de Robert Delpire, Delpire Advico, participe au financement de *Muhammad Ali*, mais les ressources se révèlent insuffisantes à la réalisation du film. Ne

21. Sand, Luce. 1967. « Cassius le Grand ». Dans *Jeune Cinéma*, no 24.

22. Clouzot, Claire. « William Klein ou l'organisation du chaos ». Dans *Films de William Klein*. Paris : Marval; Maison européenne de la photographie, 1998, s.p.

23. Le montage des films précédents étaient assuré par Eva Zora et Francine Gruber, tandis que la dernière partie du film est assemblée par Isabelle Rathery, des monteuses qui ne semblent pas avoir collaboré à d'autres films de Klein.

trouvant aucun bailleur de fonds intéressé à son projet ni d'appui auprès de la télévision française, Klein fonde sa propre société qu'il nomme les Films Paris-New York. Le cinéaste explique les avantages et les inconvénients de cette entreprise :

Il faut dire qu'on ne comprend pas bien la signification d'un personnage comme Ali ici. Donc j'ai constitué la production « Paris-New York » [...]. Salaire de producteur, de réalisateur, frais généraux étaient mis en participation. Maintenant, après Cannes, avec les ventes à l'étranger, on risque de s'en sortir pas mal. Avec Ali, malgré les préoccupations, j'étais content de ne pas avoir à demander chaque détail au producteur, devoir entamer des discussions sur tout : pub, façon de sortir le film, l'affiche, etc.²⁴

Klein peut compter sur UZ Diffusion pour la distribution de *Muhammad Ali*, mais avant les années 1990, soit au moment où des rétrospectives de ses œuvres sont présentées dans les musées américains, le film est rarement vu en dehors de l'Europe. *Cassius le grand* est confronté au même problème dix ans plus tôt puisqu'aucune télévision américaine ne veut acheter le film. Cassius Clay est un sujet tabou aux États-Unis et depuis qu'il s'est renommé Muhammad Ali, son nom est négativement associé au mouvement dit suprématiste noir de la *Nation of Islam* (NOI). Une représentation élogieuse du boxeur est impopulaire à cette époque, d'autant plus que l'objecteur de conscience qu'est Ali est considéré dans les médias comme étant antipatriotique. Le contenu et la forme de *Cassius le Grand* (et de *Muhammad Ali*) sont de plus très critiques à l'égard de personnes ciblées et, selon le cinéaste, les distributeurs craignèrent que celles-ci leur intentent un procès²⁵.

La boxe selon Muhammad Ali : à la découverte de la polarisation de la société américaine

L'aventure du film remonte à 1962, au moment où Klein propose aux producteurs de *Cinq colonnes à la une* de faire un reportage sur le combat entre Sonny Liston et Floyd Patterson qui avait lieu cette année-là à Chicago, aux États-Unis. Le projet est alors rejeté

24. Clouzot, Claire. 1975. « Muhammad Ali The Greatest ». Dans *Écran*, no 38, juillet-Août, p. 59.

25. Klein confie d'ailleurs à Luce Sand : « On a essayé de vendre le film notamment à la télévision américaine, mais la réponse a été que Cassius Clay était tellement mal vu qu'il n'était pas question de passer un film qui lui soit sympathique! Et puis il y a un risque qu'un distributeur ne peut pas prendre : celui d'un procès fait par des gens qui apparaissent dans le film pour l'image que j'ai fait de leurs visages et de leurs paroles. » Sand, Luce. 1967. « Cassius le Grand ». Dans *Jeune Cinéma*, no 24, p. 35.

parce que toutes les places réservées pour la presse sont prises. Connaissant son expérience dans le milieu, Pierre Lazareff, Pierre Desgraupes et Pierre Dumayet invitent plutôt Klein à faire un film sur la mode. Deux ans plus tard, Klein est embauché par l'agence de Robert Delpire pour un contrat de publicité. Connaissant l'intérêt de Delpire pour le sport, il lui propose de produire un film sur le championnat du monde des poids lourds opposant Sonny Liston et Cassius Clay, prévu pour le 25 février à Miami.

En réalité, Klein ne connaît pas très bien le jeune boxeur lorsqu'il quitte la France pour réaliser son film. La rumeur veut que, contrairement à Joe Louis et à Rocky Marciano qui pouvaient véritablement abattre leurs adversaires, Cassius Clay n'est pas un véritable cogneur et que les rares combats auxquels il participe sont truqués. D'ailleurs, la représentation du combat et du monde qui gravite autour des boxeurs ne sont pas au cœur du projet de documentaire de Klein. À l'époque, le tournage sert plutôt de prétexte pour montrer « la polarisation du pays autour du personnage du champion et tout ce psychodrame électronique qui se passait devant un énorme public national, et même international »²⁶. Le phénomène que le cinéaste entend représenter est plus abstrait. Il s'inspire du manichéisme que le championnat de boxe paraît initier sinon renforcer en Amérique, soit le combat entre le Bien et le Mal : « Je ne savais pas qui était Clay. Au départ, Liston était le Mauvais, un ex-garde du corps de la mafia, un ex-taulard. Cela aurait dû être un combat entre le Bien (Clay) et le Mal (Liston). Ça m'intriguait. Les gens ne pouvaient plus supporter la grande gueule de Clay qui assénait des vérités que nul ne tenait à entendre. Clay est devenu le Mal et Liston le Bien. Je voulais voir comment ça allait se dérouler. »²⁷

Si la polarisation initiée par le combat de boxe est déterminée par des raisons « morales » comme l'entend au départ le cinéaste, comment expliquer la présence d'un boxeur

26. Daudelin, Robert. 1975. *William Klein : Entretien*. Montréal : Cinémathèque québécoise, p. 9.

27. Clouzot, Claire. « William Klein ou l'organisation du chaos ». Dans *Films de William Klein*. Paris : Marval; Maison européenne de la photographie, 1998, s.p. Lors de son entrevue avec Robert Daudelin dix ans auparavant, Klein adoptait le même discours : « Ce qui m'intéressait c'était alors simplement ce combat du Mal et du Bien et le fait que les rôles étaient complètement inversés : Liston, cet homme de la mafia et qui était tout ce qu'on pouvait rêver comme représentant du Mal, était devenu le Bien parce qu'il était face à un Mal encore plus dangereux : Cassius Clay. » Daudelin, Robert. 1975. *William Klein : Entretien*. Montréal : Cinémathèque québécoise, p. 9.

dans le camp du « Bien » et de l'autre dans le camp du « Mal »? La réponse, selon Klein, est que cette polarisation affecte d'autres paliers ou « fantasmes » de la société américaine et que ceux-ci ajoutent des zones grises au tableau qui se voulait au départ nettement plus contrasté.²⁸ Klein se souvient par exemple des affrontements entre l'Américain Joe Louis et l'Allemand Max Schmeling, qu'il regarde avec intérêt au cours de son enfance. À ce moment, la population américaine semble divisée sur la question de la race, puisque Joe Louis est noir et Max Schmeling est blanc. Or, elle est aussi divisée sur le plan de la politique nationale ou des intérêts nationaux attribués à chaque boxeur, car Louis est le « représentant des bonnes valeurs démocratiques » et Schmeling est le « représentant de la race aryenne nazie »²⁹. Avant de débiter le tournage des films sur Cassius, Klein pensait « à tous ces niveaux, politiques, sociaux, qui se greffaient sur un match de boxe et je me disais qu'il y avait plein de choses à faire... »³⁰ Il retourne donc aux États-Unis, sans se douter que les rencontres qu'il est sur le point de faire le feront pénétrer en plein cœur du mouvement de libération des Afro-Américains.

Dans l'avion qui le mène de New York à Miami en vue du tournage du combat Clay-Liston, Klein voit une place libre à côté de cet homme charismatique qui était devenu l'image publique de la NOI et une sorte de croquemitaine pour la population : Malcolm X³¹. Personne n'ose s'asseoir à côté du prêcheur musulman qui se rend auprès du boxeur en ami, puisque le chef de la Nation of Islam refuse à l'époque de faire de Cassius Clay un membre officiel de son organisation. Avec son approbation, le cinéaste prend place à côté de Malcolm et tous deux amorcent une discussion qui se poursuit tout le long du trajet. Grâce à la rencontre de Malcolm, Klein obtient un accès privilégié au boxeur. Il fait bientôt partie de son entourage immédiat et acquiert le privilège de filmer le futur champion du monde dans le vestiaire comme dans la rue où Cassius mobilise les foules.

28. Klein raconte à Daudelin : « Je n'avais aucune idée préconçue de ce que le climat du combat Clay-Liston pouvait être, car ce que j'avais surtout en tête c'était d'abord de montrer comment les Américains arrivent à investir un boxeur de leurs phantasmes sexuels, politiques et sociaux. » Daudelin, Robert. 1975. *William Klein : Entretien*. Montréal : Cinémathèque québécoise, p. 9.

29. *Ibid*, p. 9.

30. *Ibid*, p. 9.

31. Rapfogel, Jared. 2008. « Mister Freedom : An Interview with William Klein ». Dans *Cinéaste*, v.33 no 4 (Octobre), p. 27.

Ali : Super noir américain

Le symbole de force, de courage et de liberté³² que représente Muhammad Ali pour l'Amérique est dorénavant ancré dans la culture de masse. Aujourd'hui, le nom d'Ali est associé à de nombreux exploits dont certains s'avèrent jusqu'ici inégalés. En plus de gagner la médaille d'or dans la catégorie des poids mi-lourds en boxe anglaise aux Jeux olympiques d'été de Rome en 1960, Ali est le premier boxeur à remporter le titre de champion du monde des poids lourds à trois reprises, soit en 1964, en 1974 et en 1978³³. Son impressionnante fiche comprend 61 combats, dont 56 victoires. Il est sacré *Sportif du siècle* par le magazine *Sports Illustrated* en décembre 1999 puis *Personnalité sportive du siècle* par la BBC la même année³⁴. Il est également la seule célébrité à avoir une étoile sur le mur du vestibule du nouveau siège des Oscars, le complexe du Kodak Theater, et non sur le sol du fameux Hollywood Boulevard (ou *Hollywood Walk of Fame*) comme les autres stars du cinéma américain. Ali avait précédemment refusé l'honneur qu'on souhaitait lui décerner en affirmant qu'il ne souhaitait pas que des gens irrespectueux piétinent son nom³⁵. Une fois retraité, Ali est récompensé à de nombreuses reprises pour son travail auprès des pays en voie de développement et pour ses actions humanitaires à travers le monde. En 1998, il est nommé Messager de la paix des

32. Le 9 novembre 2005, le Président George W. Bush remet à Muhammad Ali la médaille présidentielle de la liberté.

33. Au moment où il s'appelle encore Cassius Clay, Ali remporte le titre de Champion du monde des poids lourds en 1964 alors qu'il n'a que 22 ans. Seul Floyd Patterson et Mike Tyson ont surpassé cet exploit. Le premier remporte son combat contre Archie Moore en 1956 à l'âge de 21 ans alors que l'ancien détenteur du titre, Rocky Marciano, a pris sa retraite. Puis en 1986, à l'âge de 20 ans, Tyson devient le plus jeune Champion du monde des poids lourds lorsqu'il conduit Trevor Berbick au tapis en deux rounds. Au cours de sa carrière professionnelle, Ali sera champion du monde des poids lourds de 1964 à 1967, de 1974 à 1978 et de 1978 à 1979.

34. s.a. 1999. « The 20th Century Awards. Sports Illustrated honors world's greatest athletes ». En ligne. *Sports Illustrated*, vendredi le 3 décembre.
<http://archive.wikiwix.com/cache/?url=http://sportsillustrated.cnn.com/features/cover/news/1999/12/02/awards&title=Ali%20named%20SI's%20Sportsman%20of%20the%20Century>. Staniforth, Mark. 1999. « Muhammad Ali named BBC Sportsman of the Century » En ligne. *The Independent*, 12 décembre.
<http://www.independent.co.uk/sport/general/muhammad-ali-named-bbc-sportsman-of-the-century-741581.html>.

35. 2002. « A Star for the Greatest ». En ligne. *Jet*, vol. 101, no 6, 28 janvier, p. 52.
http://books.google.ca/books?id=2LQDAAAAMBAJ&pg=PA52&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false.

Nations Unies.³⁶ Il s'était déjà prononcé devant la prestigieuse assemblée en 1978 pour dénoncer l'apartheid en Afrique du Sud et aux cours des années qui suivirent, Ali s'associe à plusieurs œuvres de charité dans le but de fournir de la nourriture ainsi que des soins de santé aux enfants pauvres d'Afrique et d'Asie³⁷.

Cassius Clay, alias Muhammad Ali, est né le 17 janvier 1942 à Louisville dans l'état du Kentucky aux États-Unis. Fils de Cassius Clay Senior et d'Odessa Clay, le boxeur atteint au fil des ans une renommée internationale. Il devient l'un des plus grands athlètes que le monde ait connu ou, comme il le répétait déjà haut et fort à l'aube de la vingtaine et à qui voulait bien l'entendre, « le plus grand de tous les temps » (« the greatest of all time »). Ali emprunte cette appellation au lutteur Gorgeous George rencontré dans un studio de radio à Las Vegas en juin 1961, où il accorde une entrevue en vue de son combat contre Kolo 'Duke' Samedong. Les déclarations passionnées de George sur les ondes inspirent le jeune boxeur qui aura tôt fait de comprendre l'importance de l'autopromotion pour la célébrité d'un combattant et l'impact d'une attitude aussi flamboyante sur la vente des billets. Comme le raconte Ali à son biographe :

Ils ont demandé à Gorgeous George de parler du combat qu'il avait dans ce même aréna et il a commencé à crier : « Je vais le tuer, je vais lui arracher le bras. Si ce voyou me bat, je vais traverser le ring en rampant et couper mes cheveux, mais ça n'arrivera pas, parce que je suis le meilleur lutteur du monde. » [...] Et l'endroit était à guichets fermés quand Gorgeous George luttait. [...] C'est à ce moment que j'ai décidé que je n'hésiterais jamais à parler, mais que si je parlais encore plus, qui sait quelle quantité d'argent les gens paieraient pour me voir.³⁸

36. Dans le livre *The Rough Guide to Muhammad Ali*, il est écrit à tort qu'Ali est nommé Messager de la paix des Nations Unies en 2000.

37. Pour une liste exhaustive des prix et récompenses décernés à Muhammad Ali, consulter le site officiel du boxeur : www.ali.com.

38. Traduction libre de la version originale anglaise : « The they asked Gorgeous George about a wrestling match he was having in the same arena, and he started shouting, "I'll kill him; I'll tear his arm off. If this bum beats me, I'll crawl across the ring and cut off my hair, but it's not gonna happen because I'm the greatest wrestler in the world." (...) And the whole place was sold out when Gorgeous George wrestled. (...) And that's when I decided I'd never been shy about talking, but if I talked even more, there was no telling how much money people would pay to see me ». Hauser, Thomas. 1991. *Muhammad Ali. His Life and Times*. New York : Simon & Schuster, p. 39.

En réalité, comme le souligne Thomas Hauser, Ali a déjà une prédisposition à la vantardise et un sens inné de la réplique et de la rime³⁹. À son franc-parler s'ajoute un amour-propre assumé qui lui attirent tantôt les foudres de la population, tantôt les éclats de rire de ses auditeurs. Jumelés à ses nombreuses victoires, ils lui apporteront autant la gloire et la fortune que le respect d'un public grandissant. Comme il le dit lui-même : « Ce n'est pas de la vantardise si tu peux le prouver. »⁴⁰

Une grande place est réservée aux médias dans l'œuvre de Klein (*Polly Maggoo*, *Mister Freedom*, *Little Richard*, *Loin du Vietnam*, *Le couple témoin*) et ce film ne fait pas exception. Cette place est aussi légitime qu'essentielle parce qu'elle paraît d'abord proportionnelle à celle que les médias occupent dans notre société et demeure ensuite nécessaire à la viabilité de la célébrité, plus spécifiquement à la culture et à l'économie de la célébrité. La radio, les journaux, la télévision, les photographies et même les affiches publicitaires sont d'autant plus présents dans *Muhammad Ali* que les animateurs et présentateurs tout comme les journalistes et les photographes contribuent tous à la narration des événements et autres faits réels mis en scène par Klein. De surcroît, le film accorde une attention particulière à l'agilité et à la loquacité avec lesquelles Ali s'adresse aux médias. Le boxeur fait preuve de maîtrise en matière de communications et accorde une grande importance aux relations publiques afin de promouvoir sa propre image. Elles lui permettront de charmer le public et de se faire connaître à travers le monde, tout en minimisant la manipulation, l'exploitation et le contrôle médiatiques qui peuvent porter atteinte à l'image des célébrités.

Ce comportement exalté plaît énormément à Klein qui admire l'audace et l'aisance avec lesquelles le boxeur gère ses interventions auprès des médias. Le cinéaste aborde directement la question de la relation entre le boxeur et les médias dans *Muhammad Ali* au cours

39. Hauser mentionne : « La vérité, c'est que Cassius Clay était une grande gueule avant de rencontrer Gorgeous George. Mais après le combat contre Sabedong, il éleva l'art de la vantardise à un autre niveau. » Traduction libre de la version originale anglaise : « The truth is, Cassius Clay was mouthing off long before he met Gorgeous George. But after the Sabedong fight, he elevated bragging as an art form to a new level. » Hauser, Thomas. 1991. *Muhammad Ali. His Life and Times*. New York : Simon & Schuster, p. 39.

40. Traduction libre de la version originale anglaise : « It's not bragging if you can back it up ». Oliver, Ann et Paul Simpson (dir.). 2004. *The Rough Guide to Muhammad Ali*. London : Rough Guides, p. 221.

notamment de son entretien avec Finlay Campbell. Elle semble expliquer en partie « Qui est Cassius Clay? », une énigme qu'entend résoudre le professeur au début de son allocution et qui fait penser au titre de ce célèbre long métrage sur la mode que Klein réalise en 1965-66⁴¹. L'influence des médias sur la production et la diffusion de la célébrité, comme sur l'identification à la célébrité, explique dans ce film la tension entre la figure médiatique et identitaire qu'est la célébrité et la personne réelle.

En cherchant à savoir qui est Cassius Clay, il faut également se demander « Quelle image les médias projettent-ils de lui? » et aussi « Quelle image projette-t-il de lui-même dans les médias? ». Cette dernière question est sans doute la plus pertinente dans le cas de Cassius Clay, puisque si l'image de Polly Maggoo est constamment reformée *et* réformée par les médias, celle du boxeur est, en partie, sa propre création. Dans un plan séquence d'un peu plus de deux minutes (2 min. 23 sec.)—tourné dans un terminal d'autobus où Klein filme la caméra à l'épaule en marchant de reculons, alors que Campbell avance vers lui—le professeur confirme la position de Klein en affirmant que le boxeur est un « Super Américain » « à l'allure soignée »⁴², qui a su « utiliser les techniques américaines de relations publiques où tu peux transformer quelque chose qui ne ressemble à rien en l'objet le plus désirable qui soit et, le faisant tout seul, il a égalé Madison Avenue à son meilleur ou à son pire »⁴³.

La relation privilégiée entre Ali et les médias débute à son retour de Rome, au moment où il intègre la ligue professionnelle de boxe. Son nouvel entraîneur, Angelo Dundee, aura tôt fait de lui faire comprendre l'importance d'entretenir de bons rapports avec les journalistes : « Il était la superstar la plus accessible de notre ère et je suis fier de cela. J'avais l'habitude de montrer du doigt les “gars” des journaux en lui disant : “Ces gens-là sont pour toi. Ouvre-toi à eux. Travaille avec eux. Ils peuvent t'aider”. »⁴⁴ Les médias se révèlent en effet comme de bons publicistes pour la promotion des combats, d'excellents intermédiaires pour assurer le

41. Nous faisons bien entendu référence au film *Qui êtes-vous, Polly Maggoo?*

42. Traduction libre de la version originale anglaise : « Who is Cassius Clay? (...) He's a clean cut young American ». Propos tirés du film *Muhammad Ali*.

43. Traduction libre de la version originale anglaise : « Using the American technique of P.R. where you can transform somethings which seems nothing into the most desirable object available doing it on his own he has fulfilled Madison avenue at its best or worse ». Propos tirés du film *Muhammad Ali*.

44. Hauser, Thomas. 1991. *Muhammad Ali. His Life and Times*. New York : Simon & Schuster, p. 40.

contact avec le public et de précieux délégués à la diffusion de son « message ». En somme, ce sont des alliés incontournables pour la construction de son image de marque, pour la longévité de sa carrière, pour la capitalisation de sa visibilité, et donc, pour la production et le contrôle de sa célébrité.

En examinant de plus près la carrière du boxeur et le film de Klein, nous espérons démontrer que peu de frontières n'auront été aussi fines que celle qui sépare la personnalité publique de la personne réelle de Cassius Clay/Muhammad Ali, malgré son comportement excessif à l'égard des médias. Selon Dundee, Ali n'était pas aussi bavard que les gens ont tendance à le croire. En privé, au contraire, il était plutôt pensif et calme⁴⁵. Malgré le spectacle qu'il offre de sa personne aux médias, le boxeur comprend l'importance de la célébrité dans le cheminement de sa carrière. Il sait qu'elle peut être un poids écrasant, surtout quand vient le temps de défendre des convictions profondes qui vont parfois à l'encontre de l'opinion publique. Quand Ali refuse de se soumettre à la conscription, par exemple, il n'est pas sans savoir que les forces armées pourraient exploiter sa célébrité, soit pour convaincre la gent masculine de rejoindre les rangs de l'armée, soit pour remonter le moral des troupes, comme le firent Elvis Presley et Joe Louis avant lui.

Des dossiers du Federal Bureau of Investigation (FBI) consultés par Thomas Hauser, prouvent qu'un commandant de l'armée (dont le nom n'est pas cité par l'auteur) avait préalablement rédigé deux déclarations dont l'une devait être présentée aux médias suite à la convocation d'Ali⁴⁶. Cette forme d'anticipation démontre d'une part la considération que

45. *Ibid*, p.40.

46. Voici la traduction des deux déclarations rédigées par l'officier à commencer par celle qui ne sera jamais transmise aux médias : « Mesdames et messieurs; Cassius Clay vient juste de rejoindre les Forces armées des États-Unis. Private Clay quittera prochainement Houston. Il sera conduit par un autobus commercial au centre de réception de Fort Polk, en Louisiane, pour sa préparation et son assignation ultérieure à un entraînement de base de son unité. Private Clay a (n'a pas) consenti à vous parler. »; « Mesdames et messieurs; Cassius Clay a refusé de rejoindre les Forces armées des États-Unis. La notification de son refus est sur le point d'être transmise au Procureur des États-Unis, le Directeur d'État du Service du Système Sélectif, et le Conseil local du Service Sélectif pour toute action qui sera jugée appropriée. Toutes les questions à l'égard du statut de M. Clay devront être dirigées vers le Service de Sélection. » Traduction libre de la version originale anglaise : « Ladies and gentlemen; Cassius Clay has just been inducted into the United States Army. Private Clay will leave Houston shortly. He will be transported by commercial bus to the reception center at Fort Polk, Louisiana, for further processing and assignment to a basic training unit. Private Clay has (has not) consented to speak to you. »; « Ladies and gentlemen;

portait l'armée américaine à l'égard de la célébrité du boxeur puisqu'elle avait prévu rendre publique la conscription militaire d'Ali. Elle met d'autre part en évidence les mesures entreprises par les forces armées pour condamner la décision du boxeur, avant même que celui-ci ait officiellement refusé de se soumettre à la conscription. Avisé, Ali avait également rédigé un communiqué pour les médias dans le but d'expliquer sa position et dans lequel il affirme : « Je suis fier du titre de “champion du monde des poids lourds” que j'ai gagné sur le ring à Miami le 25 février 1964. Le détenteur de ce titre doit en tout temps avoir le courage de ses convictions et mener à bien ces convictions, pas seulement sur le ring mais dans toutes les phases de sa vie. »⁴⁷ Cette déclaration d'un point de vue moral est une façon pour Ali de rester fidèle à sa religion et à l'honneur dû à son titre de champion du monde. Or, à notre avis, elle se veut également un moyen de préserver sa réputation qui est aussi fondée sur son image publique. Mais revenons brièvement sur les événements qui ont contribué à faire d'Ali un héros national.

En janvier 1964, soit un mois avant son premier combat contre Sonny Liston, Ali est convoqué par le département de la Défense des États-Unis alors engagé dans la guerre au Vietnam. Il se présente alors à Coral Gables, en Floride, pour passer les tests d'aptitudes physiques et intellectuelles en vue de son enrôlement dans l'armée. Ayant éprouvé dès son plus jeune âge des difficultés en matière de lecture et d'écriture, il échoue l'évaluation théorique et est derechef déclaré inapte au service militaire⁴⁸. Deux ans plus tard, alors que les frappes américaines en Asie du Sud-Est s'intensifient et que le nombre de soldats envoyés au front ne cesse d'augmenter, l'armée américaine diminue ses standards. La note de passage exigée par les services de recrutement passe de 30 % à 15 % et la classification d'Ali se trouve

Cassius Clay has just refused to be inducted into the United States Armed Forces. Notification of his refusal is being made to the United States Attorney, the State Director of the Selective Service System, and the local Selective Service Board for whatever action is deemed appropriate. Further questions regarding the status of Mr. Clay should be directed to Selective Service. » « *Federal Bureau of Investigation Files* ». Dans Hauser, Thomas. 1991. *Muhammad Ali. His Life and Times*. New York : Simon & Schuster, p. 169-170.

47. Traduction libre de la version originale anglaise : « I am proud of the title “World Heavyweight Champion“, which I won in the ring in Miami on February 25, 1964. The holder of it should at all times have the courage of his convictions and carry out those convictions not only in the ring but throughout all phases of his life ». *Ibid*, p. 170.

48. Ali obtient 16 % lors de cette première évaluation, alors le résultat minimum exigé par l'armée américaine à cette époque est de 30 %.

systématiquement rectifiée. Il devient dès lors habilité à joindre les rangs des forces armées. Or, le 28 avril 1967, le boxeur rejette la conscription imposée par le gouvernement. Alléguant sa profession religieuse et son statut de ministre de la Nation de l'Islam récemment acquise, il se déclare objecteur de conscience. La polarisation de l'opinion publique américaine a déjà atteint des degrés extrêmes quand les journalistes s'empressent de contacter le boxeur pour obtenir des explications. C'est à ce moment qu'Ali fait entendre ces célèbres répliques qui passeront à l'histoire et secoueront l'Amérique : « Je n'ai aucune querelle avec les Viêt-Cong » ("I ain't got no quarrel with them Vietcong") et surtout, « Aucun Viêt-Cong ne m'a jamais traité de nègre » ("No Vietcong ever called me nigger"). Pendant trois ans, on le dit « en exil ».

Doué d'un charisme distinctif qui se manifeste par la force de ses convictions, le héros sportif fait ainsi face à l'armée la plus puissante du monde en réclamant justice. Si sa spontanéité paraît audacieuse, sa personnalité semble empreinte de naïveté. Mais la naïveté n'est-elle pas « la grâce des grands hommes » et « le visage de la vérité », comme l'affirment respectivement Mihai Ralea et Victor Hugo⁴⁹. Si Ali a foi en la justice comme il a foi en Allah, c'est peut-être qu'il a foi en la justice divine d'Allah? Cette foi, il la gardera pour toute la durée de ce combat contre l'armée et le gouvernement américains, qu'il gagne au bout de trois ans.

Entre 1967 et 1970, la période au cours de laquelle Ali se retrouve en exil et effectue un retour progressif sur le ring, Klein travaille en France puis en Algérie à la réalisation de quatre longs métrages au sujet de la guerre du Vietnam et du mouvement de libération des Africains et des Afro-Américains, soit : *Loin du Vietnam, Mister Freedom, Festival panafricain d'Alger et Eldridge Cleaver, Black Panther*. L'interruption soudaine de la carrière du boxeur provoque malgré tout la consternation chez Klein : « Ali interdit de boxer! J'aurais voulu le filmer pendant le *black out* sur lui. Que faisait-il de ses journées? Combien de fois

49. Il s'agit de Mihai Ralea et Victor Hugo. Ralea, Mihai. 1935. *Valeurs*. Editura Fundatiilor Regale, s.p. Hugo, Victor. 1864. *William Shakespeare*. Paris : Librairie Internationale, p. 282. En ligne. <http://politis-philippe.blogspot.ca/2010/03/quest-ce-que-la-naivete.html>.

portait-il ses costumes au teinturier pour qu'on l'acclame dans la rue? J'aurais tellement voulu savoir. »⁵⁰

Sans avoir en sa possession des images pour en témoigner, Klein réfère à peine à cet épisode qui est aussi l'un des plus controversés, l'un des plus marquants de la vie du boxeur. Seul l'intertitre qui met un terme au troisième chapitre en fait mention, bien que la référence à l'élection de Lyndon B. Johnson et Hubert Humphrey pour la présidence et la vice-présidence des États-Unis au début de ce même chapitre exprime l'antipathie du cinéaste à l'égard de ces politiciens qui ont favorisé l'escalade de la guerre du Vietnam. L'affiche illustrant les deux hommes est raturée, comme l'étaient les affiches qu'il photographie pour son album sur New York. Il résume ensuite la sentence du juge qui s'abat sur Ali comme un coup de masse et explique brièvement les faits ayant mené à l'exil puis au retour du boxeur sur le ring, en mentionnant au passage et de façon élogieuse : « Calomnié, au chômage, presque oublié, Ali est la seule personnalité publique aux États-Unis à avoir risqué et payé autant son opposition à la guerre. »⁵¹ Considérant l'antériorité du film *La Grande Hernie* (1965) aux faits énoncés dans cet intertitre, il convient d'ajouter que cette information a forcément été insérée au montage final de *Muhammad Ali* pour faciliter la transition entre les troisième et quatrième chapitres, ainsi que la décennie qui les sépare.

Au moment où les premières manifestations anti-guerre secouent le pays, Ali devient malgré lui « le symbole du libre penseur victime de l'establishment »⁵². Ce qui est perçu comme un acte antipatriotique par une grande partie de la population, un refus de porter allégeance au drapeau américain, devient un crime pour lequel il reçoit la peine maximale. Le 27 juin 1967, le département de la Justice, par la voix du juge fédéral Joe McDonald Ingraham, le condamne à cinq ans de prison et à dix mille dollars d'amende. Son passeport est

50. Clouzot, Claire. « William Klein ou l'organisation du chaos ». Dans *Films de William Klein*. Paris : Marval; Maison européenne de la photographie, 1998, s.p.

51. Traduction libre de la version originale anglaise : « Vilified, out of work, almost forgotten, Ali is the only public figure in America to have risked and paid so much for his opposition to the war ». Propos tirés du film *Muhammad Ali*.

52. Traduction libre de la version originale anglaise : « As the peace protests grew, Ali came to be seen (...) as something he had not set out to be - a symbol of the free-thinking man victimised by the establishment ». Oliver, Ann et Paul Simpson (dir.). 2004. *The Rough Guide to Muhammad Ali*. London : Rough Guides, p. 53.

automatiquement révoqué, la Commission athlétique de l'état de New York lui retire sa licence de boxe et il perd son titre de champion du monde. Malgré l'hostilité que lui adressent ses implacables détracteurs, Ali porte le jugement en appel. En 1970, un ordre de la Cour suprême des États-Unis accepte le statut d'objecteur de conscience pour les citoyens motivés par leurs croyances religieuses⁵³ et son dossier se retrouve entre les mains de la plus haute instance juridique du pays. Il lui est alors permis d'effectuer un retour sur le ring et d'affronter une succession d'aspirants en vue de regagner sa ceinture⁵⁴.

Le 8 mars 1971, il rencontre Joe Frazier pour la première fois dans un affrontement qualifié de *Combat du siècle*, mais il perd au quinzième round suite à une décision des juges⁵⁵. Une longue ascension se révèle alors nécessaire avant qu'Ali ne puisse aspirer à nouveau au titre de champion du monde des poids lourds. Or, le 28 juin 1971, la Cour suprême renverse à l'unanimité l'ancien verdict et les charges criminelles qui pesaient sur les épaules du boxeur et pour Ali, tout redevient possible : « C'est comme un homme qui aurait été enchaîné toute sa vie, et soudainement, les chaînes sont enlevées. Il ne réalise pas qu'il est libre avant de retrouver la circulation (sanguine) dans ses bras et ses jambes et avant que ses doigts ne se mettent à bouger. »⁵⁶ Après avoir affronté treize boxeurs au cours de quatorze combats⁵⁷, Ali met finalement George Foreman au tapis lors de ce célèbre combat surnommé le « Grondement dans la jungle » (*Rumble in the Jungle*) à Kinshasa au Zaïre. Ce célèbre soir du 30 octobre 1974, il regagne la ceinture de champion du monde qui lui avait retirée neuf ans plus tôt.

Le chapitre de *Muhammad Ali* sur le combat à Kinshasa, d'une durée de 42 minutes, est le plus long du film. Le spectacle à grand déploiement organisé par Don King, qui deviendra

53. *Ibid*, p. 57.

54. Le premier boxeur qu'affronte Ali lors de son retour sur le ring est Jerry Quarry, le 26 octobre 1970. Suivront Oscar Bonavena le 7 décembre de la même année puis Joe Frazier, le 8 mars 1971.

55. Oliver, Ann et Paul Simpson (dir.). 2004. *The Rough Guide to Muhammad Ali*. London : Rough Guides, p. 132. Si Ali perd son premier combat contre Frazier, il remportera ceux du 28 janvier 1974 et du 1er octobre 1975, lequel fut surnommé *Frisson à Manille (Thrilla in Manila)*. *Ibid*, p. 156.

56. Traduction libre de la version originale anglaise : « It's like a man's been in chains all his life, and suddenly the chains are taken off. He don't realize he's free until he gets the circulation back in his arms and legs and starts to move his fingers ». Hauser, Thomas. 1991. *Muhammad Ali. His Life and Times*. New York : Simon & Schuster, p. 239.

57. De juillet 1971 à octobre 1974, Ali ne perd qu'un seul combat, celui du 31 mars 1973 contre Ken Norton.

l'un des plus grands promoteurs de boxe, est un événement historique et Klein le documente avec son habituelle perspicacité. Ali a gardé son franc-parler, son sens de la rime et son entregent bien que son regard semble être maintenant dirigé vers un ailleurs vague et lointain. Les répliques destinées aux journalistes sont redites, sinon dans ce film-ci, du moins dans des entrevues répertoriées subséquemment dans le film *When We Were Kings* de Leon Gast, par exemple. La postérité attribue au célèbre boxeur l'image d'un héros ou celle de porte-parole du mouvement des droits civils, voire du mouvement de libération des Afro-Américains. Mais Klein révèle pour la première fois depuis son entrevue avec les *Black Muslims* en 1964 la naïveté dont fait preuve Ali à l'égard de la réalité africaine. Une naïveté qui, dans ce cas-ci, est semblable à celle des utopistes dont le défaut est de prendre des chimères pour des réalités ou d'élever la réalité à un idéal chimérique.

Il s'agit du second voyage en Afrique pour le boxeur qui, dix ans plus tard et toujours aussi imprégné de l'idéologie de la NOI, voit dans le Zaïre de Mobutu Sese Seko un modèle de progrès pour la race noire. Lors de sa visite à la villa du président où George Foreman et lui sont invités, il déclare aux journalistes et devant la caméra de Klein : « Nous nous sentons plus libres et mieux accueillis ici que nous le sommes aux États-Unis. Regarder ce que vous faites tous au Zaïre et vous regarder progresser et être indépendants, nous rendra plus confiants quand nous prêcherons l'unité et l'indépendance à notre peuple en Amérique. »⁵⁸ Quand il se rend au pays de Mobutu pour filmer le « Grondement dans la jungle », Klein a réalisé depuis près de quatre ans les films *Festival panafricain de la culture* et *Eldridge Cleaver, Black Panther* qu'il qualifie encore aujourd'hui de propagandistes. Son regard sur l'Afrique et l'alliance que tentaient de créer les militants du *Black Power* et des Black Panthers a évolué. Le pouvoir totalitaire de ces nouveaux présidents africains qui se disent révolutionnaires et grands libérateurs des peuples, comme Mobutu Sese Seko, semble lui faire le même effet que l'oppression des superpuissances. Au cours de son entretien avec Robert Daudelin, Klein parle notamment des contradictions dont il fut témoin lors du tournage du film *Festival panafricain*

58. Traduction libre de la version originale anglaise : « We feel more free and more at home here than we do in the United States itself. Watching what you all do here in Zaire and watching you progress and be independent will make us more confident when we preach unity and independence to our people in America ». Propos tirés du film *Muhammad Ali*.

et de ce qu'il nomme « une espèce de néocolonisation de la culture »⁵⁹. Non seulement est-il déçu de constater la grande méfiance entre les différents peuples venus célébrer l'unité africaine, mais il est également troublé par leur manque d'indépendance que trahit par exemple la présence de chorégraphes européens (bulgares ou yougoslaves) pour diriger les spectacles de ballet des artistes de la Guinée.

5.2. La ségrégation ou l'intégration : l'appel de la foi musulmane ou le schisme noir

Au moment où Cassius Clay signe son contrat avec un groupe d'hommes d'affaires appelé le *Louisville Syndicate* (ou *Louisville Sponsoring Group*)⁶⁰, l'establishment blanc du sud des États-Unis fait toujours planer un vent de peur et de panique chez la majorité des « soi-disant nègres »⁶¹. Les moyens que l'establishment blanc emploie pour préserver une mainmise sur les Noirs et s'assurer une domination sur eux vont de la simple menace à l'assassinat par des organisations fondamentalistes et/ou xénophobes d'extrême droite, telles que le Ku Klux Klan, qui prônent notamment la suprématie de la race blanche.

Ali se souvient particulièrement de l'assassinat d'Emmett Till dans l'état du Mississippi le 28 août 1955 parce qu'il avait, dit-on, flirté avec une femme blanche. Il se rappelle du sentiment d'injustice qui le secoue lors de la libération des auteurs du crime, Roy Bryant et J.W. Milam, puisqu'au moment de sa mort, Till avait le même âge que lui. Des insultes lui sont également adressées par le biais des médias, mais ce type d'intimidation à laquelle il doit faire face en coulisses n'est pourtant pas de celles qui sèment la peur dans le cœur du combattant. Celui qui inspire le plus de crainte chez Ali et le seul qu'il considère comme étant plus grand

59. Daudelin, Robert. 1975. *William Klein : Entretien*. Montréal : Cinémathèque québécoise, p. 22.

60. Le *Louisville Sponsoring Group* est un groupe composé d'onze hommes d'affaires blancs âgés entre vingt-cinq et soixante-dix ans. Dix d'entre eux sont des millionnaires ou les héritiers des vieilles fortunes familiales du Kentucky. William Faversham, un ancien conseiller en investissement et vice-président de la distillerie Brown-Forman Corporation, réunit le groupe. Il offre à Cassius Clay 10 000 \$ à la signature du contrat, 333 \$ de salaire garanti par mois contre rémunération, 50 % sur le revenu de ses combats en plus de l'exonérer de toutes les dépenses encourues lors de son entraînement, de ses voyages et de la promotion des combats. Le groupe prend également en charge le salaire de l'entraîneur et entend mettre 15 % des revenus d'Ali dans un fond d'investissement qu'il ne pourra retirer qu'à sa retraite. Hauser, Thomas. 1991. *Muhammad Ali. His Life and Times*. New York : Simon & Schuster, p. 30-31.

61. C'est ainsi que les appelait Malcolm X (« *the so-called negroes* ») avant qu'il ne change leur nom pour « Afro-Américains », une appellation qui prévaut toujours à l'heure actuelle.

que lui est Dieu. Lors de la conférence de presse précédant son deuxième combat contre Liston et filmée par Klein, Ali dit aux journalistes comme s'il se parlait à lui-même : « Je n'ai peur de rien sauf de Dieu. De quoi ai-je peur? »⁶²

Mais Klein réalise pour la première fois l'influence que Clay peut avoir sur la société américaine lors de la conférence de presse au lendemain de sa victoire contre Liston. Le boxeur provoque alors une nouvelle onde de choc en déclarant aux journalistes qu'il est maintenant un musulman. Il confirme son adhésion à la Nation de l'Islam (NOI), une organisation plus communément appelée *Black Muslims*⁶³ et annonce publiquement son opposition à l'intégration. Ali jette alors de l'huile sur un feu déjà ardent lorsqu'il affirme, comme en témoigne le film de Klein : « Je n'ai pas à être ce que vous voulez que je sois. Je suis libre d'être ce que je veux être et de penser ce que je veux penser. [...] Je ne crois pas à l'intégration forcée. Ça ne fonctionnera jamais. Vous savez que ça ne fonctionnera jamais. »⁶⁴ À l'automne 1966, il refuse de renouveler son contrat avec le *Louisville Syndicate* et l'un des fils du messenger (L'Honorable Elijah Muhammad), Herbert Muhammad, devient son nouveau manager.

La polarisation que le cinéaste pressentait déjà au pays prend tout son sens le 6 mars 1964, à compter du moment où l'Honorable Elijah Muhammad rebaptise Cassius Clay du nom de Muhammad Ali (« Celui qui est digne d'éloges »)⁶⁵ (Fig. 69). La communication de cette nouvelle cristallise en effet le schisme qui divise les États-Unis, tant du point de vue racial que politique et religieux. Les Afro-Américains qui cherchent à se défendre contre l'oppression des Blancs, doivent maintenant faire face à l'opposition au sein de leur propre communauté entre les Chrétiens et les Musulmans. Sans le vouloir, Muhammad Ali se retrouve au cœur du débat.

62. Dialogue tiré du film *Muhammad Ali, the Greatest* de William Klein. Traduction libre de la version originale : « I'm not scared of nothing but God. What am I scared of? ».

63. L'appellation *Black Muslims* est une expression péjorative et illégitime qu'Ali et Malcolm X attribuent à la presse. *Ibid*, p. 82. Voir l'entrevue avec Malcolm X enregistrée lors de l'émission *City Desk* à Chicago, le 17 mars 1963. En ligne. <http://www.youtube.com/watch?v=yq-Q-omi3U8>.

64. Traduction libre de la version originale anglaise : « I don't have to be what you want me to be. I am free to be what I want to be and think what I want to think. I don't believe in forced integration. It will never work. You know it will never work ». Propos tirés du film *Muhammad Ali, the Greatest* de William Klein.

65. « Ali Timeline ». En ligne. *Ali, The official site of Muhammad Ali*. http://ali.com/legend_timeline.php.



Figure 69. Muhammad Ali et Elidja Muhammad, 1964

La population blanche en général voit déjà d'un mauvais œil l'influence grandissante de la NOI dans les quartiers noirs parce qu'elle semble prôner un racisme antiblanc. Lorsqu'il rencontre les membres du *Louisville Syndicate*, Klein se rend compte à quel point les « propriétaires de Cassius Clay » craignent le pire : « Le combat de revanche était supposé être à Boston et j'ai vu comment ses propriétaires blancs avaient peur de lui. Ils ont réalisé avoir acheté une sorte de monstre à la Frankenstein, qui était en train de leur échapper. L'un des types qui dirigeait le syndicat a dit : « J'ai le sentiment qu'il est un peu ingrat". »⁶⁶ Cela sans doute parce qu'Ali est sur le point de briser les stéréotypes du Noir ou du « Nègre » que les Blancs avaient pris soin de construire pour s'assurer la cohésion de la société américaine.

Tandis que le Nord et le Sud se déchirent encore sur la question raciale, la représentation des Afro-Américains dans les médias et au cinéma est tout aussi polarisée. L'une de ces images est celle du bon serviteur obéissant à son maître blanc, un bon chrétien à la fois drôle et simplet qui paraît symboliquement émasculé, cet « oncle Tom » que nous retrouvons dans les films hollywoodiens de l'époque classique. L'autre image type est davantage phobique et dépeint un homme sauvage⁶⁷ et ténébreux issu des quartiers sombres; un prédateur sexuel potentiellement dangereux pour la communauté blanche et la sécurité des

66. Traduction libre de la version originale anglaise : « The return match was supposed to be in Boston, and I saw the way his white owners were scared of him. They realize they had bought a sort of Frankenstein monster who was escaping them. One of the guys who ran the syndicate said [mimicking a Southern accent] « I do feel he's a little ungrateful » *Ibid*, p. 28.

67. Une sorte de sorcier aux pouvoirs obscurs prêt à envoûter ses victimes pour en abuser.

jeunes filles en particulier; une menace que l'homme blanc « doit combattre », comme en témoigne l'assassinat d'Emmett Till. Malcolm X a d'ailleurs de tels stéréotypes en tête lorsqu'il distingue les Nègres de maison des Nègres des champs. Cette référence historique du temps de l'esclavagisme sert d'analogie au Ministre de la NOI qui oppose alors les Libéraux noirs en faveur de l'intégration et les Conservateurs noirs en faveur d'une société où les Noirs auraient leur « terre », leur propre système législatif, en somme, un lieu où ils auraient le pouvoir d'être les maîtres.

Le jeune homme de bonne famille, médaillé d'or aux Olympiques, qui ne boit pas d'alcool, qui ne fréquente aucuns lieux ou personnes malfamés, en fait, qui a tout du garçon domestiqué⁶⁸ est vu en compagnie de Malcolm X et sa réputation est aussitôt mise en péril. Après avoir fait la démonstration de sa puissance (physique), dominé un adversaire jugé imbattable et s'être converti à l'Islam, voilà qu'il se rebelle contre les vieux poncifs qui représentaient à l'époque l'image de l'homme noir. Il se révèle petit à petit comme le nouveau héros de la communauté afro-américaine qui lutte alors pour sa libération et participe, à sa façon, à la révolution de la société américaine.

Pour Betty Shabazz, la veuve de Malcolm X, Elijah Muhammad est un opportuniste. À la veille de l'affrontement entre Ali et Sonny Liston, ledit messenger garde ses distances à l'égard d'Ali. Il est persuadé que le boxeur va perdre son combat et craint que cette défaite ne soit embarrassante pour la NOI⁶⁹. Ali, de son côté, se garde de révéler son intérêt ou toute affiliation possible avec les *Black Muslims* et assiste à leurs rencontres en passant par la porte arrière du bâtiment où elles sont organisées. Le promoteur du combat, Bill McDonald, s'inquiète particulièrement de la présence de Malcolm X dans le clan d'Ali et menace de l'annuler s'il ne quitte pas la ville dans les plus brefs délais. L'accord est conclu et si Ali refuse de mentir au sujet de ses nouvelles convictions religieuses, il accepte de ne rien dévoiler avant d'affronter Liston.

68. Nous reviendrons bientôt sur l'entrevue entre Finlay Campbell et William Klein en hors champ qui est justement à ce propos.

69. *Ibid*, p. 100.

Elijah Muhammad n'était pas le seul à douter du potentiel du jeune boxeur, car le *Louisville Syndicate* n'avait organisé aucune célébration en l'honneur du futur champion. Avant même que ses commanditaires officiels n'aient le temps de rassembler quelques personnes, Ali s'était déjà rendu à la chambre d'hôtel de Malcolm X et y mangeait de la crème glacée en compagnie du footballeur Jim Brown. Puis deux jours plus tard, Elijah Muhammad révèle la duplicité de son caractère. Dans le cadre de la convention annuelle de la NOI où il s'adresse à une assemblée de cinq mille adeptes, ledit messenger proclame : « Je suis si heureux que Cassius Clay ait eu la bravoure de dire qu'il est un musulman. [...] Clay a écrasé un homme beaucoup plus dur que lui et est arrivé au bout de son combat sans peur parce qu'il a accepté Muhammad comme le messenger d'Allah. »⁷⁰

C'est précisément ce genre de d'opportunisme de la part du messenger que dénonce Malcolm X (et Klein) dans le film, lors de cette entrevue réalisée quelques semaines seulement avant son assassinat. Sans connaître les véritables raisons à l'origine de la dispute entre Malcolm X et le leader de la NOI, Ali décide pourtant (ou se sent dans l'obligation) de prendre le parti d'Elijah Muhammad⁷¹. Lors d'un voyage en Afrique où Malcolm X est également parti en pèlerinage, Ali croise dans le lobby de l'hôtel Ambassadeur au Ghana celui qui fut jadis son ami, mais il s'abstient de le saluer. Ce comportement se révèle profondément blessant pour Malcolm X et des années plus tard, Ali avoue regretter amèrement d'avoir ainsi tourné le dos à cet homme envers qui il éprouvait un énorme sentiment de respect. Quelques heures seulement après qu'ait été officialisé le décès de Malcolm X, un incendie est déclaré dans l'appartement d'Ali à Chicago alors que celui-ci se trouve alors en Floride. Ali soupçonne que les hommes qui suivirent Malcolm X (qui s'appelait dorénavant El Hajj Malik El Shabazz) dans la nouvelle église que celui-ci venait de fonder, appelée l'Organisation pour l'unité afro-américaine, sont ceux qui proférèrent des menaces de mort contre lui et qui le pourchassèrent jusqu'à Lewiston, où il avait prévu affronter Liston pour une seconde fois.

70. *Ibid*, p. 100-101.

71. La relation entre Ali et Malcolm X devient d'autant plus délicate que le fils d'Elijah Muhammad, Herbert Muhammad, est son nouveau manager. En observant l'entrée d'Ali sur le ring dans le film de Klein, nous remarquons que les *Black Muslims* sont également chargés d'assurer la sécurité du boxeur puisque plusieurs hommes montent la garde devant et derrière le boxeur lors de son entrée dans l'amphithéâtre à Lewiston.

L'intertitre au début du chapitre 3 de *Muhammad Ali* résume de façon succincte : « Malcolm X est assassiné à un rassemblement de son nouveau parti. Les *Black Muslims* sont soupçonnés. Avec l'aide probable de la police. Mai 1965. Le combat de revanche, rejeté par la plupart des grandes villes, est prévu à Lewiston, Maine. Ali, sous les menaces de mort des partisans de Malcolm, se met en route dans son autobus privé. »⁷² Cette brève contextualisation historique présentée par le cinéaste ne condamne ni ne privilégie l'un ou l'autre parti, mais accentue plutôt la scission entre celui que choisit Muhammad Ali et celui qu'avait récemment formé Malcolm X. Elle favorise plutôt la distinction entre la querelle qui sépara les deux hommes et la guerre qui se déclencha entre les membres des confréries auxquelles ils étaient respectivement rattachés. Klein ne condamne personne si ce n'est le danger que les récents actes de violence font planer sur le combat à Lewiston. Il filme Ali et son complice Bundini dont les bouffonneries exécutées dans l'autobus cherchent à détendre l'atmosphère. La fameuse réplique : « Flotte comme un papillon et pique comme une abeille. Ahhh! Grogne, jeune homme, grogne »⁷³, sera suivie d'une série de trois « Ahhh! » assemblée par un montage en *jump cut*. Ali et Bundini tournent ensuite en dérision la mauvaise réputation que Liston et les journalistes ont propagée au sujet du boxeur, par cette tirade qui semble avoir été maintes fois répétée puisque sa mise en scène est presque parfaite :

Ali : « Les gens pensent "Ils sont fous" »
 Bundini : « Laissons-les continuer à le penser »
 Ali : « Ils disent "Ils sont fous" »
 Bundini : « Laissons-les continuer à le penser »
 Pause brève
 Ali : « Ils disent "Ils sont fous" »
 Bundini : « Nous sommes fous »
 Ali et Bundini : « Ahhh! »⁷⁴

72. Traduction libre de la version originale anglaise : « Malcolm X is assassinated at a meeting of his new party. The Black Muslims are suspected. With the probable help of the police. May 1965. The return bout, turned down by most big cities, is scheduled in Lewiston, Maine. Ali, under a death threat by Malcolm's followers, sets off in his private bus. » Propos tirés du film.

73. Traduction libre de la version originale anglaise : « Float like a butterfly sting like a bee. Rumble young man rumble ».

74. Traduction libre de la version originale anglaise : « People think we're crazy »; « Let them keep thinking it »; « They say they're crazy »; « Let them keep saying it »; « They say they're crazy »; « Let them keep saying it »; « We are crazy ». Propos tirés du film *Muhammad Ali...*

Ali se moque ensuite de ces « bandits d'autoroutes » qui les pourchassent au galop, de la prière ou de l'acte religieux qu'il doit faire pour combattre la peur d'un danger (celui d'un écrasement d'avion). Quelques minutes plus tard, nous retrouvons Ali en conférence de presse à Lewiston où il condamne, en évitant soigneusement de dire des obscénités commençant par la lettre « F », l'inaction des forces policières contre les menaces et l'intimidation dont il est victime par ces hommes venus de New York pour l'appréhender. Il demande : « Quelle est cette justice ici en Amérique? Le monde entier regarde. »⁷⁵

En créant un lien entre l'aide présumée de la police dans l'assassinat de Malcolm X par les *Black Muslims* et l'absence de protection policière de Muhammad Ali contre son potentiel assassinat, le cinéaste met en relief la possible corruption d'un système de justice à deux vitesses à l'égard du conflit racial américain, que renforcent des corps policiers à la fois impliqués dans la confusion à l'origine du « schisme noir » et peu intéressés par elle. Il souligne la coprésence des nombreux policiers et des *Black Muslims* dans l'amphithéâtre de cette petite ville du Maine,⁷⁶ qui montent la garde devant l'entrée du corridor où Ali apparaît entouré de son « armée » en se faisant huer par la foule. La participation des corps policiers fédéraux, provinciaux et locaux dans l'assassinat de Malcolm X et de Martin Luther King – les deux principaux leaders du mouvement de libération afro-américain aux États-Unis – fut plus tard démontrée par les chercheurs, tel que Thomas Hauser ayant eu accès à des documents du FBI récemment déclassifiés. Comme nous le démontrerons au chapitre suivant, le programme ultrasecret de contre-intelligence appelé le COINTELPRO (*Counter Intelligence Program*), instauré par J. Edgar Hoover et considéré aujourd'hui comme illégal, aurait été à l'origine de nombreux plans et de nombreuses missions de « neutralisation » de leaders afro-américains et porte-parole des différents mouvements de droits civils et antiguerre dont Martin Luther King

La présence de Malcolm X dans le film de Klein est aussi déterminante que celle des *Black Muslims* puisque tous ont eu à un moment ou à un autre une influence directe sur le

75. Traduction libre de la version originale anglaise : « What kind of law is this here in America. The world is watching ». Propos tirés du film *Muhammad Ali...*

76. Ann Oliver et Paul Simpson rapportent même que des membres du FBI interrogèrent leurs informateurs pour savoir si le second combat Ali-Liston était ou non truqué. Selon les auteurs, leur investigation s'avéra non concluante. Oliver, Ann et Paul Simpson (dir.). 2004. *The Rough Guide to Muhammad Ali*. London : Rough Guides, p. 118.

boxeur. Klein insère des extraits de l'entrevue filmée avec l'un puis avec les autres au second chapitre du film, tout juste après qu'un annonceur radio ait annoncé en ondes la conversion religieuse d'Ali. Le cinéaste nous introduit d'abord dans le quartier général des *Black Muslims* par un zoom avant qu'il réalise sur une image fixe représentant le « Shabazz Restaurant », où sont réunis les représentants new-yorkais de la NOI. Le ministre James X a remplacé Malcolm X dans ses fonctions et amorce un discours dont la rhétorique fait systématiquement dériver la discussion de Muhammad Ali vers l'Honorable Elijah Muhammad. Il respecte en ces termes le charisme du fondateur et la hiérarchie que nous retrouvons dans la plupart des communautés religieuses, où des vœux d'obéissance sont professés à l'endroit du guide spirituel, tandis que chacun des membres est considéré comme étant l'égal de son prochain, bien qu'il soit tenu d'honorer la mission que lui inculque son supérieur immédiat.

Nous ne savons pas si James X raconte à Klein l'histoire de Mr Yacub⁷⁷, mais nous l'entendons déclarer avec certitude que la race blanche est une race de démons. L'analyse du discours de James X nous fait cependant comprendre l'emprise de ladite fraternité sur le boxeur. Si son adhésion à l'Islam constitue la cause des problèmes qui troublent son existence, tel que le rapporte le ministre, elle seule peut le protéger contre la domination des Blancs et ce, par la grâce divine de l'Honorable Elijah Muhammad, avec qui il est photographié. Outre le cliché illustrant l'harmonie entre le Messager et Ali, la représentation des membres de la NOI par le cinéaste se rapproche de la caricature et révèle le point de vue plutôt critique de Klein sur cette fraternité. Les gros plans captés par la caméra de Klein se détachent ainsi du ministre joufflu en le décentralisant et en le décadrant afin de le montrer de façon un peu floue, tandis que l'homme qui était assis à ses côtés est maintenant situé au centre de l'image. Quant au plan suivant, nous voyons la lentille de la lunette d'une femme voilée et filmée de dos, déformer le visage de celui assis à côté d'elle, tout cela.

L'entrevue avec Malcolm X d'une durée de près de trois minutes est ensuite présentée. Une seule coupe sépare les deux plans rapprochés de cet homme dont le calme serein et la force tranquille ne laissent en aucun cas présager la peur qu'il doit ressentir face aux menaces

77. Consulter l'annexe C. pour plus d'informations au sujet de l'histoire de Mr Yacub.

de mort qu'il reçoit à cette époque. Son charisme lui octroie depuis quelques années un pouvoir grandissant sur la communauté afro-américaine et les membres de l'élite de la NOI le craignent de plus en plus. Sa force de conviction est appréciée tant dans les lieux de rassemblement de la NOI où il est amené à faire de longs discours, que dans les médias qui s'empressent de l'inviter sur les plateaux de télévision ou d'écouter ses commentaires lors des conférences de presse. Or, à partir du moment où il remet en question la légitimité de son guide dont il apprend les relations extraconjugales, alors qu'il consent publiquement à la lutte armée pour obtenir la libération de son peuple aux États-Unis et avant de rencontrer les chefs des groupes dits révolutionnaires nord-africains (Ahmed Ben Bella et Gamal Abdel Nasser Hussein), il sera exclu de la NOI et perçu comme une menace à la sécurité publique par le gouvernement américain.

Au cours de cet entretien, Malcolm X résume en peu de mots l'effet que peuvent avoir les héros sur la psychologie des gens dans la perspective historique du mouvement de libération des Afro-Américains. En portant son attention sur l'influence des processus d'identification du public avec une célébrité telle que Cassius Clay⁷⁸, il souligne l'importance du boxeur sur la communauté afro-américaine, tout en dénonçant l'abus dont celui-ci est à son avis victime. Nous présumons, par le montage des plans (telle une association d'idées), que la cible est la NOI. L'homme politique fait par ailleurs référence aux rapports de force qui font qu'une célébrité comme Cassius se trouve très souvent déchirée entre différents pouvoirs, surtout quand ceux-ci font preuve d'opportunisme à son égard. Voilà sans doute pourquoi Malcolm X aborde parallèlement le problème de l'exploitation de Cassius et celui de l'exploitation des Afro-Américains :

Même dans sa position actuelle, où tout le monde essaie de l'exploiter, quand nous regardons la crise que le Nègre est en train de vivre, la crise que nous vivons actuellement provient de l'effort des autres d'exploiter notre position, de nous exploiter politiquement, parce que nous occupons une position stratégique politiquement. Et de façon à exploiter notre position politiquement, ils doivent prétendre être nos amis, ils doivent prétendre être libéraux, ils doivent prétendre être intéressés par nos intérêts. Ce qui n'est habituellement pas le cas. Dans le cas de Cassius, c'est la même chose. Il est entouré de gens qui prétendent être là pour lui, mais qui en fait utilisent sa position pour

78. Comme le prêtre qui l'appelle Cassius Clay, Malcolm X évite de nommer le boxeur par son nom d'adoption.

l'exploiter. Et je pense que les deux situations sont parallèles. Seulement j'espère qu'en bout de ligne, qu'il ne sera probablement pas la finalité de cette lutte pour la survie du Nègre collectif dans ce pays.⁷⁹

Si Malcolm X fait référence à l'exploitation des Afro-Américains par les Blancs, il n'exclut pourtant pas l'exploitation des Afro-Américains par les Afro-Américains. C'est pourquoi le cas de Cassius devient si intéressant dans le débat sur le mouvement de libération des Afro-Américains. Car au moment où le boxeur croit s'émanciper en quittant le protectorat du *Louisville Syndicate*, il se retrouve aux yeux de Malcolm X prisonnier d'un autre type de patriarcat, celui d'Elijah Muhammad et de la NOI. Malcolm met ainsi sur un même pied d'égalité les sudistes blancs et les *Black Muslims* puisqu'ils ont prétendu les uns après les autres s'être liés d'amitié avec Cassius alors qu'il agissait d'un moyen pour l'exploiter. L'assassinat de Malcolm X semble être, dans les circonstances, la parfaite illustration de cette entente commune, si l'on peut dire, entre deux pouvoirs qui cherchent à défendre l'ordre qu'ils ont établi de façon à préserver leurs acquis.

Les autres pouvoirs politiques et économiques qui profitent de la célébrité du boxeur sont ceux que nous retrouvons au dernier chapitre du film, soit le pouvoir économique de Don King et le pouvoir politique de Mobutu Sese Seko. Les deux hommes exploitent à leur façon la tenue du combat entre Foreman et Ali pour en tirer quelque bénéfices, économiques pour l'un et politiques pour l'autre, mais pour ce faire, chacun d'eux a recours au pouvoir dont l'autre dispose pour arriver à ses fins. Don King allègue des raisons politiques pour faire la promotion du combat, tandis que le président du Zaïre avance les fonds nécessaires à l'organisation du combat pour faire valoir le mobutisme dans son pays et à travers le monde. Klein fixe de sa caméra les nombreux panneaux d'affichage dispersés un peu partout dans la ville. L'un d'entre eux fait la promotion de la Banque du Zaïre en précisant : « Pour que se réalise le slogan lancé

79. Traduction libre de la version originale anglaise : « Even in his present position, where everybody is trying to exploit him, when you analyze the crisis that the Negro is going through much of our present crisis stems from an effort by others to exploit our position, to exploit us politically, because we are in a strategic position politically. And in order to exploit our position politically, they have to pretend to be our friends, they have to pretend to be liberal, they have to pretend to be interested in our interests. Which is usually not the case, and in Cassius case it is the same way. He is surrounded by people who pretend to be for him. But actually using his position to exploit him. And I think that the two situations are parallel. Only I hope that in result that he probably won't be the end result of the overall struggle and fight for survival of the collective Negro in this country. » Propos tirés du film *Muhammad Ali*.

par le président. » Il est placé entre deux autres panneaux faisant la publicité du combat de boxe quand d'autres panneaux d'affichage font l'éloge du combat et du mobutisme à l'intérieur d'une même publicité, assimilant ainsi l'un à l'autre. Une publicité du combat annonce par exemple : « Championnat du monde des poids lourds. Kinshasa, le 30 octobre 1974 à 3 heures du matin. 15 rounds. Un cadeau du Président Mobutu au peuple zaïrois. » (Fig. 70) La façon dont l'affiche est cadrée par Klein empêche cependant la lecture des slogans inscrits tout en haut, « Super choc » et « Combat du siècle », et tout en bas, « et un honneur pour l'homme noir ».

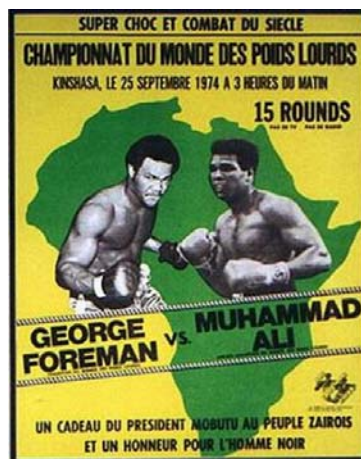


Figure 70. Affiche « Le combat du siècle», Zaïre, 1974

L'affichage, qu'il soit publicitaire pour des raisons économiques ou propagandiste pour des raisons politiques, fait écho à l'information diffusée dans les médias zaïrois. La radio et la presse annoncent, dans la foulée des événements, les mêmes discours formatés par le président pour affirmer son pouvoir grâce à la diffusion de son image et de sa pensée politique. Des animateurs de la radio zaïroise transmettent sur les ondes des messages suggestifs. Étonnamment, les journalistes comparent Ali et Foreman non pas à des combattants – le risque que la population s'identifie aux boxeurs en levant les poings est sans doute réel – mais à des artistes, un statut moins menaçant pour le pouvoir en place : « Ce sont des artistes qui sont venus ici sur le sol de leurs ancêtres, sur le sol africain, sur la patrie zaïroise exhiber leur talent d'artiste. Ce ne sont pas des frères ennemis, ils sont venus ici en artistes et que le meilleur gagne. C'est ce qu'avait dit notamment le président de la République, le citoyen Mobutu Sese

Seko. » Le message semble avoir parcouru son chemin dans l'esprit des Zaïrois, car suite à la victoire d'Ali, Klein filme les spectateurs qui affirment avec conviction : « Ali a gagné parce qu'il a quitté le pays de ses ancêtres depuis quatre siècles. Il est revenu pour la première fois, or il devait montrer à la face du monde que les Occidentaux, les Américains, les grands capitalistes du monde, ne pourraient pas gagner au grand Zaïre, du grand Mobutu du peuple zaïrois. » Les publicités qui sont pour Klein tels des *ready-mades* dont le cycle ininterrompu grave dans l'esprit des gens des mots et des idées, le cinéaste les retrouvait dans les rues de Broadway dans les années 50 et les retrouvera sous une autre forme au Zaïre dans les années 70⁸⁰.

Muhammad Ali : le sujet et l'acteur

Un grand nombre de films rendent hommage au boxeur et font honneur à la célébrité qu'il est devenu au fil des années. Afin de bien cibler le film de Klein dans la filmographie consacrée à Ali, nous offrirons un bref résumé des films sur Ali que nous considérons comme étant les plus pertinents. *Muhammad Ali, the Greatest* documente le parcours d'Ali de 1964 à 1974 sans illustrer de façon détaillée les événements les plus connus (que nous avons précédemment mentionnés) ayant marqué sa vie au cours de cette décennie, une stratégie narrative que proposent les films de fiction hollywoodiens *The Greatest* (1977), du réalisateur Tom Gries et *Ali* (2001), de Michael Mann⁸¹. Le film de Gries, dans lequel Ali interprète avec brio son propre rôle, est inspiré de la biographie *The Greatest: My Own Story* coécrite par Muhammad Ali, Herbert Muhammad et Richard Durham. *The Greatest* insiste sur l'injustice de la ségrégation raciale qu'Ali a subie au fil des ans, son adhésion à la NOI, les nombreux combats (dans le sens général du terme) qui ont permis son ascension vers la gloire et la reconnaissance de sa communauté (ainsi que celle du monde entier).

80. Propos tirés d'une entrevue qui nous fut accordée par Klein, dans son appartement de la rue Médicis, en juillet 2011.

81. *The Greatest* (1977). Réalisation de Tom Gries. Production de M. V. Productions. Producteur : John Marshall Production. Distribution : Columbia Pictures. 101 min. USA. *Ali* (2001). Réalisation de : Michael Mann. Production : Columbia Pictures Corporation. Producteur : Paul Ardaji. Distribution : Columbia Pictures. 157 min. USA.

Chacun de ces épisodes entend ériger Ali en héros car chacun d'eux, comme autant d'épreuves à surmonter, rend honneur à la force et au courage du boxeur. Nous entendons ici le mot héros dans le sens populaire et non mythologique du terme. Ali possède les attributs d'un surhomme, voire d'un super-héros, d'un Super Noir comme les appelle Klein. Il est beau, grand, fort et musclé; il est capable de soulever des montagnes, de vaincre des monstres et de gagner le cœur de tout un peuple, de défendre la liberté et la justice. Le film entend ainsi démontrer qu'il a su affirmer son identité et revendiquer sa singularité, tout en faisant la promotion des quatre libertés auxquelles fait référence le président Roosevelt dans son discours sur l'état de l'Union en 1941 et qui restent chères aux Américains. *The Greatest* met ainsi en évidence la liberté d'expression (face aux médias), la liberté de religion (face au gouvernement), la liberté de vivre à l'abri du besoin (en défendant ses intérêts financiers) et la liberté de vivre à l'abri de la peur (face à la ségrégation raciale⁸²), autant de libertés qu'Ali a tour à tour promues, jusqu'à devenir l'une des icônes du mouvement de libération des Afro-Américains. L'effet dramatique de la trame narrative du film est de plus augmenté par les chansons *The Greatest Love Of All* et *I Always Knew I Had It In Me*, toutes deux interprétées par George Benson. Les paroles de ces chansons glorifient l'amour de soi et le respect de ses convictions tandis que les génériques au début et à la fin du film qui accompagnent respectivement chacun des titres cadrent Ali en plan moyen, alors qu'il fait son jogging seul dans le désert de l'Afrique, en donnant par moment des coups de poing dans le vide.

Ce film biographique, tout comme le docu-fiction *a.k.a. Cassius Clay*, glorifient le talent d'Ali en tant qu'acteur et témoignent de l'aisance avec laquelle il se comporte devant les caméras; une inclination naturelle qui le prédispose très tôt, dans sa carrière de boxeur, à faire face aux journalistes et à exploiter le pouvoir des médias. Ils renforcent également la crédibilité des combats qui sont illustrés au moyen de reconstitutions (ou de mises en scène) et

82. À noter que les commentaires les plus racistes et les propos les plus offensants qui soient adressés à Ali dans le film proviennent de femmes blanches. La première est une vieille dame pour qui Ali a travaillé au cours de sa jeunesse et qui lui dit de ne pas toucher à ses chiens au risque d'y laisser son odeur et de semer la confusion chez ses animaux qui risqueraient de ne plus reconnaître qui est leur véritable maître. Cette remarque, curieusement, n'est pas sans rappeler les métaphores animales qu'employait Malcolm X pour parler des Blancs. Quand Ali quitte le ring après sa victoire contre Jerry Quarry pour se rendre à son vestiaire, une femme richement vêtue lui demande un autographe. Tout en la remerciant, elle lui dit d'un ton hargneux qu'elle assiste à tous ses combats dans le but de le voir un jour sur une civière avant d'ajouter que Dieu ne laissera pas toujours le démon gagner.

d'images d'archives, lesquelles s'harmonisent davantage quand le personnage principal se trouve dans les deux cas à être interprété par le même individu. Ces deux constats appuient notre théorie selon laquelle la personnalité publique d'Ali paraît se distinguer de la personne réelle pour produire, par la médiation qu'offre entre autres la caméra, une sorte d'autofiction. Or, bien que les apparitions publiques d'Ali soient fondées sur la performance, comme la nomme Jonathan Rosenblum, celle-ci semble faire partie intégrante de l'identité flamboyante du boxeur. Nous y reviendrons.

Dans le docu-fiction *a.k.a. Cassius Clay* (1970) de Jim Jacobs, Ali se prête également au jeu de la mise en scène en boxant par exemple dans un studio avec l'entraîneur Cus D'Amato⁸³. La chronologie de ce film biographique est morcelée et fait penser à une mosaïque désorganisée. Son contenu reste alambiqué quand la composition des séquences se heurte à l'assemblage chaotique de matériaux disparates. Un film-essai, sans doute, qui relate dans le désordre et par des séquences d'archives, des photographies, des entrevues et des discours d'Ali prononcés au nom de la NOI, les moments clés de la vie du boxeur. Une musique légère contraste avec les thèmes abordés, allant de la politique raciale aux techniques de combat. Des images jaunies de ses premiers combats amateurs puis dans la ligue professionnelle précèdent ou succèdent celles où sont représentés les affrontements d'autres boxeurs, comme Floyd Patterson et Joe Louis, lesquels sont projetés sur un écran qu'Ali et D'Amato regardent, tels deux analystes rappelant les faits saillants d'un événement sportif. Ce film est le seul qui fut produit par la maison de production *Sports of the Century, Inc.* au moment où Ali est forcé à l'exil après avoir refusé d'intégrer les forces armées pour aller combattre au Vietnam. En plus de donner la chance au boxeur de vanter ses talents à la veille de son grand retour sur le ring, il lui aura permis de gagner un peu d'argent durant cette période frugale⁸⁴.

83. *a.k.a. Cassius Clay* (1970). Réalisation de Jim Jacobs. Production Company: Sports of the Century, Inc. Producteur : William Cayton Distribution Company: United Artists. 79 min. USA.

84. Le narrateur du film, l'acteur Richard Kiley, mentionne en voix *off* que les amis d'Ali étaient heureux d'entendre parler d'un nouveau projet de film (le film qui nous est présenté), qui « nourrirait son imagination, de même que son porte-monnaie ». Traduction libre de la version originale anglaise : « And so his friends were happy about a new film project, one that would nourish his imagination as well as his pocket book ». Propos tiré du film : *a.k.a. Cassius Clay* (1970) Réalisation de Jim Jacobs. Production Company: Sports of the Century, Inc. Producteur : William Cayton Distribution Company: United Artists. 79 min. USA.

Du point de vue de la mise en scène, *a.k.a. Cassius Clay* passe du mode réflexif au mode d'exposition, pour reprendre la nomenclature de Bill Nichols⁸⁵, car sans nécessairement faire un détour par la fiction, le réalisateur fait néanmoins appel à la mise en scène. Ali est, par exemple, cadré en plans de plus en plus rapprochés dont la transition est assurée par un montage saccadé qui alterne entre des images du boxeur en studio et sur le ring alors que, le regard plongé dans la lentille, il s'adresse directement au spectateur en disant qu'il pourrait battre les plus grands boxeurs qui ont vécu avant lui. Des illustrations dessinées par Ali ajoutent une touche personnelle à la direction artistique du film, alimentent ses prises de position et expliquent sa vision du monde, tout en permettant au spectateur de poser un bref regard sur la psychologie du personnage. L'acteur américain Richard Kiley, confortablement assis dans un fauteuil, assure la narration de la majorité des séquences tant à l'écran qu'en voix *off* et devient ainsi la voix de l'autorité. Il affirme notamment et avec une franchise cynique que « la boxe est une entreprise (un business), une entreprise du divertissement et ce qui divertit les consommateurs est la vue du sang »⁸⁶. À la fin du film, ce même narrateur fait allusion aux statuts de martyr et de héros du boxeur et à sa capacité d'allier la communauté noire aux mouvements de défense des droits civiques initiés par les Blancs; une puissante coalition que personne jusqu'à maintenant, dit-il, n'était parvenu à réunir⁸⁷.

Le documentaire *When We Were Kings* (1996) de Leon Gast met en scène le célèbre combat entre George Foreman et Muhammad Ali qui permettra à ce dernier de retrouver son titre de champion du monde. Il présente une série d'entrevues réalisées dans les années 1990 avec des auteurs qui se trouvaient à l'époque au Zaïre tels que Norman Mailer et George Plimpton, de même que d'autres personnalités dont la vie fut inspirée par le *Greatest*, comme le réalisateur afro-américain Spike Lee et le biographe officiel du boxeur, Thomas Hauser. Les

85. Rappelons brièvement comment Bill Nichols définit ces deux modes. Le mode réflexif révèle les mécanismes de production dans le film même et devient le lieu d'une négociation entre le filmant et le spectateur. Le mode d'exposition est fondé sur la rhétorique et dans la majorité des cas, un narrateur s'adresse aux spectateurs que l'on veut passifs. Nichols, Bill. 2001. « What types of documentary are there ». Dans *Introduction to documentary*, p. 99-138. Bloomington; Indianapolis : Indiana University Press.

86. Traduction libre de la version originale anglaise : « But boxing is a business, and the business is entertainment and what entertains the customers is the sight of blood ». Propos tiré du film : *a.k.a. Cassius Clay* (1970). Réalisation de Jim Jacobs. Production Company: Sports of the Century, Inc. Producteur : William Cayton Distribution Company: United Artists. 79 min. USA.

87. *Ibid.*

commentaires de ces intervenants complètent la narration de cet événement historique surnommé *Rumble in the Jungle* et filmé par le réalisateur vingt-deux ans plus tôt⁸⁸. Le film porte une attention particulière sur un festival de musique *soul* organisé en marge du combat par Stewart Levine et Alan Pariser, qui met notamment en vedette James Brown, B.B. King, The Spinners et Miriam Makeba. Le film obtint l'Oscar du meilleur film documentaire en 1997.

When we were kings met l'accent sur le retour à la terre ancestrale que représente l'arrivée au Zaïre des boxeurs, des artistes et des promoteurs afro-américains. La musique de Miriam Makeba donne le ton au film avant qu'Ali, le regard dans le vide comme s'il était en transe, affirme que « l'Afrique est la terre de l'Homme noir » comme l'avait professé avant lui Malcolm X. Puis, le réalisateur dresse un parallèle entre la répression des Congolais (qui se nomment Zaïrois dans le film) par les anciens colonisateurs belges et celle des Afro-Américains par les suprématistes blancs aux États-Unis, suggérant ainsi littéralement l'union des deux peuples dans un seul et même combat. Le combat a ici une double signification : il est une métaphore de la lutte pour la libération que mène sur deux continents un peuple de même race, mais qui fut divisé par le marché de l'esclavagisme il y a des centaines d'années; et il est un symbole de la puissance de l'Homme noir à travers ces deux redoutables boxeurs que sont Ali et Foreman.

Claire Clouzot écrit un commentaire plutôt acerbe sur le film de Gast dans son article « William Klein ou l'organisation du chaos »⁸⁹. Il faut dire que le long métrage documentaire de Klein, qui sort sur les écrans français en 1975, semble être passé complètement inaperçu aux États-Unis. Les critiques américains ne s'y intéresseront qu'à compter des années 1990, soit au moment où le cinéaste y présente ses premières rétrospectives cinématographiques⁹⁰.

88. *When we were kings*. 1996. Réalisation : Leon Gast. Production : Leon Gast, Das Films; David Sonenberg; Taylor Hackford. Distribution : Gramercy Pictures. Durée : 90 minutes. USA.

89. Clouzot, Claire. 1998. « William Klein ou l'organisation du chaos ». Dans *Films de William Klein*. Paris : Marval; Maison européenne de la photographie, 1998. s.p.

90. Le film est absent de la filmographie de William Klein sur *l'American Film Institute Catalogue (Chadwyck)* ainsi que dans la section « Muhammad Ali the icon » du livre d'Ann Oliver et de Paul Simpson, *The Rough Guide to Muhammad Ali*, qui offre une sélection de livres, de films et d'émissions de télévision au sujet de Muhammad Ali ou le mettant en vedette. La base de données *Film Index International* compte *Muhammad Ali, the Greatest* dans la filmographie de Klein alors que la référence américaine la plus récente sélectionnée pour ce film est celle du *Hollywood Reporter* et date de 1990. La première rétrospective itinérante des films

Face à ceux qui considèrent le documentaire de Gast comme un film accompli, Clouzot condamne l'opportunisme du réalisateur qui trahit un manque flagrant d'esprit créatif et qui glorifie cela même que Klein entend dénoncer : « La leçon de l'Amérique marchande se poursuit jusqu'au Zaïre et l'imposture du film de Léon Gast, *When We Were Kings* (1997). Soutenu par Don King, Gast part au Zaïre pour filmer le combat Ali-Foreman. Foreman se blesse à l'entraînement : le combat est reporté six semaines. Gast tourne alors sur place un film musical : trente-deux heures de musique soul avec, entre autres, Miriam Makeba, James Brown, B.B. King. Ne sachant que faire de son matériau, il s'adjoit le concours du réalisateur Taylor Hackford (*Officer and Gentlemen*) qui tourne après coup une interview avec Spike Lee et d'autres célébrités, comme Norman Mailer et George Plimpton, qui avaient assisté au match. Hackford remonte le film en y adjoignant tous les plans possibles de la vie d'Ali, de ses combats et des à-côtés du ring. En vingt ans, à force d'astuces, Gast finit par fabriquer un long métrage sur Ali et rétrogradant? Hackford au rang de coproducteur et de comonteur. Gast emprunte des plans à *Muhammad Ali, the Greatest* de Klein. *When We Were Kings* gagne l'Oscar : Ali à la retraite, malade, ne gêne plus. »⁹¹

Le contenu de *When We Were Kings* nous semble en effet dilué par un montage à l'emporte-pièce qui construit un commentaire à première vue *politically correct*, mais à notre avis biaisé. Il est plus ou moins étonnant de constater que ce type de discours soit acclamé par l'*Academy of Motion Picture Arts and Sciences*, puisqu'il entend présenter une image positive des relations entre les Américains et les Africains à un public national et international, tout en dénonçant la corruption d'un dictateur sanguinaire. Or, peu d'entrevues sont conduites avec des Zaïrois⁹² tandis que l'objectif de la caméra est principalement fixé sur la délégation américaine. Les plans des villageois et des enfants de Kinshasa situent géographiquement la « mission » que ce sont donnés les promoteurs des deux événements, mais une bande sonore omniprésente composée à partir de la musique *soul* qu'interprètent les artistes afro-américains réduit les Africains au silence. Ces images donnent ainsi l'impression d'avoir été ajoutées au film pour

de William Klein est organisée par le Walker Art Center de Minneapolis en 1989.

91. Clouzot, Claire. « William Klein ou l'organisation du chaos ». Dans *Films de William Klein*. Paris : Marval; Maison européenne de la photographie, 1998, s.p.

92. En fait, la seule entrevue réalisée avec un Africain est celle qui fut produite en studio avec l'acteur Malik Bowens d'origine malienne.

« faire joli » (des *beauty shots* comme on le dit en anglais), tel un décor exotique qui sert de toile de fond aux aventures de grands explorateurs afin de nourrir l'imaginaire des spectateurs en Occident.

Seule la musique de Makeba au début du film et le chant en l'honneur du président Mobutu Sese Seko qu'interprète en dansant un groupe d'hommes et de femmes rendent hommage à la culture (musicale) africaine. Or, la performance des Zaïrois sert surtout d'introduction à la représentation du chef d'État dont la participation financière à l'organisation du *Rumble in the Jungle* est considérable. Dans le film, Norman Mailer décrit Mobutu Sese Seko comme étant « l'équivalent en Afrique de Joseph Staline », parce que l'on retrouvait des images de lui partout, puis le définit comme étant « l'archétype du sadique refoulé ». ⁹³ Des rumeurs circulaient à l'époque : pour mettre un terme à la hausse de la criminalité qui avait coûté la vie à des étrangers blancs juste avant le *Rumble in the Jungle*, le président aurait fait emprisonner un millier de personnes dans des chambres de détention situées dans le Stade du 20 mai ⁹⁴. Il aurait ensuite fait assassiner au hasard une centaine de ces détenus non seulement pour les effrayer et rompre toutes communications entre eux, mais pour leur démontrer qu'il était inutile de corrompre les gardes pour protéger les véritables criminels. ⁹⁵ Le discours

93. Traduction libre de la version originale anglaise : « He was the equivalent in Africa of Joseph Staline. You saw his picture everywhere », « the archetype of the epitome of a closeted sadist ». Propos tirés du film *When we were kings*. 1996. Réalisation : Leon Gast. Production : Leon Gast, Dans Films; David Sonenberg; Taylor Hackford. Distribution : Gramercy Pictures. Durée : 90 minutes. USA.

94. Ce stade fut inauguré sous le nom de stade Roi Baudouin en 1952. Il est ensuite rebaptisé Stade du 20 mai en 1967 par le président Mobutu Sese Seko pour commémorer la date de la fondation de son parti politique, le Mouvement populaire de la Révolution (MPR), le 20 mai 1967. En 2005, le bâtiment a pris le nom de stade Tata Raphaël afin de rendre hommage au père missionnaire scheutiste belge Raphaël de la Kethulle de Ryhove.

95. Dans son livre *Le combat du siècle*, publié pour la première fois en 1975, Norman Mailer présente une autre version de cette histoire. Il dit : « Quel stade, quel stade! Observez attentivement sa conception générale; ce n'est pas seulement un endroit destiné à accueillir les foules mais aussi à les conditionner et, si nécessaire, à les éliminer. Tenez, le printemps dernier, la criminalité avait atteint un tel point que les voleurs se faisaient passer pour des policiers. Des femmes des résidents américains ont été violées. Le cauchemar de Mobutu, c'était que les étrangers arrivent ici pour le combat et se fassent dévaliser en masse. Alors sa police s'est hâtée d'opérer une rafle. Ils ont arrêté trois cents des pires criminels qu'ils puissent trouver et ils les ont enfermés dans des salles qu'il y a sous le stade. Et puis ils en ont tué cinquante, là, dans les sous-sols du stade. D'après ce que nous pouvons savoir, certains auraient été exécutés dans les futurs vestiaires des boxeurs. Mais ce qu'il y a de plus important, dans ces exécutions, c'est qu'elles ont été totalement arbitraires. Personne ne s'est soucié d'établir une liste, personne n'a dit : "Éliminez ces cinquante-là, précisément". Non, ils ont liquidé les cinquante qui se trouvaient à ce moment-là sous la main, c'est tout. En fait, c'était ce qu'il y avait de mieux, une punition à l'aveuglette : de quoi semer encore plus de crainte parmi les délinquants, de quoi prouver qu'il ne sert à rien d'acheter des policiers pour se protéger. Et c'est en gros pour les mêmes raisons qu'ils ont relâché

politique dans le film de Gast est énoncé à partir des entrevues conduites par Taylor Hackford. Il critique la tyrannie du président Mobutu Sese Seko mais exclut cependant les allégations sérieuses qui pèsent (notamment) sur les États-Unis depuis quelque temps déjà⁹⁶. Celles-ci prétendent que la CIA serait complice du coup d'état ayant mené à l'assassinat de Patrice Lumumba, de Joseph Okito et de Maurice Mpolo commis le 17 janvier 1961 par le général Joseph-Désiré Mobutu, alias Mobutu Sese Seko, avant que celui-ci ne s'empare du pouvoir et s'autoproclame officiellement président quatre ans plus tard⁹⁷.

Le film de fiction *Ali* de Michael Mann met en vedette l'acteur Will Smith dans le rôle-titre et constitue, pourrait-on dire, un remake du film *The Greatest*. Il retrace les grandes étapes franchies par le boxeur entre 1964 et 1974 que résume également Gries dans son film. Or, la durée d'*Ali* compte cinquante-cinq minutes de plus de *The Greatest* ce qui affecte évidemment le contenu mais aussi la mise en scène du film de Mann. Le cinéaste porte une attention particulière à des détails qui paraissent sans doute anodins à ceux qui connaîtraient

les deux cent cinquante autres. Pour qu'ils racontent le massacre à leurs semblables. Du coup, le taux de criminalité est nettement en baisse, pour l'instant. [...] Les gens d'ici disent que l'Afrique a la forme d'un revolver et que le Zaïre en est la gachette. J'espère que le stade va vous plaire. » Mailer, Norman. 2000. *Le combat du siècle*. Paris : Éditions Denoël & D'ailleurs, p. 155-156.

96. Le mystère entourant la mort de Lumumba n'a toujours pas été élucidé et prouve que ce secret d'état reste encore aujourd'hui l'un des mieux gardés. Les citoyens du Zaïre ignorent sans doute l'implication de leur président dans la mort de Lumumba, et celle des États-Unis dans la constitution du nouveau gouvernement, quand Mobutu Sese Seko le proclame « héros national » le 30 juin 1966. Ajoutant de l'ombre à ce tableau déjà obscur et pour éviter la rébellion du peuple comme la révolution armée, Mobutu Sese Seko déclare à ce moment-là : « Gloire et honneur à l'illustre Congolais, au grand Africain, au premier martyr de notre indépendance, tombé victime des machinations colonialistes. » *Mobutu Roi du Zaïre*. 1998. Réalisation de : Thierry Michel. Coproduction de : RTBF-Liège et la RTBF-Bruxelles, Belgique. 135 minutes. Tshonda, Jean Omasombo. 2004. « Lumumba, drame sans fin et deuil inachevé de la colonisation ». *Cahiers d'études africaines*, 173-174, mis en ligne le 6 juin 2004, consulté le 5 octobre 2014. En ligne. <http://etudesafricaines.revues.org/4605>. Malgré tout, il semble peu probable que Leon Gast ignorait les allégations accusant les États-Unis de complot dans l'affaire Lumumba au moment où il travaillait à la finalisation de son film dans les années 90. Cette thèse était du moins assez solide pour que Raoul Peck y fasse allusion dans son documentaire *Lumumba, la mort d'un prophète*, sorti en 1992. *Lumumba, la mort d'un prophète*. 1992. Réalisation : Raoul Peck. Production : Velvet Film, Cinémamma, Distribution : California Newsreel. Allemagne, France et Suisse. 69 minutes.
97. Patrice Lumumba est le premier premier ministre de la République démocratique du Congo, mais ne reste au pouvoir que quelques mois, du 23 juin au 13 septembre 1960. Joseph Okito était l'ancien vice-président du Sénat et Maurice Mpolo, l'ancien ministre et ancien chef d'état-major des armées durant le gouvernement de Lumumba. La thèse de doctorat de Ludo De Witte fondée sur les archives du ministère des Affaires étrangères du Royaume de Belgique, émet par ailleurs l'hypothèse selon laquelle les véritables assassins de Lumumba seraient en réalité des officiers et diplomates belges aidés de leurs complices Congolais et de la CIA, qui était à l'époque dirigée par Allen Dulles. De Witte, Ludo. 2000. *L'assassinat de Lumumba*. Paris : Karthala, p. 120.

moins la vie du *Champ*, mais les initiés reconnaîtront leur importance et leur influence sur le boxeur. C'est pourquoi dans les cinq premières minutes du film, par exemple, Mann fait référence aux différentes manifestations de la ségrégation raciale qui mèneront progressivement Ali vers les *Black Muslims*. Des policiers interpellent Ali depuis leur auto-patrouille alors qu'il fait son jogging tard le soir dans les rue de Miami ; assis à l'arrière d'un autobus où le père d'Ali l'accompagne, un homme secoue son journal pour bien montrer à l'enfant qui le regarde la page couverture sur laquelle est imprimé l'horrible portrait d'Emmett Till après son assassinat; Ali étant petit regarde d'un air songeur la scène biblique que son père est en train de peindre dans une église afro-américaine et qui illustre le baptême de Jésus-Christ, ce Dieu blanc que sa mère lui avait appris à aimer et dans lequel il ne se reconnaîtra plus une fois parvenu à l'âge adulte.

Contrairement à Gries, Mann illustre soigneusement la relation entre Muhammad Ali et Malcolm X en plus de représenter de façon minutieuse l'aventure zaïroise que fut *Rumble in the Jungle*. La participation d'Howard Bingham en tant que producteur y est probablement pour quelque chose, car le photographe, biographe et meilleur ami du *Champ* sera toujours aux premières loges. Il se révèle en conséquence l'un des témoins privilégiés des meilleurs comme des pires moments de la vie d'Ali et accumule, au fil des ans, une collection impressionnante de photographies du boxeur qui compte des centaines de milliers de clichés. Les événements précédant et entourant la mort de Malcolm X de même que ses contacts avec Ben Bella et Nasser,⁹⁸ l'écoute des appels téléphoniques et autres moyens de surveillance dont Ali fera l'objet par des agents du FBI et de la CIA, les audiences du procès pour refus d'engagement dans l'armée de terre, les années d'exil, de même que les altercations entre Muhammad Ali et Don King, sont tous représentés dans le film. En somme, le film entérine le courage et la détermination de ce héros qui était déjà entré dans la légende lors du tournage du film. Sa bande sonore compte plusieurs succès populaires, dont la chanson *Tomorrow* du chanteur malien Salif Keita et *The World's Greatest* de R. Kelly.

98. Ahmed Ben Bella et Gamal Abdel Nasser Hussein faisaient alors partie de l'organisation des pays non alignés et prônaient le panarabisme.

La rencontre entre Ali et les Beatles au Fifth Street Gym de Miami où s'entraîne le boxeur a été aussi médiatisée que le souhaitent les publicistes et autres acteurs de l'industrie du divertissement. Or, son récit est aussi variable que les auteurs qui ont voulu le résumer. Dans son livre, Hauser rapporte un échange plutôt cinglant entre Ali et John Lennon, car au moment où Ali lance aux « *Fab Four* » sa fameuse réplique : « Êtes-vous aussi stupides que vous en avez l'air? », Lennon aurait répondu, le regard perçant : « Non, mais vous oui. »⁹⁹ Michael Mann, de son côté, présente une version beaucoup plus conviviale des faits puisqu'en voyant la foule hurler et les jeunes filles s'évanouir, le boxeur aurait demandé : « Alors c'est ça la célébrité? », et c'est Lennon qui, encore une fois, aurait répliqué : « C'est simple! Plus tu seras vrai, plus le monde deviendra irréel. »¹⁰⁰ Une réflexion inspirée qui dans la culture populaire est certes attribuée au leader des Beatles, mais qui n'aura été retenue par aucun de ses biographes. La séance de photographie entre Ali et les Beatles que filme Klein pour *Muhammad Ali* est sans doute le plus enjoué des trois comptes-rendus discutés ici.

Dans une séquence où nous voyons le jeune boxeur s'entraîner en vue du combat contre Liston, Ali saute à la corde à danser avant de s'en prendre à l'un de ses *sparring partners* au fameux gym tenu par Angelo Dundee et son frère. Un montage sonore mixé et désynchronisé accompagne ce combat informel et fait entendre en voix *off* les paroles de Bundini qui répète « *Float like a butterfly, champ* », « *rumble, young man* », puis la cloche annonçant la fin du round. Ali réapparaît en peignoir au plan suivant et s'adresse à la foule de journalistes déjà présente. La caméra de Klein fait face à Dundee et à Bundini qui apparaissent respectivement en gros plan et en plan moyen, mais décroche Ali qui se trouve à l'arrière-champ. Quand Ali commente la déclaration qu'il vient de faire aux journalistes¹⁰¹ en revenant vers son entraîneur et qu'il dit sur le ton de la confiance : « Si je perds, ils ne l'utiliseront pas »¹⁰², la

99. Traduction libre de la version originale anglaise : Muhammad Ali : « Are you as dumb as you look? »; « No. But you are ». Hauser, Thomas. 1991. *Muhammad Ali. His Life and Times*. New York : Simon & Schuster, p. 63.

100. Traduction libre de la version originale anglaise : Muhammad Ali : « Is that what celebrity is about? »; John Lennon : « The more real you get, the more unreal the world gets ».

101. Ali apprend ce jour-là aux journalistes que *Life Magazine* veut avoir son beau visage sur la page couverture de leur magazine, ce qui sera fait dans l'édition du 6 mars 1964.

102. Traduction libre de la version originale anglaise : « If I lose they won't use it ».

position du cinéaste dans l'entourage d'Ali se précise. Il fait pratiquement partie de l'Armée d'Ali (*Ali's army*), un privilège qui le distingue des autres caméramans et reporters présents.

Les Beatles se retrouvent au plan suivant sur le ring en compagnie d'Ali qui a revêtu, pour l'occasion, un pantalon long et une chemise à manches courtes. Klein les filme en plan moyen avec une caméra à l'épaule alors qu'une mise en scène clownesque se déroule devant ses yeux et pour le bon plaisir des journalistes rassemblés. Le boxeur prend Ringo Starr dans ses bras et bientôt, les célèbres protagonistes improvisent un combat à quatre contre un pendant qu'une musique rock'n'roll et un montage rapide rythment la scène. Ali se trouve ensuite debout au-dessus des *Fab Four* qui sont couchés à ses pieds sur le plancher du ring et ses bras sont repliés pour montrer ses biceps. Le short et les gants de boxe qu'il porte maintenant prouvent que le montage en *jump cuts* de la séquence est possiblement non chronologique.

Comme dans ses films *Polly Maggoo* et *Mister Freedom*, où le cinéaste met en scène une célébrité tout en posant un regard critique sur le monde qui gravite autour d'elle, la focalisation de Klein dans *Muhammad Ali* est double et les critiques français ont tôt fait de le remarquer. Elle converge d'une part vers Ali en tant que personnage principal et héroïque dont le comportement extraverti (excessif et insupportable pour les uns, drôle et divertissant pour les autres), l'exubérance des propos mêlée d'insolence et la physionomie colossale¹⁰³ font de lui un être spectaculaire, un militant combattif, une force de la nature et un athlète prodigieux. Elle permet d'autre part à Klein d'offrir son point de vue sur une diversité de pratiques et de phénomènes socioculturels, qui sont pour la plupart symptomatiques de l'exercice des pouvoirs politiques, religieux et économiques. Parler du *Champ* est une façon pour Klein d'attirer l'attention du spectateur sur le mouvement de libération des Afro-Américains en Amérique du Nord et l'anticolonialisme en Afrique en interrogeant par, le biais de cette figure médiatique, la montée du *Black Power* et l'influence du *Nation of Islam* aux États-Unis ainsi que du mobutisme au Zaïre. Les sujets filmés font la lumière sur l'industrie du sport ou plus

103. Muhammad Ali mesure 6 pieds et 3 pouces (1 mètre 90 centimètres) et a pesé entre 186 et 236 livres (entre 84,4 et 107 kilos). « Ali Stats ». En ligne. *The Official Site of Muhammad Ali*. http://www.ali.com/legend_stats.php.

spécifiquement sur le business de la boxe et témoignent des répercussions psychologiques que peuvent avoir le processus d'identification et l'influence des héros ou d'autres leaders noirs (que certains appellent « prophètes ») sur l'ensemble de la communauté afro-américaine. Si Ali est un héros pour la jeunesse afro-américaine et la population zaïroise, par exemple, Elijah Muhammad et Malcolm X furent des guides pour Ali.

Muhammad Ali nous fait voir et entendre des grands noms du monde de la boxe, comme Kingfish Levinsky et Joe Louis, Beau Jack et Marty Marshall ou encore Levely Finkel et Joe Frazier, mais aussi d'autres célébrités de l'époque, tels les Beatles qui posent sur le ring avec Ali sous l'œil amusé des photographes. Or Klein découvre aussi l'envers du décor de la célébrité et de l'industrie de la boxe. Il s'immisce dans le vestiaire d'Ali et siège dans l'autobus qui le mène à Lewiston. Il interview les parieurs et les « maîtres » blancs, il prend part à une réunion à huis-clos où sont réunis les promoteurs, les officiels, les managers et autres caïds, comme les appelle Henry Chapier,¹⁰⁴ impliqués dans l'organisation du combat Liston-Ali. Le cinéaste donne également la parole à d'importants guides spirituels et intellectuels que sont respectivement Malcolm X et le professeur Finlay Campbell, deux militants résolument engagés dans le mouvement de libération des Afro-Américains.

5.3. L'industrie du sport, l'économie de la boxe et l'exploitation des boxeurs

L'économie de la boxe repose sur une industrie qui, comme celle de la mode, emploie différents agents. Il y a les boxeurs, leurs managers et les commanditaires de chaque camp chargés de négocier les contrats avec les promoteurs qui, eux, veillent à l'organisation de l'événement en s'occupant de la location de la salle, de la vente des billets et des droits de télédiffusion. Les *bookmakers* prennent en charge le marché parallèle et fort lucratif des paris sportifs. Après avoir discuté avec deux Afro-Américains qui lui lancent la rime suivante : « Si le prix est bon, Cassius Clay remporte le combat » (If the price is right, Cassius Clay wins the fight), Klein s'entretient brièvement avec un homme édenté qui lui explique que l'issue du combat peut être prédite selon la cote attribuée à chaque boxeur. Le système de cote (« *the*

104. Chapier, Henry. 1967. *Combat*. 1er juin, s.p.

odds ») servant à évaluer la probabilité des gageures qui sont mises sur les différents athlètes peut donc, selon cet homme, déterminer la finalité du combat qui le révélerait dans ce cas comme étant truqué. Ce commerce parallèle et plus ou moins illicite explique en partie les chaudes négociations entre les gérants, les promoteurs et les officiels filmés par le cinéaste avant le premier combat d'Ali contre Liston. « Le président de la commission de boxe de Miami, comme le rapporte Clouzot, invite Klein à la réunion de la commission. Il s'y précipite et filme la bordée d'insultes entre managers et officiels. » Le cinéaste commente : « Moi qui avais vécu l'histoire des gangsters par procuration au cinéma et dans les livres, là j'étais aux premières loges : je voyais les caïds de près. »¹⁰⁵

Ce premier combat entre Liston et Ali, par ailleurs, aurait généré des revenus évalués à 4,5 M\$ selon le site *BoxRec.com*¹⁰⁶. Liston aurait cumulé des revenus évalués à un 1 360 500 \$, tandis que Clay obtient 315 000 \$, tout comme le *Louisville Syndicate*. Après avoir investi la somme de 765 000 \$, le promoteur du combat, Bill McDonald, doit assumer un déficit de 363 000 \$. Un promoteur externe affilié au clan Liston et appelé *Intercontinental Promotions Inc.* partage des recettes évaluées à 813 000 \$ avec ses différents partenaires¹⁰⁷. Le *Theater Network Television Inc.* et le Réseau de diffuseurs à circuit fermé ont respectivement encaissé 362 000 \$ et 1 750 000 \$. Nous ne savons pas quels revenus furent générés à partir des paris mais selon *Life Magazine*, les cotes étaient à huit contre un en faveur de Liston. Outre les bookmakers, nous constatons que les réseaux de télévision sont ceux qui cumulent la plus large part des profits de ce combat, suivis de Sonny Liston et du promoteur *Intercontinental Promotions Inc.* dont Liston est l'un des copropriétaires. En plus des 315 000 \$ obtenus suite à la victoire de Cassius, le *Louisville Syndicate* reçoit par ailleurs 50 000 \$ de la part d'*Intercontinental Promotions Inc.* pour assurer la promotion de leur boxeur et augmentent ainsi leur part de revenus.

105. Clouzot, Claire. 1998. « William Klein ou l'organisation du chaos ». Dans *Films de William Klein*. Paris : Marval; Maison européenne de la photographie, s.p.

106. En ligne. [http://boxrec.com/media/index.php/Sonny_Liston_vs._Cassius_Clay_\(1st_meeting\)](http://boxrec.com/media/index.php/Sonny_Liston_vs._Cassius_Clay_(1st_meeting)).

107. Les frères Jim et Bob Nilon reçoivent 72 % (585 360 \$), Liston 22 % (178 860 \$ incluant ses revenus ci-dessus mentionnés) et son avocat, G.D. Cherry, empoche 5 % (40 650 \$).

Le *Louisville Syndicate* est un groupe d'hommes d'affaires composé de onze membres. Six de ces onze membres nous sont présentés dans *Muhammad Ali* à partir d'une mise en scène orchestrée par Klein. Le premier est William Faversham; viennent ensuite William Lee Lyons Brown que nous retrouvons chez lui dans la scène suivante, Robert Worth Bingham, William Sol Cutchins, J.D. Stetson Coleman et Vertner De Garmo Smith, en plus de l'avocat Gordon Byron Davidson chargé de les représenter. James Ross Todd, George Washington (« *Possum* ») Norton IV, Patrick Calhoun, Jr., Elbert Gary Sutcliffe et Archibald McGhee Foster sont absents de la scène. Ceux que Richard Kiley dans le film *a.k.a. Cassius Clay* appelle les « *Blue Blood millionaires* », sont ainsi perçus par Klein comme : « Les aristos du Sud [qui] avaient acheté Cassius Clay comme un cheval. Les milliardaires qui possédaient les médias, les équipes de sport avaient vu en Clay un bon placement. »¹⁰⁸ Effectivement, trois des onze membres du *Louisville Syndicate*, soit James Ross Todd, George Washington Norton IV et Patrick Calhoun Jr., avaient préalablement investi dans l'élevage de chevaux de courses comme le rapporte Huston Horn dans son article publié le 11 mars 1963 dans le magazine *Sports Illustrated*. Une aventure qui s'avéra beaucoup moins lucrative qu'ils ne l'espéraient.

Les différents membres du groupe, selon Horn, sont liés par la famille, les affaires, la religion et d'autres gens « de bonne famille » associés à leur entourage élitiste respectif. Même s'ils connaissent très peu le monde de la boxe aux dires du journaliste, ils auraient passé du bon temps en assistant aux combats de Cassius¹⁰⁹. Les hommes d'affaires composant le Syndicat ont fait fortune dans les industries de l'alcool (Brown Forman Distillery Corporation), du tabac (Browns and Williamson Tobacco Corporation), du sport (Los Angeles *Angels* [baseball] et Los Angeles *Rams* [football]) et du pétrole, en plus d'être propriétaires de différents médias (télévision, radio, journaux, dont Time, ABC, NBC et CBS) et associés à des sociétés de placement et d'investissement.

108. Clouzot, Claire. « William Klein ou l'organisation du chaos ». Dans *Films de William Klein*. Paris : Marval; Maison européenne de la photographie, 1998. 120 pages.

109. Horn, Huston. 1963. « The Eleven men Behind Cassius Clay ». *Sports Illustrated*, 11 mars, s.p. En ligne. <http://www.si.com/vault/1963/03/11/606229/the-eleven-men-behind-cassius-clay>. Consulté le 2 novembre 2014.

La popularité de la télévision est grandissante dans les années 60 et devient l'un des médias les plus influents. Le recrutement de G.W. Norton IV (29 ans) et de Robert Worth Bingham (30 ans) se révèle alors bénéfique pour le Syndicat, puisque leurs pères sont à l'époque propriétaires de réseaux médiatiques locaux. G.W. Norton III est à la tête d'un réseau de stations de télévision et de radio affiliées à NBC, tandis que Barry Bingham possède des stations de télévision associées à CBS en plus des journaux *Courier-Journal* et *The Louisville Times*. William Sol Cutchins, qui est le président de la station de télévision WLKY-TV liée au réseau ABC et le président de Brown & Williamson Tobacco Corporation, est également invité à faire partie du Syndicat. Comme le rapporte Horn, un contact direct avec la presse, la radio et la télévision assure au groupe une excellente couverture médiatique des combats auxquels leur protégé participe¹¹⁰. Par ailleurs, l'affiliation du *Louisville Syndicate* à trois des plus importants réseaux de télévision et de radio au pays (NBC, ABC et CBS) ne peut que faciliter la négociation des contrats de diffusion de ces affrontements qui génèrent, comme nous l'avons vu, d'énormes profits.

Une telle présence dans les médias constitue une excellente publicité pour Cassius qui en profite pour maximiser la diffusion de son image. Après avoir quitté le syndicat et annoncé son adhésion à la NOI, le jeune boxeur signe un contrat avec Herbert Muhammad. Comme plusieurs leaders des mouvements de protestation et de libération aux États-Unis et à travers le monde, la NOI n'a pas bonne presse au pays et est sous haute surveillance par le FBI. Si les journalistes peuvent, s'ils le veulent, entacher la carrière d'Ali en critiquant sa nouvelle religion alors que sa réputation est autrement intacte¹¹¹, la personnalité du jeune boxeur gagne le cœur de ceux qui, comme Howard Cosell, lui seront fidèles tout au long de sa carrière¹¹². Or, si la boxe est un combat, l'argent reste le nerf de la guerre auquel s'ajoute, dans le cas de Cassius, la politique raciale. Comme nous avons pu le constater dans les précédents chapitres, il n'y a souvent qu'un pas entre économie, religion et politique dans les films de Klein. Pour prospérer, la religion et la politique ont besoin d'argent, la politique et l'économie (dans une

110. Horn, Huston. 1963. « The Eleven men Behind Cassius Clay ». En ligne. *Sports Illustrated*, 11 mars, s.p. <http://www.si.com/vault/1963/03/11/606229/the-eleven-men-behind-cassius-clay>. Consulté le 2 novembre 2014.

111. Comme le dit Finley Campbell dans le film, Ali ne boit pas, ne court pas les jupons et surveille son langage.

112. Cosell est d'ailleurs le premier à avoir nommé le boxeur par son nouveau nom, Muhammad Ali, et à avoir appuyé publiquement sa décision contre l'engagement militaire au Vietnam.

moindre mesure) ont besoin de valeurs et de raisons morales, tandis que l'économie et la religion ont besoin d'une structure sociale.

Quand William Lee Lyons Brown dit de Cassius qu'il est un peu « ingrat »¹¹³, il ne peut faire référence à l'adhésion de Cassius à la NOI puisque ledit « manque de reconnaissance » serait envers lui et le *Louisville Syndicate* et non envers Dieu. Si le changement de religion du boxeur n'est pas nécessairement ce qui motive le commentaire de Brown à l'égard de Cassius, sa cause ne peut être que la perte de son investissement et des profits à venir? Or, ici encore, l'homme d'affaires dit ne pas avoir employé Cassius pour en tirer des profits. Si cela nous semble peu probable, Brown affirme, bien au contraire, que tous les gains cumulés par l'entremise de Cassius sont versés à un organisme de charité, en l'occurrence, sa propre fondation.¹¹⁴ Advenant le cas où ni la religion, ni la perte de profits ne soit la cause de l'ingratitude du boxeur, quelle est-elle? Serait-ce pour des raisons politiques? Voilà sans doute une piste viable, puisque la question des origines de Cassius est aussitôt soulevée dans le film de Klein et par Brown lui-même. Alors que Brown retrace les origines de Cassius Clay et les liens qu'il entretient avec sa propre famille, le cinéaste présente une biographie du boxeur comme il l'avait fait pour Polly et Grégoire dans *Polly Maggoo*, c'est-à-dire par le moyen de photographies et d'un commentaire. Ce faisant, Klein revient sur l'histoire de l'esclavagisme aux États-Unis, tout comme il avait effectué un bref résumé de l'histoire de la mode dans *Polly Maggoo*. L'analogie entre l'exploitation d'Ali et celle des esclaves est produite dans *Muhammad Ali* de façon à renforcer sa rupture avec le *Louisville Syndicate*, qui devient un symbole de l'émancipation de l'homme noir face à ses maîtres blancs. Ali devient l'un des héros de la libération des Afro-Américains et du même coup, une menace contre le régime et l'ordre que l'homme blanc a su préserver pendant des centaines d'années.

113. L'adhésion du boxeur à la NOI dans le film de Klein n'est confirmée qu'au chapitre suivant par les étudiants d'une classe d'art dramatique d'abord, et par un animateur de radio ensuite. La rupture de la continuité de la narration de *Muhammad Ali* complique la compréhension du commentaire de Brown, mais permet au cinéaste de faire une analogie entre l'exploitation d'Ali par le Syndicat et l'exploitation des esclaves noirs par les maîtres blancs des États-Unis.

114. Il est bien de noter que l'argent cumulé dans des fondations de charité est systématiquement exempté d'impôts.

Comme William Lee Lyons Brown, Huston Horn cherche aussi à démontrer dans son article que l'entente entre le Syndicat et Cassius Clay est motivée par des intentions nobles et non par l'appât du gain :

À un moment où le championnat de boxe est dominé par de drôles de boxeurs et est ennuagé par des magouilles de la pègre, des fonds détournés, des enquêtes du gouvernement et un malaise généralement affligeant, Cassius et son syndicat sont une présence unique et exaltante. [...] Ils ont fourni à Clay un idéal, un programme d'entraînement tous frais payés, ils lui ont offert le bénéfice de leur expérience et leur sagacité dans le domaine des affaires, et ils l'ont comblé d'un environnement moral et éthique, une denrée rare dans la boxe professionnelle. Et comme ils sont indépendants de fortune, Clay est assuré qu'il ne sera jamais exploité et fauché par leur faute.¹¹⁵

Le journaliste de *SI* fait l'éloge du groupe dont la réputation est fondée sur les bonnes valeurs et le sens des affaires. Il affirme que Cassius Clay est tombé entre de bonnes mains comparativement à d'autres boxeurs professionnels dont les liens avec la pègre sont la cause de nombreux problèmes personnels et financiers. Le contrat offert au boxeur par le Syndicat est, selon Horn, juste et équitable, tout en étant fondé sur des raisons a priori morales. Le manque de reconnaissance du boxeur à l'égard du Syndicat prend ainsi des allures de trahison, puisque ladite morale, la justice et l'équité du Syndicat sont toutes remises en question par Ali qui conteste non seulement l'autorité et le pouvoir du groupe sur lui, mais aussi les valeurs sur lesquelles repose un tel protectorat. Le boxeur remet en cause les structures de l'ancien régime (l'esclavagisme) auxquelles les États-Unis sont encore attachés (l'exploitation des Afro-Américains par les Blancs) dans les années 60 en forgeant sa propre image et donc sa propre identité, pour se libérer du pouvoir des Blancs.

Le film de Klein ne rend pas hommage aux membres de ce groupe comme le fait Horn mais tend plutôt à les caricaturer. La déformation de leurs visages par le grand angle et

115. Traduction libre de la version originale anglaise : « In a time when prizefighting is dominated by un-hunh boxers and is beclouded by underworld shenanigans, misappropriated funds, government investigation and a generally sorrowful malaise, Cassius Clay and his backers are a unique and uplifting sight. (...) They have provided Clay an ideal, all-expenses-paid training program, they offer him the benefit of all their experience and business acumen, and they surround him with a substantial moral and ethical environment, a rare commodity in professional boxing. And since they are independently wealthy Clay is assured that he will never end up exploited and broke through any fault of theirs ». Horn, Huston. 1963. « The Eleven men Behind Cassius Clay ». En ligne. *Sports Illustrated*, 11 mars, s.p. <http://www.si.com/vault/1963/03/11/606229/the-eleven-men-behind-cassius-clay>. Consulté le 2 novembre 2014.

l'obscurcissement de leurs traits par les contrastes de noir et de blanc que produit un éclairage fort, semblent porter ombrage à l'élite à laquelle ils appartiennent. La relation entre Ali et les journalistes est quant à elle dépeinte de façon presque sournoise par le cinéaste et particulièrement dans cette scène tournée en 1964, juste avant son premier combat contre Liston. Klein consacre toute son attention au boxeur volubile dont la verve et le comportement excessif sont provoqués par et pour le public qui le regarde; or dans ce cas-ci, les spectateurs sont des journalistes. Au moment où le boxeur se fait masser dans le vestiaire, un plan nous montre Ali qui énumère avec fierté tous ceux qui gagneront de l'argent lors de son combat et ce grâce à lui. Klein cadre ensuite le thérapeute pliant la jambe gauche d'Ali et fait pivoter sa caméra légèrement vers la droite pour révéler les journalistes assis devant lui, comme s'ils étaient à ses pieds. Une image qui aurait sans doute choqué les Sudistes blancs.

La représentation du promoteur du Madison Square Garden à New York interviewé par Klein pour le film *Muhammad Ali* critique le « business » du monde de la boxe. Le cinéaste emploie ici le grand angle pour déformer le visage du promoteur et le montage en *jump cut* pour détourner le sens de ses propos. Une stratégie qui rappelle celle adoptée par l'équipe de télévision dans *Polly Maggoo* qui procède de la même façon pour se moquer du mannequin :

Moi, en tant que promoteur de boxe pour le Madison Square Garden.... J'ai une compréhension et une appréciation.... des difficultés encourues.... quand le report (d'un combat) d'une telle envergure se produit... Des millions de dollars sont perdus.... J'espérais que cela ne se produise pas.... Une perte... Une perte.... Où la clause de la télévision.... Et dans ce particulier... L'argent est irrécupérable... À Boston... Clay est un jeune homme... Un individu coloré.... C'est important pour notre business.... Je pense que la boxe est un sport bon et sain... Je suis là depuis trente ans... Je ne pense pas qu'elle soit en train de mourir.¹¹⁶

Tandis que le promoteur commente l'annulation du combat-revanche entre Liston et Ali à Boston, Klein met l'accent sur les pertes financières encourues suite à la remise de cet

116. Traduction libre de la version originale anglaise : « I as a boxing promoter at the Madison Square Garden.... I have an understanding and appreciation.... of the difficulties that are involved... When the postponement of this vast size takes place... Millions of dollars lost... I wished it had'nt happened. A loss... A loss.... With the clause of television.... And this particular instance.... Money is irretrievable.... In Boston.... Clay is young man.... A colorful individual.... This is important to our business... I think that boxing is a good and wholesome sport.... Boxing is a good and wholesome sport.... I have been around for thirty years.... I do not think that it is dying... » Propos tirés du film *Muhammad Ali*.

affrontement. Il souligne également l'exploitation de la personnalité dite colorée du boxeur à des fins promotionnelles et l'avenir de la boxe qui semble être compromis par un fléau que le cinéaste a préféré ne pas nommer dans le montage final. La corruption, peut-être?

Pour Aaron Baker comme pour le promoteur du Madison Square Garden que nous retrouvons dans *Muhammad Ali*, la boxe est une industrie avec son star système, ses tactiques promotionnelles, son spectacle de la masculinité et ses combats largement diffusés grâce au partenariat conclu entre l'industrie de la télévision et la pègre¹¹⁷. Dans le dernier chapitre de son livre intitulé *Contesting Identities: Sports in American Film (Identités contestées : les sports dans les films américains)* dédié aux films sur la boxe, Baker regroupe les films de boxe hollywoodiens en distinguant trois périodes¹¹⁸. Les films des années 30 démontrent combien les efforts d'une collectivité populiste permettent au boxeur de remporter la victoire et d'accéder à une situation économique plus qu'enviable. Les films de 1947 à 1956 emploient le style néoréaliste et celui du film noir pour dénoncer le système capitaliste et l'exploitation de la classe ouvrière, en privilégiant une politique d'intégration pour contrer les inégalités socioéconomiques et raciales. Le troisième groupe de films, produits à partir des années 1980 jusqu'à aujourd'hui, met en scène des boxeurs dont le désir d'émancipation individuel « transcende » les luttes de race et de classe pour renouer avec le rêve américain.

L'écart d'une décennie, nous montrant Ali en 1964-1965 d'abord, puis en 1974 ensuite, n'est pas sans faire écho aux deux dernières périodes analysées par Baker, dans la mesure où nous acceptons d'allier les trois premiers chapitres de *Muhammad Ali* à la problématique contenue dans le deuxième groupe de films dont parle l'auteur, et d'allier le quatrième chapitre du film de Klein à la dernière catégorie citée par Baker. Pour Baker, le ring aux États-Unis est le lieu privilégié par l'entremise duquel les minorités dites ethniques (les Afro-Américains, les Mexicains, les Irlandais et les Juifs) se rencontrent et peuvent témoigner de leur autodétermination ou y aspirer. Ce désir d'émancipation et d'autodétermination est très présent chez Ali comme le montre le film de Klein et le pousse entre autres à se dissocier du patriarcat

117. Baker, Aaron. 2003. « A Left/Right Combination : Class and American Boxing Film ». Dans *Contesting Identities : Sports in American Film*. Urbana : University of Illinois Press, p. 125.

118. Baker, Aaron. 2003. « A Left/Right Combination : Class and American Boxing Film ». Dans *Contesting Identities : Sports in American Film*. Urbana : University of Illinois Press, p. 100-140.

des Blancs que représente pour lui (et pour les *Black Muslims*) le *Louisville Syndicate*. Il est stimulé par la volonté de dénoncer les inégalités socioéconomiques contre lesquelles luttent également les héros de *Body and Soul* (1947), *The Set-Up* (1949) et *Champion* (1949) cités par Baker. Dans la mesure où la pègre profite de la vulnérabilité et de la pauvreté des personnages illustrés dans ces trois derniers films, l'exploitation des boxeurs pour Ali (qui sont pour la plupart Afro-Américains dans les années 1960) est davantage rattachée au suprématisme des Blancs dont le racisme est voilé par le divertissement que procure l'industrie de la boxe en particulier, et celle du sport en général.

Et pourtant, dix ans plus tard, malgré ses grandes déclarations aux médias et à la gloire de l'émancipation africaine et de la solidarité de l'Homme noir, Ali dévoile un intérêt qui semble dominer tous les autres, celui des profits générés par ses combats. À la toute fin de *Muhammad Ali* et au lendemain de sa victoire contre Foreman, nous sommes témoins d'une conversation téléphonique que Klein filme discrètement et dans laquelle le boxeur laisse entendre : « Nous devons commencer à parler de dix millions de dollars, voilà tout. Peu importe qui peut surenchérir. L'Afrique a surenchéri sur tout le monde, alors nous sommes en Afrique. Si la Russie peut surenchérir sur tout le monde, nous serons en Russie. Si la Chine rouge surenchérit sur tout le monde, nous serons en Chine rouge. Nous irons n'importe où. Là où l'on proposera la meilleure offre, c'est là où nous irons. »¹¹⁹ Cela ne veut pas dire que le boxeur soit devenu capitaliste ou un produit du capitalisme, puisqu'en quelque sorte, il l'a toujours été. Cela signifie surtout qu'Ali s'est doté d'une indépendance économique en capitalisant sur l'autopromotion de ses combats et sur ses talents pour se libérer de l'étau financier dans lequel les réseaux mafieux et autres commanditaires blancs tenaient les boxeurs prisonniers. Ali aurait cumulé des gains de près de soixante millions de dollars au cours de sa carrière, un montant supérieur aux gains récoltés avant lui par tous les boxeurs réunis¹²⁰. Sa renommée internationale ne fait que croître au moment où il redevient le nouveau champion

119. Traduction libre de la version originale anglaise : « We shall start talking about 10 million dollars that's all. Whoever can outbid who. Africa outbided everybody in the world so we're in Africa. If they can outbid everybody in Russia we'll be in Russia. If they can outbid everybody in Red China, we'll be in Red China. We'll go where ever, who ever do the top bidding that's where we'll go. »

120. s.a. 1999. « Muhammad Ali : LE plus grand! ». En ligne. RDS. <http://www.rds.ca/1.184837>.

du monde et grâce à sa gloire et à sa fortune, il devient effectivement l'un des symboles du rêve américain.

Comme l'explique Baker, l'exploitation de la classe ouvrière à laquelle appartiennent ces minorités ethniques participe à la globalisation de l'industrie de la boxe professionnelle et au développement d'une économie plus large, dans laquelle les athlètes ne sont plus que des denrées commercialisables. Selon lui, ces deux pôles marquent la politique des films de boxe hollywoodiens de 1930 à nos jours¹²¹ et au final, rendent cette autodétermination utopique. L'auteur fait notamment référence au film *The Harder They Fall* (1956) pour commenter la commercialisation des boxeurs et le pouvoir de la télévision dans la réussite des stratégies promotionnelles. Dans le film, le parieur et promoteur de boxe du nom de Nick Benko tente de recruter le journaliste sportif Willis afin de « vendre » le boxeur argentin Toro Moreno : « Le combat est un jeu comme l'industrie du divertissement, il n'y a plus de véritables boxeurs, ils sont comme des acteurs. Le meilleur comédien devient le champion. »¹²² Le film compare ainsi la promotion d'un boxeur à la promotion de n'importe quel autre bien de consommation, tel que le savon, tandis que la télévision assure une popularité massive et quasi instantanée à celui qui sera filmé par ses caméras.

Alors que la médiatisation de la boxe est entre autres assurée par l'exploitation commerciale de films de boxe surtout hollywoodiens, l'analyse socioéconomique de Baker nous permet de constater combien la réussite des boxeurs était (et est encore) soumise à une conjoncture sociopolitique fondamentalement raciste. Baker souligne, par exemple, les moyens déployés par les studios hollywoodiens afin de préserver le statu quo : « L'équipe de management de [Joe] Louis savait très bien que si un homme noir avait la chance d'aspirer au titre de champion du monde des poids lourds, il devait rassurer les Blancs qu'il ne représente pas une menace pour le statu quo racial. [...] Parce que [Henry] Armstrong combattait dans des catégories de poids inférieures, il était moins affecté par le symbolisme racial s'il battait des

121. Comme le dira Sylvester Stallone pour expliquer le sujet de *Rocky* au Box Office : « I believe the country as a whole is beginning to break out of this... anti-everything syndrome. » *Ibid*, p. 130.

122. Traduction libre de la version originale : « The fight game today is like showbusiness, there's no real fighter anymore, they're like actors. The best showman becomes the champ. » Cité dans : Baker, Aaron. 2003. « A Left/Right Combination : Class and American Boxing Film ». *Contesting Identities : Sports in American Film*. Urbana : University of Illinois Press, p. 126.

adversaires blancs. »¹²³ Un tel statu quo est notamment préservé dans *The Joe Louis Story* (1953), l'un des rares films où la distribution compte un grand nombre d'acteurs de race noire, dont Coley Wallace dans le rôle-titre, un ancien boxeur professionnel appartenant à la catégorie des poids lourds.

The Set-Up (1949) réalisé par Robert Wise évite aussi soigneusement d'aborder le conflit racial qui enflamme particulièrement le sud des États-Unis à l'époque, et détourne le poème de Joseph Moncure March dont le film est une adaptation. L'histoire de March retrace le destin tragique d'un boxeur noir et bigame du nom de Pansy Jones. Après sa sortie de prison et un bref retour sur le ring où il refuse de perdre son combat truqué par des gangsters, Jones se fait battre à mort dans une station de métro. Le film de Robert Wise, par ailleurs, met en scène un boxeur blanc de 35 ans du nom de Stoker Thompson et marié à la belle Julie qui l'empresse de prendre sa retraite. Refusant lui aussi de se soumettre à l'arnaque orchestrée par son manager et un sulfureux personnage associé à la pègre locale, il gagne son combat et, sans être tué par les coups reçus, il est retrouvé inconscient dans une ruelle par son épouse attristée. Pour justifier les changements apportés au texte original, la RKO prétexte officiellement ne pas avoir sous contrat de stars afro-américaines, bien que l'acteur James Edwards soit excellent dans le rôle de Luther Hawkins. Or, il semble qu'officieusement, le studio entendait préserver les conventions de l'industrie hollywoodienne, les valeurs morales du *Motion Picture Production Code* et les intérêts des Sudistes blancs.

Quand il se trouve dans l'enceinte de Lewiston au Maine, Klein en profite pour s'immiscer dans les vestiaires de l'amphithéâtre. Il pose l'objectif de sa caméra sur ces hommes qui attendent avec angoisse de monter dans l'arène, espérant vivre leur moment de gloire. La lentille de grand angle accentue la profondeur de champ de cet espace clos où sont entassés les jeunes boxeurs dont la majorité est de race noire. Les lampes industrielles jettent un éclairage presque lugubre dans le vestiaire et dessinent des ombres longues et contrastées derrière les corps parmi lesquels Klein déambule. Le cinéaste suit le mouvement de celui qui passe devant

123. Traduction libre de la version originale anglaise : « [Joe] Louis's management team was well aware that for a black man even to get a shot at the heavyweight title, he would have to reassure whites that he presented no threat to the racial status quo. (...) [Henry] Armstrong, because he fought in lighter weight classes, was affected less by the racial symbolism of beating white opponents. » *Ibid*, p.112.

lui, reste immobile face à ceux qui semblent poser pour la caméra et observe, en somme, les préparatifs du spectacle de la boxe.

Tels des acteurs de théâtre qui se maquillent, se costumant et récitent leurs répliques avant d'entrer en scène, le corps et le visage des boxeurs sont enduits de pommade (pour éviter les blessures lorsqu'ils sont frappés), leurs mains sont recouvertes de bandelettes de tissu blanc (pour protéger leurs articulations) et leurs enchainements de coups de poing sont répétés dans les temps libres avant de monter sur le ring. Un montage parallèle fait ensuite alterner des images des combats de ces boxeurs (que Klein aurait eu le droit de filmer) avec des plans cadrant les spectateurs majoritairement blancs qui prennent plaisir au divertissement que leur offre la vue de ces gladiateurs. Klein porte une attention spéciale à ceux qui sont mis au tapis ou qui tentent de reprendre leur souffle entre deux rounds, en soulignant leur épuisement, en dénonçant le spectacle de leur douleur. Il retourne ensuite dans les vestiaires pour montrer le visage des vainqueurs et des vaincus et la déception sinon la honte que trahit leur regard dirigé vers le plancher, des scènes qui font penser à une autre déclaration d'Ali : « La boxe est un tas d'hommes blancs qui regardent deux hommes noirs se battre entre eux. »¹²⁴

L'événement sportif illustré par Klein fait également écho au film *The Set Up* dans lequel Robert Wise dépeint le monde de la boxe comme étant corrompu et dramatise les espoirs des boxeurs qui tendent à la célébrité, dont chaque combat se veut une victoire contre la misère et la pauvreté. Car dans cette ville appelée Paradise City, un boxeur senior du nom de Stoker Thompson laisse derrière lui sa fiancée pour participer à ce qu'il lui promet d'être son dernier combat. Une fois arrivé au vestiaire, il écoute les peurs, partage les ambitions et cherche à calmer les angoisses que ses confrères lui confient avant de monter sur le ring. Comme Wise dans son film et dans beaucoup d'autres films sur la boxe, Klein illustre les dessous et les interdits de la boxe desquels il a été témoin. Il fait ainsi l'économie de la boxe pour montrer l'importance des enjeux monétaires d'un tel combat, dont le business est régi par des individus majoritairement blancs et à l'honnêteté parfois douteuse.

124. Traduction libre de la version originale : « Boxing is a lot of white men watching two black men beat each other up ».

5.4. Les manières de raconter dans *Muhammad Ali*

La méthode de travail appliquée à *Cassius le Grand* est, pour Klein, à l'inverse de celle de *Polly Maggoo*, bien que les deux films adoptent des stratégies formelles similaires telles que la caméra à l'épaule, le montage des images en *jump cut*, la désynchronisation du son et de l'image, les décadrages, l'utilisation de l'objectif grand angle, etc. Or, contrairement à *Polly Maggoo*, dont le scénario et la structure sont arrêtés avant le début du tournage, Klein dit avoir filmé des kilomètres de pellicule pour *Cassius le Grand* et complété son scénario au montage. Le matériel de départ n'avait, dit-il, « aucun fil conducteur, si ce n'est le personnage de Clay et la situation » et aurait pu être monté d'une multitude de façon différentes¹²⁵. En 1967, après la sortie de son premier long métrage documentaire et de son premier long métrage de fiction, Klein explique à Luce Sand les rapports entre le film, le réalisme et la réalité :

Mon choix s'est porté de manière à soutenir des thèses que je pensais implicites dans la réalité. Et très franchement pour mieux les soutenir, quand il me manquait un plan pour expliquer une chose simplement parce que je n'étais pas là au moment où il fallait le tourner, je me suis arrangé dans le montage (dans la juxtaposition des images) pour faire dire ce que je voulais qu'il exprime à l'écran. Mais je pense que j'ai fait un film réaliste qui ne trahit pas la réalité.¹²⁶

Nous savons que la polarisation de la société américaine autour d'un combat de boxe et le « psychodrame électronique » ou « médiatique » sont deux des thèses que Klein cherche à représenter dans son film, tandis que la lutte pour la libération et la défense des droits des Afro-Américains par Ali en est une autre qui se dessine après coup, soit en cours de tournage. Si nous ajoutons à cela l'importance du montage du film, dont les deux tiers sont puisés à partir du matériel contenu dans *Cassius le Grand*, nous tenons entre nos mains un nombre suffisant de pistes d'analyse pour comprendre le film *Muhammad Ali*.

Klein fait appel à différentes stratégies narratives dans son film qui servent de marqueurs de temps pour raconter l'histoire d'Ali. Il emploie dans le montage le *flashback*, le *flashforward* et l'ellipse; la reconstitution de faits réels par le moyen de la mise en scène; le

125. Sand, Luce. 1967. « Cassius le Grand ». Dans *Jeune Cinéma*, no 24, p. 35.

126. Sand, Luce. 1967. « Cassius le Grand ». Dans *Jeune Cinéma*, no 24, p. 35.

montage de photographies et d'illustrations pour pallier à l'interdiction de filmer; les intertitres pour pallier à l'absence de narrateur; la voix des animateurs-radio en tant que narrateurs et, enfin, le changement de la pellicule noir et blanc à la pellicule couleur pour faire le pont entre 1965 et 1974. Dans les années 1960, les documentaristes entendent révolutionner les conventions du « genre » pour rejeter ces films plus traditionnels où les images semblent secondaires au discours d'un narrateur omniscient devenu la « voix de Dieu ». Ils proposent des tournages dont le son et les images sont captés sur le vif, où la caméra est portative tandis que l'action et les mouvements des filmés se révèlent à la caméra de façon imprévisible. Or, une fois de plus, Klein bouleverse les conventions et déjoue même les nouvelles tendances pour se situer en marge des artistes de sa génération tant en Amérique qu'en Europe. En fait, le documentaire n'a jamais été réaliste pour Klein, c'est pourquoi il n'a jamais eu la prétention d'être objectif : « Dans mes documentaires, et même quand je faisais de la photographie, j'ai toujours pipé les dés, pour des raisons évidentes... »¹²⁷

L'évidence pour Klein est l'impossibilité de transmettre par des images fabriquées, dont le contenu est choisi, cadré, mesuré et parfois déformé, puis assemblé avec d'autres images, une représentation conforme à la réalité objective. Mais peut-être vaudrait-il mieux dans ce cas-ci distinguer le réel de la réalité pour mieux expliquer sa position. Il est effectivement utopique d'espérer offrir une représentation objective du réel par le moyen du dispositif cinématographique ou du dispositif photographique, ce que Klein appelle le « réalisme objectif du documentaire ». Si le réel est ce qui existe indépendamment de tout individu ou de la société, la réalité est un point de vue, une vision ou une expérience du monde qui reste subjective et construite à partir de fragments du réel avec lesquels nous avons individuellement et/ou collectivement été mis en contact ou dont nous avons fait l'expérience. Ce fragment du réel, représenté par l'image cinématographique ou photographique, participe à la construction d'une réalité qui est subjective, la réalité du cinéaste ou celle d'un auteur, surtout s'il s'agit d'un documentariste qui porte la caméra sur ses épaules et assemble lui-même les images dans la salle de montage. Cette expérience est à son tour soumise à un processus

127. Martin, Marcel. 1970. « Les points de vue de neuf réalisateurs ». Dans *Cinéma 70 (Politique et Cinéma)*, no 151 (Décembre), p.66.

d'introjection, soit une opération psychique que Serge Tisseron compare aux actions successives de la photographie : cadrer, déclencher, tirer et découvrir¹²⁸.

Le cinéaste/photographe est mobilisé par des « composantes sensorielles non visuelles » et « découpe un fragment dans la continuité visuelle du monde » dans lequel il s'est psychiquement immergé¹²⁹. Lorsque Klein parle d'illustrer dans son film les thèses qui lui semblent « implicites » dans la réalité, ne réfère-t-il pas en d'autres termes aux « perceptions inconscientes » dont parle Tisseron et qui inspirent les cadrages de ses images photographiques ou cinématographiques? Après avoir identifié et cadré le fragment du monde par lequel il a consciemment ou inconsciemment été happé, l'artiste produit « une coupure dans la durée » en déclenchant le dispositif de captation de l'image. Au cinéma, ce processus est plus aisément perceptible par les ruptures temporelles que produit le montage des images, bien que l'image en mouvement, qui suppose « un avant et un après », soit aussi mise à l'épreuve du temps. Un plan séquence a, par ailleurs, l'ambition de représenter en temps réel la continuité temporelle et l'expérience vécue (par le filmé, le filmant ou le spectateur), pour mieux tendre vers (et non illustrer) ladite « vérité ». Un *travelling*, un zoom avant ou un zoom arrière sur une image arrêtée insérée au montage produisent par ailleurs du temps grâce au mouvement qu'exécute la caméra. Le mouvement de la caméra devient ainsi le moyen par lequel l'histoire contenue dans l'image est racontée, puisqu'il lie les différents personnages impliqués dans l'action présentée, tandis le temps d'écran de cette image n'est plus compris en fonction de son mimétisme du réel, mais en fonction du temps ou de la durée de la contemplation par le spectateur.

Le travail d'éclaircissement ou de noircissement, pour reprendre les expressions de Tisseron, qui octroie plus ou moins de visibilité au sujet de l'image est une étape de « transformation » que subissent, dans l'esprit de Tisseron, la photographie *et* le photographe. Au cours de ce processus de « développement », l'image « atteste bien souvent une réalité différente de celle qui avait été vue au cœur de l'événement » et provoque une forme de

128. Tisseron, Serge. *Le mystère de la chambre claire : photographie et inconscient*. Paris : Belles Lettres, Archimbaud, p. 168-170.

129. *Ibid*, p. 168-169.

« coupure entre le monde et le photographe »¹³⁰. Pourtant, elle sert de médiateur entre le filmant et le filmé (ou entre le photographe et le photographié) puisqu'elle permet au premier de raviver la mémoire du second, et d'écran protecteur entre un soi et un phénomène, qui se révèle nécessaire lorsque le premier entreprend de penser le second¹³¹. La découverte ou la redécouverte de l'image par le cinéaste (ou le photographe) fait à ce moment-là l'objet « d'une nouvelle confrontation » nécessaire à l'introjection des expériences « représentatives, affectives, sensorielles et motrices » vécues au moment de l'acte photographique¹³². Par ailleurs, le cinéaste accorde ainsi une valeur symbolique à l'image qui lui permet de révéler, comme l'explique Serge Tisseron, le sens caché de l'objet ou de la chose qu'elle représente¹³³. C'est donc en « pipant les dés » ou par quelque trucage, mise en forme ou mise en scène que Klein dévoile sinon le réel, du moins *son* point de vue sur *une* réalité.

5.5. Le flashback, le flashforward et l'ellipse : critique sociohistorique et ironie dans *Muhammad Ali*

Dans le but de respecter l'ordre du réel et la vérité du temps qui passe, les documentaristes effectuent habituellement un montage qui respecte la chronologie des événements filmés. En observant de plus près la structure narrative du premier chapitre de *Muhammad Ali*, nous constatons pourtant que l'enchaînement des plans filmés par Klein est marqué par la rupture temporelle. La discontinuité du montage est organisée de façon à produire des *flashbacks* et des *flashforwards*. Ces retours en arrière et ces bonds en avant forment une ellipse dont le point de départ est la victoire de Muhammad Ali contre Sonny Liston, qui se conclut aux trois quarts de la première partie du documentaire.

L'ouverture du film se fait au son d'une musique rock'n'roll et, au moment où défile le générique de début, nous entendons la voix hors champ du présentateur du combat de boxe présenter les deux athlètes, à commencer par l'aspirant Muhammad Ali et suivi par le

130. *Ibid*, p. 169-170.

131. *Ibid*, p. 170.

132. *Ibid*, p. 170.

133. *Ibid*, p. 20.

détenteur du titre, Sonny Liston. Quelques secondes à peine après l'apparition à l'écran de l'intertitre « Chapitre 1 : Miami Février 1964 », des images d'Ali entouré de son « armée » confirme sa victoire. Au terme de cette première séquence, Klein présente les membres du *Louisville Syndicate* qui sont individuellement invités à s'identifier devant la caméra. Cette scène est suivie d'une entrevue à laquelle collabore principalement William Lee Lyons Brown Sr. et mise en scène dans ce qui paraît être la résidence privée de l'un des membres du syndicat, fort probablement celle de l'interviewé.

La déclaration de W.L. Lyons Brown Sr. critique l'ingratitude de Cassius Clay en affirmant : « Je suis tenté d'éprouver qu'il est un peu ingrat.... puisqu'il n'aurait jamais eu la chance.... il n'aurait jamais été capable de boxer comme il le fait.... où les gens lui auraient.... lentement permis de croître et d'arriver là où il est, si ce n'eût été du syndicat. »¹³⁴ Cette déclaration est entrecoupée (où nous avons inséré des points de suspension) par des photographies du boxeur retraçant les différentes étapes dans sa vie, depuis ses débuts à l'âge de douze ans jusqu'à l'acquisition d'une médaille d'or aux Jeux olympiques de Rome en 1960 (Fig. 71). Cette stratégie documentaire somme toute conventionnelle que nous rencontrons dans plusieurs films biographiques se distingue ici par l'ironie de l'accord entre les images et le



**Figure 71. Cassius Clay, alias
Muhammad Ali, 1954**

commentaire. Les images servent habituellement à illustrer les propos d'un narrateur invité par le cinéaste à faire l'éloge du personnage principal que le film a pour objectif d'honorer. Or, Klein jumelle ici des images du passé glorieux de Cassius à un discours négatif de l'un de ses commanditaires.

Une stratégie narrative produite par l'assemblage de photographies et du commentaire qui les accompagne crée une tension dans la représentation de ce nouveau héros alors que Lyons Brown Sr. cherche à interrompre l'ascension solitaire et la série des victoires personnelles d'Ali. L'une des sources de ce conflit est subséquemment divulguée par ce membre du *Louisville Syndicate* qui retrace la généalogie de la famille Clay (la famille des

134. Traduction libre de la version originale anglaise : « I am inclined to feel that he is a little ungrateful ... For he would never have a chance he would have never been able to fight as he is doing...Where people would have... .. slowly let him build up and get where he is, if it hadn't been for this syndicate ». Propos tirés du film *Muhammad Ali, the Greatest*.

maitres blancs et celle des esclaves noirs). Le film revient ainsi sur l'esclavagisme duquel le boxeur cherche à se dissocier. Il confirme, par le montage des photographies de Clay avec les images et les sons de l'entrevue, qu'à l'origine de cette tension historique et sociologique se trouve notamment un conflit entre le temps passé (celui de l'esclavagisme) et le temps présent (celui de la libération) que le reste du film cherche à résoudre par le biais des différents combats menés par Muhammad Ali.

Ce contraste entre le passé et le présent qui assure la liaison entre l'histoire et la sociologie de la boxe et de la société américaine se poursuit dans la séquence suivante où Klein interviewe une série de boxeurs dont la plupart sont retraités. Les lieux où sont filmées les brèves entrevues avec Kingfish Levinsky, Joe Louis, Beau Jack et Marty Marshall accentuent la rupture entre le passé glorieux de ces boxeurs célèbres et la vie plus modeste qu'ils semblent mener au moment de l'entrevue. Car l'une des victoires d'Ali, à l'instar de son affranchissement de l'emprise du *Louisville Syndicate*, qui fut un premier pas vers l'indépendance financière, sera notamment de permettre aux boxeurs dont la majorité était noire d'obtenir un salaire avantageux fondé sur un partage équitable des revenus des combats, dans le but de s'assurer une retraite confortable. Un statut comme le montre Klein, dont peu de boxeurs avant Ali peuvent s'ennorgueillir.

Kingfish Levinsky, dont la carrière fut de courte durée, apparaît en état d'ébriété dans *Muhammad Ali* alors qu'il semble errer dans la rue. L'un des plus grands boxeurs de tous les temps qu'est Joe Louis reste silencieux à ses côtés, tel un ours que les turpitudes de la vie auraient permis d'apprivoiser¹³⁵. Un triste sort semble aussi s'être abattu sur le champion des poids légers Beau Jack que Klein interview dans la cuisine du *snack bar* où il travaille. Le cinéaste dont nous entendons la voix hors champ lui demande d'imiter les coups de poing de

135. Joe Louis aura gagné plus de 4,6 millions de dollars au cours de sa carrière mais n'aurait perçu que 800 000 \$ puisqu'une grande part de ses revenus était versée à ses promoteurs et managers. Il avait l'habitude de dépenser sans compter et suite à des problèmes avec les autorités financières des États-Unis, à qui il devait verser une somme importante pour rembourser ses impôts, il se retrouva sans le sous à l'âge de 37 ans. Pour subvenir à ses besoins, Louis effectue un retour sur le ring avant de devenir lutteur, puis hôte dans un hôtel de Las Vegas. "Biographie". En ligne. *Joe Louis, The official Site*. <http://www.cmgww.com/sports/louis/bio.htm>. « Joe Louis Barrow. Sergeant united States Army ». En ligne. *Arlington National Cemetary Orbituary*. <http://www.arlingtoncemetery.net/joelouis.htm>. 20 octobre 2014.

Liston et de Clay, ce qu'il exécute en direction de la caméra, avec le talent et la précision de ceux qui connaissent en détail la technique de tels mouvements. Nous retrouvons enfin Marty Marshall assis au bar d'un restaurant écoutant une dame d'un certain âge, dont la tête enturbannée est sertie de bigoudis, commenter ses combats. Marshall est reconnu pour être le premier à avoir vaincu Sonny Liston, mais son air détaché face à cette inconnue qui lui parle de façon aussi familière paraît ramener celui qui fut jadis célèbre à une plus humble réalité.

Après avoir montré Ali à l'entraînement et dans une séance de photographie avec les Beatles, Klein filme des gens qui partagent leurs opinions et leurs prédictions sur le combat à venir. Les prédictions des hommes blancs interviewés aux champs de courses prédisent pour la plupart une victoire de Liston à l'issue de cet affrontement. Les paris sur ces deux hommes noirs sont comme les gageures sur des chiens. Contrairement aux personnes filmées, le spectateur connaît depuis le début du film l'issue de ce combat tandis que la victoire d'Ali sera reconfirmée dans les scènes subséquentes. L'ironie accentue le parti pris des Blancs en faveur de Liston qui affichent, par la même occasion, leurs préjugés à l'égard d'Ali. La victoire d'Ali en huit rounds¹³⁶ démontre qu'il est le seul à avoir vu juste, le seul dont la prédiction s'est confirmée et sans doute aussi, l'un des seuls à avoir eu confiance en ses capacités.

Au montage non chronologique des séquences du premier chapitre dans le film *Muhammad Ali* s'ajoute la non-synchronisation de la bande sonore avec un montage des images en *jump cut*. Cette stratégie formelle témoigne de ce que Jacques Gerstenkorn associe à la « réflexivité cinématographique » dans « À travers le miroir (notes introductives) », c'est-à-dire à ces procédés où le dispositif est « rendu sensible »¹³⁷. Klein emploie cette stratégie à plusieurs reprises dans ce film-ci et nous la retrouverons également au début du film *Polly Maggoo*, pendant la scène des coulisses du défilé d'Isidore Ducasse. La désynchronisation du son dans *Muhammad Ali* et dans *Polly Maggoo* est habituellement le produit d'un montage sonore comprenant trois types de sons : des sons d'ambiance captés en direct au cours du tournage, des dialogues enregistrés à un autre moment et de la musique. Ces trois composantes

136. Avant le combat Ali dira aux journalistes : « To prove that I am great, I will beat Liston in eight ».

137. Gerstenkorn, Jacques. 1987. « À travers le miroir. Notes introductives », *Vertigo* n° 1, *Le cinéma au miroir*, Paris, 1987, p. 7-8.

sonores sont ensuite remixées de sorte qu'un extrait de dialogue peut être répété plusieurs fois au cours d'un même segment sonore, tandis que les sons ambiants provenant d'un espace éloigné sont ajoutés pour plus de réalisme, le tout harmonisé par une musique continue.

5.6. La reconstitution de faits réels par le moyen de la mise en scène : le détour par la fiction, autoréflexivité et mise en abîme

Klein aime provoquer ses sujets et se joue du réel pour façonner, par le biais de la mise en scène, des histoires parallèles à celles qu'il raconte dans ses films documentaires ou qu'il raconte par une mise en abyme. Il demande par exemple à cet homme qui affirme avoir envouté des boxeurs et l'armée allemande grâce à son œil magique de changer de place au cours de l'entrevue. En observant le montage des plans de cette scène, nous remarquons en effet que le filmé est positionné tantôt à droite et tantôt à gauche de l'écran. Klein procède à ce type de mise en scène en prévision du montage à venir qu'il garde en tête lors du tournage. Les personnes filmées par Klein sont invitées à « poser » pour la caméra, comme des acteurs dans un film de fiction : « Je voyais le montage de la séquence comme j'avais vu la mise en page de l'album sur New York. »¹³⁸ Nous retrouvons effectivement une telle manipulation du contenu et de la forme des images dans les photographies de Klein. L'artiste s'octroie ainsi une plus grande liberté de création lors de la postproduction, tandis que la pellicule, comme les personnes filmées, deviennent des matériaux aussi malléables que des objets. Le dispositif cinématographique est ainsi mis en évidence pour le spectateur qui comprend, par ce procédé réflexif, que le sens de l'image comme l'image elle-même sont des fabrications.

Deux séquences du film exemplifient ce type de mise en scène. L'une d'elle est provoquée par Klein qui l'appelle « mimodrame » et sert de reconstitution à un événement auquel le cinéaste n'a pu assister, tandis que l'autre est une mise en scène captée sur le vif illustrant à merveille l'emprise et la mythologie du mobutisme dans la vie des enfants zairois. Le second chapitre de *Muhammad Ali* que nous savons rattaché au court métrage *La grande hernie* nous amène dans une classe d'art dramatique d'un lycée d'Harlem où des jeunes

138. Daudelin, Robert. 1975. *William Klein : Entretien*. Montréal : Cinémathèque québécoise, p. 12.

étudiants afro-américains sont invités à donner leur opinion sur Cassius Clay qui, depuis peu, se fait appeler Muhammad Ali. La discussion dévie bientôt sur la religion que vient d'adopter le boxeur et le mouvement de libération des Noirs auquel il s'est allié. L'instituteur (blanc) propose ensuite au groupe de jeunes acteurs non professionnels d'improviser une rencontre entre une journaliste et Muhammad Ali alors qu'il revient dans son vestiaire. Les jeunes étudiants font référence avec humour et justesse à l'exubérance du boxeur : « Touchez-moi, je suis beau »; à ses fameuses rimes : « Certains disent que le meilleur était Sugar Ray mais c'était avant qu'ils ne voient Cassius Clay »¹³⁹; à son analphabétisme : « Je n'ai jamais dit que j'étais intelligent »; au malaise qu'il a subi en cours d'entraînement et qui se révélera être une hernie et, enfin, à un cri de ralliement des jeunes gens alignés les uns à la suite des autres et qui répondent en cœur après chaque affirmation de leur camarade : « Le temps est venu. »

La mise en scène réalisée dans cette classe d'art dramatique démontre le sentiment d'appartenance que les étudiants éprouvent à l'égard de la communauté que défend Muhammad Ali. Ces adolescents « ghettoïsés » mais éduqués et loquaces reconnaissent l'importance du boxeur dans le processus d'identification afro-américain. Dans une scène précédente, Malcolm X avait d'ailleurs fait allusion au possible ralliement de la jeune génération, au combat du boxeur pour la libération et à la fierté que pouvaient leur apporter les victoires de cette figure héroïque. Tous ne sont cependant pas en accord avec l'opinion de Muhammad Ali qui, à l'époque, prêche les idées de la NOI en faveur du retour en Afrique des Afro-Américains et contre l'intégration des Afro-Américains chez les Blancs. Au contraire, l'un d'entre eux dit souhaiter la déségrégation raciale pour pouvoir fonctionner dans l'ensemble de la société américaine et ajoute que l'Afrique n'est pas le lieu où il veut élire domicile, puisque c'est aux États-Unis que sont morts les patriarches de sa famille.

Les plans tournés lors de cette classe d'art dramatique permettent de réfléchir l'image publique que s'est forgée Muhammad Ali, le discours qu'il tient devant les médias et celui que les médias adoptent à son égard. Ils assurent également, par le jeu théâtral, la reconstitution de faits vécus avec lesquels ils sont entrecoupés ou d'événements extra-cinématographiques. Car

139. Traduction libre de la version originale anglaise : « Touch me I am beautiful »; « Some say the best was Sugar Ray, but that was before they saw Cassius Clay. »

en plus de faire l'économie de l'annulation de ce combat revanche Liston-Ali suite à l'hernie de ce dernier, ce second chapitre compte des entrevues avec des membres de la NOI et avec Malcolm X qui mettent en lumière la tension sociopolitique et religieuse au sein de la communauté afro-américaine dans les années 60 et à laquelle les étudiants d'Harlem se révèlent très sensibles. Les cris de ralliement que les étudiants entonnent en cœur : « Le temps est venu »¹⁴⁰ et qui mettent fin à ce chapitre sont quant à eux inspirés du discours de Martin Luther King Jr. « J'ai un rêve »¹⁴¹ et suggèrent une certaine loyauté, sinon une préférence, envers le pasteur baptiste.

Une scène analogue à la première est présentée au quatrième et dernier chapitre du film pour donner, de la même façon, un aperçu de l'influence du pouvoir politique et de son affect sur la jeunesse du pays. Nous retrouvons à Kinshasa, au Zaïre, le même type de mise en scène que nous observions dans la classe d'art dramatique à Harlem aux États-Unis. Des élèves sont alignés les uns derrière les autres (plutôt que les uns à côté des autres) pour former quatre rangées. La formation d'enfants rappelle le chœur des tragédies grecques, qui entonne à l'unisson leur récitation qu'initie leur chef situé devant eux, tel un coryphée. Les hymnes élogieuses que les enfants récitent pour Mobutu sese Seko, résument à elles seules le contrôle qu'exerce le dictateur sur les esprits et la puissance de sa domination sur ses citoyens. Les slogans patriotiques récités en chœur (et par cœur) par les enfants zairois reflètent de façon aussi révélatrice que déconcertante la doctrine *et* l'endoctrinement mobutistes, tandis cette mise en scène chorégraphiée devient un moyen de prêter serment à leur président, de manifester leur dévouement à leur pays et de célébrer l'indépendance de l'Afrique.

140. Traduction libre de la version originale anglaise : « The time is now ». Propos tirés du film *Muhammad Ali, the Greatest*.

141. Traduction libre de la version originale anglaise : « I have a Dream ». Au cours de ce discours prononcé le 28 août 1963 lors de la marche à Washington, Martin Luther King proclame notamment : « Il est maintenant temps de tenir la véritable promesse de la démocratie. Il est maintenant temps de s'élever de la vallée noire et désolée de la ségrégation jusqu'au chemin ensoleillé de la justice raciale. Il est maintenant temps de sortir notre nation des sables mouvants de l'injustice raciale jusqu'au rocher solide de la fraternité. Maintenant est le temps de faire de la justice une réalité pour tous les enfants de Dieu. » « Now is the time to make real the promises of democracy. Now is the time to rise from the dark and desolate valley of segregation to the sunlit path of racial justice. Now is the time to lift our nation from the quick sands of racial injustice to the solid rock of brotherhood. Now is the time to make justice a reality for all of God's children. » En ligne. <http://www.ushistory.org/documents/i-have-a-dream.htm>.

Le coryphée débute en s'écriant haut et fort : « Nous chanterons, nous danserons... », avant que l'ensemble du groupe réplique comme des automates : « ... pour honorer notre guide et lui exprimer notre amour. » Il s'exclame ensuite : « L'authenticité... », ce à quoi ses camarades répondent : « ...c'est notre philosophie politique. Nous voulons être nous-mêmes et non ce que les autres veulent que nous soyons », des paroles qui ne sont pas sans rappeler les propos que tenait Muhammad Ali en conférence de presse au moment où il annonçait publiquement son adhésion à la NOI. Les énoncés suivants ajoutent de la précision à la « philosophie politique » de Mobutu qui adopte, somme toute, la stratégie « diviser pour mieux régner », bien que les enfants soient amenés à dire et à penser que « l'unité et la diversité » sont leur « objectif ». Ils doivent ainsi s'identifier à une « région », une « tribu », un « clan », tout en s'opposant au « régionalisme », au « tribalisme », au « clanisme », des concepts idéologiques qui risqueraient de mettre en péril ladite unité africaine, mais surtout, de compromettre l'autorité suprême du dictateur.

Les enfants sont amenés à valoriser « l'indépendance totale » et à condamner « l'indépendance nominale » bien que la liberté des citoyens soit sérieusement compromise par le despotisme de Mobutu qui, nous pouvons presque l'affirmer avec certitude aujourd'hui, acquiert le pouvoir par un coup d'État contre Patrice Lumumba. Le Comité catholique contre la faim et pour le développement estime d'ailleurs qu'au cours de son règne, s'échelonnant sur une période de trente-deux ans (de 1965 à 1997), le président de la République du Zaïre cumule une fortune personnelle évaluée entre cinq et six milliards de dollars, tout en léguant à sa mort une dette nationale estimée à douze milliards de dollars¹⁴². Si les écoliers affirment que « l'aliénation mentale » est « finie », ils se disent « toujours prêts » pour « l'objectif primordial » et « la vigilance », jusqu'à répéter par deux fois que « pour la révolution », ils « mourront ». Croyant mettre leur vie au service de la révolution, ils semblent plutôt la laisser entre les mains de Mobutu, leur « seul guide », leur « seul espoir » et leur « seul salut ». Ils « chanteront la haine contre les oppresseurs de l'Afrique » puisque, concluent-ils en crescendo, « l'Afrique » appartient « aux Africains ».

142. Direction des études et du plaidoyer. 2007. « Biens mal acquis... profitent trop souvent. La fortune des dictateurs et les complaisances occidentales ». *Document de travail*. En ligne. Paris : Comité catholique contre la faim et pour le développement (CCFD). p. 7-8. <http://ccfd-terresolidaire.org/IMG/pdf/biens-mal-acquis.pdf>.

Cette scène compte deux coupes et trois plans résume en peu de temps l'esprit qui habite à l'époque le Zaïre. La caméra que Klein tient à l'épaule effectue d'abord un panoramique semi-circulaire autour de l'élève et chef de file et cadre progressivement le chœur d'enfants rassemblés en rangs dans la cours d'école. Au plan suivant, le cinéaste déambule devant et entre les rangées pour cadrer les élèves d'un peu plus près. Certains d'entre eux regardent la lentille tandis que d'autres paraissent quelque peu déconcertés par la présence du cinéaste. Aucun enfant ne semble « poser » pour la caméra ou modifier son comportement pour le bien du tournage, puisque cette mise en scène paraît un exercice routinier.

L'uniforme qu'ils revêtent et la cours pavée où ils se tiennent debout, pied nus, semblent suggérer que Klein filme dans une école privée pour enfants privilégiés et non dans une école de rang située quelque part dans la brousse ou en marge des grands centres urbains. Dans la mesure où Mobutu Sese Seko exerce à l'époque un contrôle accru des médias pour assurer la diffusion d'une image positive de sa personne et de son pays, tant au Zaïre qu'à l'étranger, il nous semble légitime de penser que cette école fut fort probablement imposée comme lieu de tournage par les autorités zaïroise et non choisie par Klein. À partir du 24 novembre 1965, date à laquelle il s'empare du pouvoir, le jeune président adopte une politique médiatique rigide :

La personnalisation du pouvoir accompagne les restrictions de la liberté d'expression et le contrôle des médias, transformés en instruments de glorification du « Guide de la nation » et du parti unique. Dans la foulée, comprenant sans doute la puissance de ce média encore inexistant sur le territoire national, le jeune président dote le pays, en novembre 1967, d'une chaîne de télévision publique qui deviendra hélas! un outil de propagande d'une efficacité rare.¹⁴³

En 1972, Mobutu lance la politique de l'authenticité dans le cadre de laquelle s'opère une « réforme de la presse ». [...] Le ministère de l'Information perd cette dénomination pour devenir celui de... l'Orientation nationale. En effet, selon la formule de Dominique Sakombi

143. Kabeya, M.M. Polydor-Edgar. 2004. « 1884-2003 : Des pionniers belges aux héritiers congolais. Survol du chemin parcouru par la presse du Congo belge à celui des Kabila (père et fils) sans oublier le Zaïre de Mobutu ». Dans *Palabres*, no 10, janvier. Bruxelles : Médias Sud, p. 14.

Inongo – alors thuriféraire du mobutisme – qui dirigeait ce département : « Le peuple n'a pas besoin d'être informé, mais d'être orienté. » Le règne de la pensée unique venait de naître.¹⁴⁴ Il n'est donc pas étonnant que la scène de la cour d'école soit précédée de plans illustrant des panneaux géants sur lesquels sont inscrits des messages propagandistes tel que « Le combat entre Foreman et Ali n'est pas une bataille entre deux ennemis mais un sport entre deux frères », une formule de rhétorique bien tournée pour exprimer non pas l'affrontement mais la solidarité entre les hommes de race noire. La propagande diffusée à la télévision et à la radio, comme nous la montre Klein dans son film, fait également douter du bien-fondé des déclarations publiques du Président de la République.

Dans la scène suivante, le cinéaste filme un poste de télévision où Mobutu prononce un discours en son nom personnel et au nom de l'Afrique toute entière. Ce type de plan que nous retrouvons dans plusieurs films de Klein (*Polly Maggoo*, *Loin du Vietnam*, *Le couple témoin*) correspond à un regard externe jeté sur un écran de téléviseur qui se trouvait là presque par hasard : le point de vue d'un téléspectateur (ou du spectateur du film), d'un énonciateur sans visage qui, dans ce cas-ci, est le cinéaste. En voyant cette image bleuie, nous comprenons que Klein veut cette image aussi trouble que les propos du président et ses contrastes sont aussi flous que la vision du monde et la politique continentale de cet homme : « J'ai parlé longuement de l'Afrique pour dénoncer deux fléaux qui n'existent plus nulle part au monde, sauf dans ce continent. Le colonialisme et le racisme. [...] La domination et l'exploitation du Noir sur le sol de ses ancêtres par l'étranger blanc doit cesser. »¹⁴⁵ Or, contrairement à ce que ses déclarations certifient, Mobutu profitait largement de l'appui des Blancs¹⁴⁶.

Dix ans se sont écoulés depuis le combat d'Ali à Lewiston au Maine, tel qu'illustré au chapitre trois et au terme duquel le boxeur dénonce la domination des Blancs dans la culture et la société américaines. Pourtant, ce serait une erreur d'affirmer que les Afro-Américains sont

144. *Ibid.*, p. 14.

145. Propos tirés du film *Muhammad Ali*.

146. Le site www.congonline.com révèle que Mobutu entretenait des relations étroites et amicales avec Larry Devlin, représentant de la CIA à Kinshasa, tandis que l'état d'Israël tirait profit des ressources diamantaires du Zaïre et est considéré comme le principal artisan des services de sécurité du Président Mobutu Sese Seko, dont la célèbre Division Spéciale Présidentielle (DSP) créée en 1985. « Présidents : Mobutu Sese Seko ». En ligne. *Congoline*. <http://www.congonline.com/Politiq/mobutu.htm>.

perçus et considérés comme des individus affranchis, libres et égaux aux États-Unis au moment où Mobutu diffuse ce discours à la télévision.

Difficile d'affirmer avec certitude que Klein, les journalistes, les boxeurs, les promoteurs et les autres touristes venus au Zaïre pour assister au combat connaissent la véritable histoire entourant l'arrivée au pouvoir de Mobutu Sese Seko, l'asservissement auquel il avait réduit son peuple et la responsabilité des pays occidentaux dans la longévité de son règne. Or, en filmant la performance des élèves d'une école primaire, les nombreux panneaux publicitaires situés aux abords des routes, l'écran de télévision où l'image de Mobutu émerge d'un ciel nuageux, l'énorme photographie du président trônant au-dessus des estrades du Stade du 20 mai, le cinéaste tente néanmoins de faire prendre conscience au spectateur du rôle de « grand frère » (*Big Brother*) que joue le président dans son pays.

Le montage de photographies et de dessins pour palier à l'interdiction de filmer : la représentation des combats dans Muhammad Ali

Le film *Muhammad Ali* met en scène les combats Ali-Liston et Ali-Foreman et pourtant, seul le premier combat contre Liston nous est montré par des images en mouvement. Dans son article datant de 1975, Claire Clouzot explique que Klein doit « faire un film sur Muhammad Ali le boxeur sans montrer les matches parce que ce genre de droits à payer est inabordable »¹⁴⁷. Contrairement à ce que prétend la journaliste, le cinéaste réussit à illustrer ces affrontements du moins en partie, même si pour y parvenir, il fait appel à d'autres modes de représentation. Les trois combats sont ainsi dépeints par différents types d'images, tandis que la bande sonore qui les accompagne fait elle aussi l'objet d'un montage de sons captés ou non en direct.

Le premier combat contre Liston est illustré de deux façons, à vingt-quatre minutes d'intervalle. Le montage en *jump cut* des images en mouvement présentées au début du chapitre un est composé d'une centaine de plans filmés lors de cet affrontement par une

147. Clouzot, Claire. 1975. « Muhammad Ali, the Greatest ». Dans *Écran*, no 38, Juillet-Août.

caméra à l'épaule située à une certaine distance du ring. Ces images sont entrecoupées de flashes de lumière blanche qui assurent une transition rythmée entre les plans tout en soulignant la rapidité de mouvement des boxeurs. Ces éclairs lumineux donnent à la scène l'allure d'une séance de photographies, tandis que l'écart spatiotemporel entre chacun des fragments fait penser à celui qui sépare les photogrammes sur la planche-contact ou sur la pellicule. Et pour cause, la scène se termine par une photographie d'Ali retenu par la taille par Bundini, à l'annonce de sa victoire. Cinquante secondes suffisent au cinéaste pour représenter ce « spectacle » d'une quarantaine de minutes alors que la musique entraînante qui l'accompagne rappelle la chanson rock'n'roll dans le film *Golden Gloves*¹⁴⁸ de Gilles Groulx, interprétée par les Jérolas.

Quelques minutes avant la fin du premier chapitre, Klein insert un dessin aux traits naïfs pour illustrer la victoire d'Ali, avant de le présenter lors de la conférence de presse qui a lieu le lendemain du combat. Nous retrouvons ce même dessin dans le film *a.k.a Cassius Clay* où le boxeur explique les détails qui le composent, car cette image est un autoportrait produit de la main d'Ali. Un commentaire est inséré dans une bulle de dialogue située au-dessus de la tête du personnage représentant le *Champ* et révèle : « Je vous avais dit que j'étais le plus grand, j'ai arrêté Liston en huit. »¹⁴⁹ En observant l'image de plus près, nous remarquons l'air plutôt grave des nombreux personnages illustrant les spectateurs du combat. La bouche dessinée sur chacune de ces têtes rondes dépeintes de façon sommaire, est tombante comme si la foule rassemblée dans l'amphithéâtre de Miami ce soir-là était accablée par la victoire de Cassius Clay.

Klein ajoute cette illustration pour schématiser un événement qui apparaît comme étant passé, étant donné sa place dans la chronologie des événements présentés dans *Muhammad Ali*. À l'aide de sa caméra, le cinéaste cadre d'abord le dessin dans son ensemble. Or, un gros plan inséré tout de suite après attire l'attention du spectateur qui peut lire au bas de la feuille de

148. Groulx, Gilles (réal.). 1961. Durée : 27 min. 43 sec. Production : ONF. Fernand Dansereau et Victor Jobin. Distribution : ONF.

149. La traduction ne rend pas justice à la poésie du boxeur qui se plaisait à présenter aux journalistes quelques rimes de son cru, dont celle-ci : « I told you I was great. I stopped Liston in Eight ». Propos tirés du film *Muhammad Ali, the Greatest*.

papier la date inscrite sur le dessin. Elle indique le 11 février 1964. Cette illustration autoréflexive fut donc réalisée quatorze jours avant le combat. Elle ne correspond pas à la réalité puisque Liston abandonne le combat au début du septième round. Il s'agit plutôt d'une prédiction, mise en image par le boxeur, qu'il clamait déjà aux journalistes sceptiques de le voir devenir le nouveau champion mondial des poids lourds. Suivant la nomenclature de Gerstenkorn, un tel insert ou référent correspondrait à une réflexivité homo-filmique, ou mise en abyme. Or, il reflète plutôt l'intériorité du boxeur auquel peut accéder le spectateur par le moyen de l'expression figurative et par les sentiments de ceux qui auraient voulu le voir mis au tapis.



Figure 72. Muhammad Ali met Sonny Liston au tapis. Combat revanche du 25 mai 1965 à Lewiston.

Une minute quarante-deux secondes à peine après le début du premier round, Ali met un terme à un deuxième combat jugé controversé contre Liston en lui assénant une droite suspecte. La presse qualifie ce coup de poing de « fantôme » puisque personne ne l'a vu atteindre le visage Liston (Fig. 72). Ali le surnomme « l'ancre » (ou *anchor punch*), tandis que Klein le considère comme étant stupéfiant et mystérieux. Un montage de dix-huit photographies sert ici à recréer la scène qui est encore aujourd'hui la source de nombreuses rumeurs. Les images employées à la représentation de ce combat dans *Muhammad Ali* sont fixes mais leur enchaînement en un crescendo de plus en plus rapide compose une animation saccadée, fondée sur l'illusion du mouvement. Des plans moyens et des gros plans réalisés sur des photographies choisies sont insérés avant ou après l'image d'origine qui nous donne la vue

d'ensemble de l'action. Ils rythment et temporalisent la succession des images fixes qu'accentuent par moment des fondus enchaînés, des zooms avant et des zooms arrière. Le son est direct et laisse entendre les acclamations et les sifflements de la foule qui, à l'annonce de la victoire d'Ali, se transforment en huées. Les mêmes éclairs blancs sont ajoutés à ce tableau et donnent la curieuse impression que les photographies elles-mêmes ont été (re)photographiées ou, du moins, exposées aux rayons de lumière des projecteurs. Si nous doutions que ces flashes avaient été ajoutés en postproduction par Klein dans le montage illustrant le précédent combat, il paraît maintenant évident que cet effet ne fut pas simplement produit en cours de tournage. Le cinéaste ne peut filmer le combat-revanche entre Sonny Liston et Muhammad Ali mais réussit tout de même à le représenter par le moyen de stratégies formelles originales qui mettent du même coup en valeur ses talents de photographe.

Enfin, le « Grondement dans la jungle », fait l'objet d'un montage complexe et beaucoup plus sophistiqué que les deux précédents. Impossible encore une fois pour Klein de filmer le combat ni même l'entrée sur le ring de Muhammad Ali et de George Foreman. Aucune image en mouvement issue de la rediffusion de cet affrontement n'est insérée dans le film. Le cinéaste fait plutôt appel à un montage parallèle regroupant des images photographiques et cinématographiques dont le contenu est analogue ou comparable. Pour illustrer le combat, Klein assemble une série de photographies mise en mouvement par des panoramiques latéraux et verticaux ou des zooms avant et arrière. Celles-ci sont ponctuées de lumière blanche et se succèdent par une série de fondus enchaînés (Fig. 73). Klein propose ensuite une analogie entre l'affrontement des deux boxeurs et les combats de lutte traditionnelle africaine auxquels participent les Zaïrois, en insérant des images en mouvement tournées lors de l'une de ces compétitions. Il revient ensuite à Ali et à Foreman en illustrant par des photographies en couleur et en noir et blanc les attaques de l'actuel champion du monde sur l'aspirant en titre.



Figure 73. Muhammad Ali met George Foreman au tapis. Combat du 30 octobre 1974 à Kinshasa

La puissance des coups portés à Ali, difficilement démontrable par des images fixes, est exemplifiée par un extrait de l'entraînement de Foreman qui laisse des cavités dans le sac de sable, que Norman Mailer compare à des melons. La résistance d'Ali est quant à elle démontrée par un extrait de son entraînement au cours duquel son *sparring partner* lui assène une série de coups dans le ventre. La majorité des membres de l'entourage du boxeur interrogés par les biographes d'Ali affirment ne pas avoir été préalablement informés de la stratégie adoptée par le vétéran lors du combat. Klein illustre pourtant dans cette scène qu'Ali avait préparé une telle tactique, celle de prendre le plus de coups possibles de la part de Foreman, histoire de l'épuiser avant de passer à l'attaque. L'alternance des photographies noir et blanc et des photographies couleur fait écho au changement de ton produit par la pellicule noire et blanche des trois premiers chapitres et la pellicule couleur du quatrième chapitre. En plus d'être l'affirmation du temps qui passe et la preuve du développement des technologies qui séparent les années 60 des années 70, l'alternance de couleurs des photographies pour illustrer l'affrontement Ali-Foreman marque à notre avis les différents modes de diffusion employés à la popularisation des boxeurs (et du championnat des poids lourds, devenu le symbole de la fraternité afro-américaine). Klein réfléchit aussi dans ce dernier chapitre à la diversité des médias et des réseaux de communication engagés à la magnification de ces héros, tels que la télévision, le cinéma, la photographie et la presse écrite.

L'absence de narrateur dans les documentaires de Klein est un choix personnel et atteste d'une volonté de laisser au spectateur le soin de réfléchir au sens des sons et des images présentés. Le spectateur idéal pour Klein est, selon nous, un individu curieux, informé, attentif et critique qui ne se laisse pas influencer par des images ou de la musique sentimentale, ou manipuler par les idéologies mystificatrices que celles-ci chercheraient à produire. Rares sont les films où Klein attache une intention clairement militante et propagandiste. Le réalisateur connaît cependant les zones d'influence et les champs d'activité des pouvoirs, telles que la politique et l'industrie du divertissement, de même que leurs modes d'attraction et de diffusion, respectivement fondés sur l'apparence physique et le succès des célébrités de même que leur médiatisation. Il peut donc s'en servir pour défendre une cause qui lui tient à cœur comme il le fait dans le film *Eldridge Cleaver, Black Panther*, par exemple, qui a pour but d'honorer le combat du ministre de l'Information du BPP et le *Black Power* aux États-Unis dans leur lutte pour la libération de l'Homme noir. Mais laissons là pour l'instant l'analyse de ce film, à laquelle nous reviendrons au chapitre suivant.

Dans *Muhammad Ali*, Klein préfère les intertitres et les sous-titres à la voix d'un narrateur omniscient puisque, selon lui : « Le spectateur perçoit mieux ce qu'il lit que ce qu'il entend. [...] Les choses écrites sur l'écran suscitent une attention beaucoup plus grande du spectateur : il se sent beaucoup plus concerné. »¹⁵⁰ Les intertitres permettent l'identification de chacun des quatre chapitres du film, ordonnent la diégèse du film et réfèrent à une réalité intra et extracinématographique démontrée par les images et les sons qui suivront. Ceux qui précèdent les arrêts sur images interrompent quant à eux la succession chronologique des faits présentés et réfèrent à une réalité historique extracinématographique. Les sous-titres apposés au bas des images en mouvement complètent l'information révélée par les images qu'ils accompagnent, comme par exemple lors de ce montage photographique illustrant le deuxième combat Ali-Liston. Ils permettent surtout l'identification des personnes filmées comme ils le font à l'égard des nombreux boxeurs, commentateurs ou organisateurs que Klein interviewe.

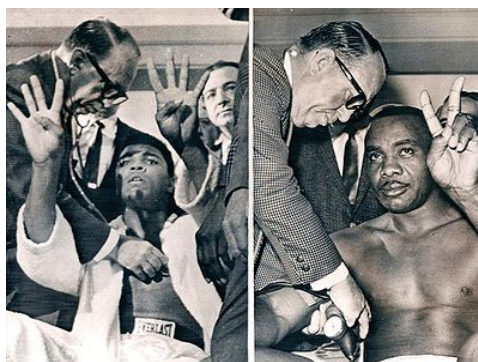
150. Martin, Marcel. 1970. « Les points de vue de neuf réalisateurs ». Dans *Cinéma 70 (Politique et Cinéma)*, no 151 (Décembre), p.66.

Les intertitres et les sous-titres dans le film de Klein sont donc selon nous des marqueurs de temps historiques indépendants situés à l'extérieur de l'histoire racontée, bien que complémentaires à celle-ci, puisqu'ils y participent. Ils servent de référents pour situer la critique de Klein sur la célébrité et l'industrie de la boxe et non d'objets qui appuieraient par la rhétorique du discours une idéologie destinée à influencer l'opinion du spectateur du film. Ces courts textes informatifs contextualisent au début de chaque chapitre les scènes qui sont sur le point de nous être présentées, ou fournissent plus de renseignements sur les scènes en cours de développement, sans les parodier ni les satiriser.

Un carton inséré au début du deuxième chapitre indique : « 6 mois plus tard, novembre 1964. Le match de revanche aura lieu à Boston. Lyndon Johnson a battu Barry Goldwater. Tel que prévu. Ali vaincra-t-il Liston encore une fois? Qui sait? »¹⁵¹ Dans ce cas-ci, Klein fait une analogie entre l'affrontement électoral des deux candidats à la présidence des États-Unis et celui des deux boxeurs, tout en faisant référence aux attentes à l'égard de la victoire de l'un et de l'autre. Ce commentaire sur la situation politique du pays contextualise historiquement la séquence que nous sommes sur le point de voir. L'élection de Johnson et de Humphrey, dont l'administration est responsable de l'escalade de la guerre du Vietnam, est subséquemment critiquée par Klein qui filme des affiches des candidats à la présidence et à la vice-présidence barbouillées et déchirées. Des intertitres résument, tout juste avant le début du quatrième chapitre, le parcours d'Ali entre 1967 et 1974. De courts paragraphes apparaissent puis disparaissent les uns à la suite des autres, en occupant successivement un espace différent à l'écran. Ils expliquent les prises de position politiques du boxeur contre la guerre du Vietnam qui le mèneront à subir diverses sanctions, à l'exil, puis à un retour progressif sur le ring afin de reconquérir son titre de champion du monde. Les intertitres font ici l'objet d'une mise en page (ou d'une mise en image) comme dans les différents albums de photographies de Klein. Cette mise en image est une stratégie formelle que le cinéaste emploie à deux autres reprises dans son film, soit au début des deuxième et troisième chapitres.

151. Traduction libre de la version originale anglaise : « 6 months later, november 1964. The return bout will take place in Boston. Lyndon Johnson has just beaten Barry Goldwater. As expected. Will Ali beat Liston again? Who knows? ». Propos tirés du film *Muhammad Ali*.

La présence des médias est soutenue tout au long du film. Les journalistes et les photographes sont nombreux autour d'Ali qui cherche constamment à attirer leur attention. Mis à part les conférences de presse où les médias viennent d'eux-mêmes pour obtenir ses commentaires, le boxeur part à leur rencontre et leur offre le spectacle de sa personne là et quand il le peut. Déterminé à faire ombrage à son adversaire et à lui voler la vedette, il se rend au gymnase où s'entraîne Liston et devant lequel sont rassemblés des journalistes et des photographes. Klein en profite ici pour dévoiler la mise en scène impliquée dans la construction de l'image de Clay, une mise en scène à laquelle le cinéaste a lui-même recours, tandis que l'un des photographes lui demande de donner un coup de poing en direction de sa caméra. Le boxeur est reconnu pour les comportements excessifs qu'il adopte en public et surtout devant les médias, mais aussi pour ses tactiques d'intimidation comme celle de surnommer ses adversaires.¹⁵² Que ce soit pour des raisons promotionnelles ou psychologiques, il ne cesse par exemple de crier et de s'agiter lors de la pesée du 25 février à tel point que tout le monde, à commencer par Liston, le croit fou (Fig. 74).



**Figure 74. Prédications des boxeurs
Muhammad Ali et Sonny Liston. Combat
du 25 février 1964 à Miami**

152. Freddy Mulongo rappelle ainsi les surnoms qu'Ali donne à ses adversaires : « Liston qu'il appelait "l'ours noir" sera dérangé par Ali qui avant leur combat venait le réveiller chez lui en pleine nuit en klaxonnant de sa voiture devant sa maison, Floyd Patterson, surnommé « le lapin » recevra pendant son entraînement la visite du champion qui lui apportait un panier de carottes, Foreman sera qualifié de « momie » et Frazier de « gorille », Ali ira jusqu'à taper une baudruche en forme de gorille sur un ring en hurlant qu'il s'agissait de Frazier et devant d'autres journalistes, tapera une figurine de primate en caoutchouc qu'il l'accompagnait partout avant le Thrilla in Manila ». Mulongo, Freddy. 2012. « Ali fête ses 70 ans ». En ligne. *Réveil FM International*. <http://www.reveil-fm.com/index.php/2012/01/17/2087-mohamed-ali-fete-ses-70-ans>.

Le second chapitre du film est le seul où Ali est pratiquement muet et à peine visible. En l'absence du boxeur que nous voyons courir dans un parc avant qu'il ne soit hospitalisé pour son hernie, le cinéaste relègue la narration des événements aux élèves de cette classe d'art dramatique, à un prêtre et aussi à trois animateurs radio. Ces derniers se révèlent ici les intermédiaires par lesquels les dernières nouvelles sur l'état de santé du boxeur sont transmises. Ils sont aussi le reflet de l'opinion publique à l'heure où la réputation d'Ali est encore à faire et son titre de champion du monde, à défendre. L'un d'entre eux appelle le boxeur à se rétablir rapidement, « comme un champion se doit de le faire », mais aussi, dit-il parce qu'ils sont nombreux à avoir misé de l'argent sur lui. Un autre animateur-annonceur attribue le malaise d'Ali au ragout et à la sauce à spaghetti qu'il aurait pu avoir mangé. Un autre encore se demande s'il vaut la peine d'attendre six mois pour revoir Ali sur le ring, étant donné sa dernière performance contre Liston, performance dont il ne donne aucun détail. Les commentaires des animateurs radio démontrent dans un premier temps le statut de héros, sinon de champion d'Ali et les attentes du public à cet égard. Ils prouvent également que, du point de vue des médias, les enjeux du combat se situent au-delà du défi sportif, pour atteindre les sphères économiques et aussi morales de la société.

La continuité du montage produit par Klein laisse croire que les problèmes de santé du héros sont un signe de Dieu, comme ces héros mythiques des légendes anciennes qui sont punis par les divinités pour leur insolence et leur vanité. Suite à l'annonce de la remise du combat et aux propos tenus par les différents animateurs de radio à ce sujet, Klein présente les commentaires du promoteur du Madison Square Garden, puis revient brièvement à l'un des animateurs radio au son d'une pièce musicale interprétée à l'orgue, avant de nous transporter dans cette église où le pasteur s'apprête à faire un sermon. En plus de rapporter les dernières nouvelles qui affectent probablement le quotidien des membres de cette communauté religieuse (où sont rassemblées un grand nombre de femmes), le sermon du prêtre a ceci d'étonnant qu'il se sert d'un événement lié à l'actualité sportive pour donner une leçon de morale à ses fidèles et justifier la toute-puissance de Dieu : « Il y a une leçon à tirer de ce qui s'est passé l'autre jour au champion du monde Cassius Clay. [...] Cassius Clay s'est blessé... il est stylisé parfois comme le plus grand. Mais vous êtes venus dans une église où nous croyons

que seulement Dieu est le plus grand. »¹⁵³ Ce sermon fait ensuite place à l'animateur de la station WLIB, Joe Bostic, qui annonce le changement de nom et de religion d'Ali sur les ondes de cette radio new yorkaise à vocation religieuse, écoutée par un grand nombre d'auditeurs issus de la communauté afro-américaine¹⁵⁴.

Dans ce chapitre du film, le cinéaste fragmente une fois de plus le temps de façon à manipuler la réalité historique pour justifier ses propres thèses et mettre en scène son film. En effet, l'hernie de Cassius Clay/Muhammad Ali s'est produite après et non avant sa conversion religieuse, tandis que Klein nous la présente comme étant survenue au moment où le boxeur est sur le point d'affronter Liston pour la seconde fois. Près de huit mois séparent pourtant les deux événements : Elijah Muhammad rebaptise Cassius Clay du nom de Muhammad Ali le 6 mars 1964, tandis que le sous-titre de ce plan où le boxeur est montré lors de son dernier jour d'entraînement indique le 13 novembre 1964. Par ailleurs, la présentation non chronologique des événements masque également un détail important sur l'image et l'identité d'Ali et fort possiblement aussi sur le schisme noir qui divise la communauté afro-américaine sur le plan non plus seulement politique mais aussi religieux. Le prêtre reconnaît la célébrité du boxeur et son influence sur la communauté afro-américaine à laquelle il s'adresse, au point de s'inspirer de ses mésaventures pour en tirer une leçon de morale. Or, en l'appelant Cassius Clay, il renie le nouveau nom du boxeur et en faisant référence à l'église où il (le prêtre) se trouve et où seul Dieu est le plus grand, il insinue subtilement que « l'autre église » (celle à laquelle s'est jointe Ali) accepte le blasphème de ces hommes qui se croient plus grand que Dieu.

153. Propos tirés du film *Muhammad Ali*.

154. Consulter le site : <http://www.wlib.com/>.

Chapitre 6.

Eldridge Cleaver, Black Panther : l'exil contre Babylone et les Pigs

*Ce serait un cauchemar d'être enfermé dans une inaction qui serait un exil.
Être en exil, ce serait un cauchemar*
Eldridge Cleaver

Eldridge Cleaver, Black Panther est sans doute l'un des films les plus militants de Klein. Il exprime le vif ressentiment qu'éprouve alors le cinéaste envers les États-Unis. Un sentiment partagé par le journaliste américain Robert Sheer, éditeur en chef de la revue *Ramparts*¹ et principal interviewer du film, que l'on aperçoit à l'occasion devant la caméra. Le documentaire suit le parcours d'Eldridge Cleaver, ministre de l'Information du *Black Panther Party* (BPP), qui s'exile en Algérie pour éviter l'emprisonnement (sinon l'exécution) aux États-Unis. Dans sa villa d'El Biar ou dans les rues achalandées de la Casbah à Alger, il parle de la révolution en dénonçant les politiques intérieures et extérieures du gouvernement américain qui donnent lieu à la répression policière au pays et à la guerre au Vietnam. Au nom du BPP, Cleaver présente son point de vue sur la culture et les médias, le langage et la violence, la révolution et la contre-révolution.

-
1. Robert Sheer est l'un des représentants de la gauche américaine et du mouvement de contre-culture. Il est correspondant de guerre au Vietnam de 1964 à 1969 et éditeur en chef de la revue *Ramparts*, dont les articles polémiques à l'égard du gouvernement américain attirent l'attention de la CIA qui espionne les membres de son personnel et ses investisseurs. Fervent défenseur d'Eldridge Cleaver, il publie dans *Ramparts* les lettres écrites par Cleaver depuis la prison de Folsom où ce dernier est incarcéré, lettres qui seront rassemblées dans le livre *Soul on Ice*. Sheer travaille ensuite pour le Los Angeles Times, anime une émission de radio sur les ondes de KCRW et devient professeur de communication à la University of Southern California et sa bibliographie compte neuf titres dont *Thinking Tuna Fish, Talking Death: Essays on the Pornography of Power, With Enough Shovels: Reagan, Bush and Nuclear War*, et *America After Nixon: The Age of Multinationals*. Kaufman, Zuad. 2014. « Robert Sheer Bio ». En ligne. *Truthdig*. http://www.truthdig.com/staff/robert_scheer. Garner, Dwight. 2009. « Back When Ramparts Did the Storming ». En ligne. *New York Times*. http://www.nytimes.com/2009/10/07/books/07garner.html?_r=1&.

Le cinéaste se considère lui-même comme un révolutionnaire². À la violence du langage et des actions de Cleaver et du BPP qui ripostent à la violence des autorités américaines, se joint ainsi la violence des images du film de Klein. Ces formes de violence dénoncent d'une même voix, bien que par des moyens différents, les agressions perpétrées par le gouvernement des États-Unis sur le territoire américain et à l'étranger. La caméra devient l'arme de prédilection de Klein et il s'en sert ici pour faire avancer la cause de la justice, de la liberté et de l'égalité des peuples que réclament de nombreux étudiants, artistes et intellectuels anticolonialistes et anti-impérialistes d'Amérique et d'Europe qui s'indignent contre les abus des gouvernements américain et occidentaux, dont les désirs de conquêtes sont dictés par les intérêts économiques et par un système capitaliste de plus en plus dominant et dominateur.

Or, les stratégies formelles composant l'esthétique documentaire d'*Eldridge Cleaver* sont consciemment propagandistes. Par exemple, c'est la voix *over* de Cleaver qui structure le documentaire, influence le choix des images et un montage didactique, qui répond plus à une rhétorique qu'à une poétique. Ce processus narratif se distingue d'autres films de Klein, tel que *Muhammad Ali*, qui offre également une sévère critique de la société américaine, mais par le biais d'un expressionnisme plus prononcé qu'accentue l'objectif de grand angle, les décadres et la désynchronisation des images. Le film *Eldridge Cleaver* présente tant de scènes de torture et de massacre qu'il est difficile de ne pas y voir un certain sensationnalisme. En effet, la violence des images et des propos tenus par Cleaver dans le film fait scandale en France, au point d'entraîner la censure du film pour une courte période, ce qui déclenchera la colère de l'intelligentsia française tout en octroyant du même coup au film une enviable publicité.

6.1. Quelques références biographiques d'Eldridge Cleaver : *Soul On Ice* ou les mémoires d'un prisonnier

2. Lors d'une entrevue qu'il nous accorde en juin 2011, William Klein dit qu'il est un révolutionnaire et c'est en tant que tel qu'il réalise notamment les documentaires *Loin du Vietnam* (1967) et *Grands soirs et petits matins* (1968).

Les stratégies formelles employées par Klein illustrent certes le combat mené par Cleaver à l'étranger. Elles exposent aussi la complexité du personnage, la radicalité de ses idées, mais peut-être moins la perversité de ses méthodes. La bataille menée par Cleaver contre la répression des « Porcs », c'est-à-dire des policiers, et l'impérialisme de « Babylone », soit des États-Unis, est alimentée par un ressentiment à l'égard de la suprématie des Blancs et de l'oppression subie par les Noirs. Ceci étant dit, l'ambiguïté de sa position et son raisonnement nous poussent à questionner le plan d'action qu'il adoptera en dehors et au sein du *Black Panther Party*, car l'idéologie adoptée par Cleaver et la marche à suivre qui en découle sont pour nous problématiques. Elles dévoilent un certain nombre de contradictions qui portent incontestablement atteinte à sa crédibilité en tant que leader politique et que Klein a préféré exclure de son film.

Il est nécessaire à notre avis de remettre en perspective l'origine des idées révolutionnaires de Cleaver, la façon dont elles sont mises en pratique et le contexte historique dans lequel elles s'élaborent, afin d'identifier le fondement de ses propos et la ligne de conduite qui s'ensuit. L'un des éléments clés de son discours concerne la relation corps/esprit, telle qu'elle est abordée dans son livre *Soul On Ice*³, que nous analyserons dans la double perspective raciale et sexuelle. Comme le mentionne Elaine Brown dans son autobiographie *A Taste of Power*⁴, le ministre de l'Information est un homme duplice.

Leroy Eldridge Cleaver est né à Wabbaseka, en Arkansas, le 31 août 1935. Il déménage à l'âge de huit ans avec sa famille à Phoenix, en Arizona, puis dans le quartier de Watts à Los Angeles. À l'âge de dix-huit ans, il se fait incarcérer pour possession de marijuana à Soledad, la prison d'État de la Californie, d'où il sera libéré en 1957. Accusé d'agression, de voie de fait et de tentative de meurtre en 1958, il retourne en prison (San Quentin et Folsom) pour y subir une peine de huit ans. Au cours de son incarcération, Cleaver admet avoir violé des femmes blanches après en avoir perfectionné le *modus operandi* sur des femmes du ghetto noir et ce, dans le but de provoquer la consternation chez les suprématistes blancs. Ces actes

3. Cleaver, Eldridge. 1968. *Soul On Ice*. Toronto : McGraw-Hill. Collection : Ramparts Book.

4. Brown, Elaine. 1992. *A taste of power: a Black woman's story*. New York ; Toronto : Anchor Book/Doubleday.

qu'il considère comme étant insurrectionnels seraient ainsi, pour lui, ses premiers actes politiques.

Cherchant une forme de salut au cours de ces années en prison, il parfait alors son éducation en lisant Karl Marx, Thomas Paine et Lénine. Il découvre dans les écrits de W.E.B. Du Bois, Marcus Garvey, James Baldwin, Richard Wright et LeRoi Jones les mots nécessaires à la dénonciation de la répression afro-américaine. Comme beaucoup de détenus noirs, il adhère à la philosophie de la NOI d'Elijah Muhammad mais abandonne l'organisation après l'assassinat de Malcolm X. Cleaver rédige ensuite quelques articles pour la revue intellectuelle de gauche *Ramparts* éditée par son ami, le journaliste Robert Scheer⁵. C'est en 1968 qu'il procède à la sélection de quelques textes pour publier son premier livre, *Soul on Ice*, dont le succès est immédiat. Cet ouvrage aura un impact considérable sur la révolution afro-américaine et Maxwell Geismar⁶ ira même jusqu'à le comparer à *Peau noire, masques blancs* de Frantz Fanon.

La dualité entre l'âme et le corps (*body and mind*) se situe au cœur des tensions sociales et des polémiques raciales pour Cleaver. Pour lui, elle révèle notamment la quête d'identité et d'équité puisque cette dualité est au cœur de la discrimination des Afro-Américains, victimes de la ségrégation et dont l'âme fut colonisée par les Blancs. Elle affecte aussi les relations entre l'homme et la femme au même titre que le rapport entre la masculinité et la féminité. L'homme blanc ou, selon les termes de Cleaver, « l'Administrateur Omnipotent » (*Omnipotent Administrator*) fait de l'homme noir le « Subalterne Supermasculin » (*Supermasculine Menial*), un citoyen de seconde classe évoluant en marge de la société. Il devient cet être inférieur au corps utilitaire et à l'esprit servile, comme le démontre l'exploitation de nombreux artistes et athlètes noirs.

5. Robert Scheer accompagnera Cleaver en exil. Il est coréalisateur du film *Eldridge Cleaver, Black Panther* dans lequel nous pouvons le voir et l'entendre.

6. Maxwell Geismar est l'un des signataires du mémorandum intitulé *La Triple Révolution* envoyé le 22 mars 1964 au Président Lyndon B. Johnson et à d'autres personnalités gouvernementales. Il réfère à la révolution cybernétique, la révolution armée et la révolution des droits de l'homme.

Pour Cleaver, l'exploitation du corps et l'oppression de l'esprit des Afro-Américains auront entre autres pour conséquence de remettre en question sa masculinité *et* sa virilité aux yeux de la femme en général et aux yeux de la femme noire en particulier. Elles provoquent un sentiment de haine chez l'Afro-Américain, qui en vient à se détester d'éprouver plus de désir pour la femme blanche « ultra-féminine » que pour la femme noire qualifiée d'« Amazone ». Le viol devient donc pour Cleaver le moyen de s'attaquer à ce désir interdit puisque la relation sexuelle est un procédé à la fois physique et mental où se fusionnent l'âme et le corps⁷. Il lui donne l'occasion de se venger du mépris des Blancs, principaux instigateurs de la marginalisation qui fait des Afro-Américains des citoyens de seconde classe, divisés et marginalisés. La terminologie adoptée par Cleaver marque ainsi une scission entre l'âme et le corps qui conduit à une fragmentation de l'être humain, peu importe la couleur de sa peau. Les Blancs sont pour lui pleins d'esprit mais restent efféminés et les Noirs semblent virils alors que leur esprit est asservi, ce qui déclenche une remise en question de l'identité masculine. Respectant la politique du BPP, le film de Klein relègue au second plan la question de la race tout en évitant celle de l'égalité des sexes. On y parle plutôt de la révolution armée, de la violence à l'endroit des peuples colonisés et de la corruption des pays industrialisés, sans qu'il n'y ait de distinction apparente entre la race ou le genre.

6.2. La création et le programme du BPP ou la nomination de Cleaver comme ministre de l'Information

La sortie du livre joue un rôle important dans l'ascension de Cleaver au sein du comité exécutif du BPP et Huey Newton en fera son ministre de l'Information. L'imposante stature de Cleaver et l'ardeur avec laquelle il s'attaque aux « Porcs » lui confèrent une grande influence au sein du Black Panther Party, fondé en 1966 par Bobby Seale et Huey P. Newton. Le parti doit son nom à « un animal qui apparaît et se bat pour la vie ou pour la mort »⁸ tout en étant

7. *Ibid.*, p. 184.

8. John Hulett est le premier Afro-Américain dont le nom fut inscrit sur une liste électorale en vue des élections nationales. Il est également le cofondateur de *Lowndes County Freedom Organization* (LCFO). Traduction libre de la version originale anglaise : « The Black Panther is an animal the comes out fighting for life or

celui donné aux étudiants de la Clark Atlanta University, une université privée afro-américaine. Dans une entrevue qu'il accorde à Van Geirt après la sortie du film de Klein, Cleaver parle de la création du Parti de la Panthère noire, de ses fondateurs et de l'influence que Malcolm X aura sur eux : « Le parti a été organisé en octobre 1966 par notre ministre de la Défense, Huey P. Newton, et notre président, Bobby Seale, pour réagir contre un certain nombre de faits et notamment l'échec des mouvements non violents comme celui du Dr. King. [...] Du reste, le programme et les règles que Malcolm X avait définis pour les Black Muslims constituaient une sorte de testament dont Newton et Seale s'inspirèrent pour créer le parti des Panthères noires. »⁹

Le programme du BPP, rédigé en 1966 par les deux cofondateurs du parti, Bobby Seale et Huey Newton, s'inspire du Programme pour l'organisation de l'unité afro-américaine (*Program of the Organization of Afro-American Unity*) que Malcolm X avait conçu le 15 février 1965 pour sa nouvelle organisation. L'un et l'autre prônent l'autodétermination, l'autodéfense, la justice et l'égalité (politique, économique et sociale), de même que l'accès à l'éducation, aux soins de santé et au logement, tout en condamnant la brutalité policière¹⁰. Comme le raconte Huey Newton : « Malcolm X a dit que les armes étaient destinées à l'autodéfense à partir du moment où le gouvernement ne remplit plus ses fonctions. On s'appuie sur les principes de Malcolm X. »¹¹ À l'inverse des organisations pacifiques pour la défense des droits des Afro-Américains, comme le National Association for Advancement of Colored People (NAACP), le BPP prône l'action directe. Il milite également pour la libération de tous les Noirs qui sont emprisonnés dans les pénitenciers du pays, à commencer par les membres de leur parti. Suite à l'emprisonnement de Newton en 1968¹², par exemple, il

death ». Cannon, Terence. 1966. « Lowndes County Freedom Organization Leaders Talks About Their Party ». En ligne. *The Movement* (Published by *The Student Nonviolent Coordinating Committee of California*), June, vol. 2, no 4. <https://libraries.ucsd.edu/farmworkermovement/ufwarchives/sncc/13-June%201966.pdf>.

9. Geirt, Van. 1970. « Eldridge Cleaver : La révolution sera totale ». *Actualité* (Paris), 27 décembre. s.p.

10. Voir Annexe E.

11. Seale, Bobby. 1972. *À l'affût : histoire du parti des Panthères noires et de Huey Newton*. Paris : Gallimard, p. 348.

12. Huey P. Newton est accusé d'homicide volontaire pour le meurtre de l'officier de police John Frey en 1968, mais sera acquitté en 1970, lorsque la Cour suprême de la Californie décide de laisser tomber les charges qui

organise un rassemblement à l'auditorium d'Oakland en Californie pour obtenir sa libération. Cet événement, qui est documenté notamment dans le film d'Agnès Varda *Black Panthers*¹³ et dans *May Day* réalisé par le collectif Newsreel¹⁴ et dont nous voyons un fragment dans le film de Klein, a lieu le 17 février 1968, le jour même de l'anniversaire de Newton. C'est à cette occasion que Bobby Seale énonce le programme en dix points du BPP. Un extrait de ce discours tiré du film *Off The Pig (Black Panther)*¹⁵ nous est aussi présenté dans *Eldridge Cleaver*¹⁶.

Les règles du BPP et la ligne du parti (le Parti de la Panthère noire *pour l'autodéfense*) reprennent des éléments du programme politique de Malcolm X mais, contrairement aux Black Muslims, le BPP s'allie avec les Blancs et critique la religion. Selon Cleaver, aux États-Unis, « ni le séparatisme, ni l'intégration ne doivent prévaloir, car les deux divisent les peuples »¹⁷. C'est la raison pour laquelle le BPP tient des pourparlers avec les mouvements de défense des droits civils blancs auxquels Sheer est associé. Comme celle de la NOI au temps de Malcolm X, l'image que se fait l'opinion publique du BPP à sa création est celle de Suprématistes Noirs et de criminels qui veulent « tuer des bébés blancs »¹⁸. Mais Cleaver ne cherche pas à contrer cette image négative du BPP que diffusent les médias de masse¹⁹ par une autre qui serait apologétique, comme celle que présente le programme des petits déjeuners²⁰. Au cours d'une conversation à ce sujet avec Cleaver, Sheer suggère que faire quelque chose de bien pour les gens permettrait néanmoins de démontrer que le parti n'est pas raciste. Or, pour la Panthère noire, le simple fait de parler avec lui et de répondre à ses questions prouve qu'il

pesaient contre lui. Il est ensuite soupçonné du meurtre de la jeune prostituée Kathleen Smith en 1974 et s'exile alors à Cuba, d'où il ne reviendra qu'en 1977 pour se présenter une fois de plus à la cour afin de répondre à ces accusations.

13. *Black Panthers*. 1968. Réalisation d'Agnès Varda. France. Ciné Tamaris.

14. *May Day*. 1969. San Francisco Newsreel. États-Unis, San Francisco Newsreel.

15. *Off the Pig*. 1969. San Francisco Newsreel. États-Unis, San Francisco Newsreel.

16. Voir l'annexe D citant le programme en dix points du BPP tel que publié dans le journal *L'Actualité* du 27 décembre 1970.

17. Geirt, Van. 1970. « *Eldridge Cleaver : La révolution sera totale* ». *Actualité* (Paris), 27 décembre. s.p.

18. Propos tirés du film *Eldridge Cleaver*.

19. Propos tirés du film *Eldridge Cleaver*.

20. Or, les extraits de la commission d'enquête McClellan dans le film de Klein dressent un portrait plutôt sombre du programme des petits déjeuners, l'accusant de profiter de cette œuvre de charité pour endoctriner les enfants.

n'est pas raciste. Cleaver ajoute : « Pourquoi j'écouterais une bête blanche, ou un démon du Ku Klux Klan, avec les yeux bleus? »²¹, une question qui provoque un rire moqueur et complice de la part des deux hommes. C'est dire que la légende de « Yacub » n'est pas prise au sérieux par les membres du BPP, ce qui permet notamment de les dissocier des Black Muslims. Cette légende, qui raconte l'histoire de la création d'une race de démons blancs aux cheveux blonds et aux yeux bleus par une suite de modifications génétiques réalisées au cours des générations par Yacub (Jacob), était racontée par Elijah Muhammad aux membres de sa communauté. C'est à cette même histoire que fait référence James X cinq ans plus tôt dans *Muhammad Ali*.

Après avoir lui-même quitté les Black Muslims, Malcolm X fait un pèlerinage en Afrique et rencontre Kwame Nkrumah du Ghana, Julius Nyerere de Tanzanie et Jomo Kenyatta du Kenya en plus de Nasser en Égypte. Le nationalisme de Malcolm X est strict et séparatiste à l'époque où il prêche pour la NOI, mais à son retour d'Afrique, il se dit prêt à dialoguer avec les Blancs. À l'opposé, le nationalisme de Martin Luther King est d'abord marqué par le désir d'intégration des Noirs dans la société américaine de façon à faire régner la bonne entente entre les Blancs et les Noirs. Mais l'espoir d'une harmonie possible entre les races s'estompe dans son esprit quand il voit les émeutes de Watts du 11 au 17 août 1965. Dans son livre²², James H. Cone souligne en ces termes qu'au moment où la ligne politique de Malcolm X s'assouplit, celle de Martin Luther King se durcit.

Bien que le chemin parcouru par Malcolm X et King n'ait pas été le même, leur route se croisera pourtant. Aucun d'eux n'avait porté attention jusqu'à maintenant à la question de la lutte des classes, mais chacun est bientôt amené à reconsidérer sa position face au racisme et à l'envisager dans un contexte plus large. Cone note que les nombreux voyages de Malcolm X en Europe, en Afrique et aux États-Unis, « l'encouragent progressivement à analyser le racisme dans le contexte international de l'exploitation humaine »²³. Après avoir constaté « [l']échec des lois concernant les droits civiques, [l']échec de la guerre contre la

21. Propos tirés du film *Eldridge Cleaver*.

22. Cone, James H. 2002. *Malcolm X et Martin Luther King : même cause, même combat*. Genève : Labor et Fides.

23. *Ibid.*, p. 69

pauvreté », Dr. King en vient à la conclusion que « le problème de l'injustice est plus grave et plus ample que celui du racisme »²⁴. Comme Malcolm X, le révérend prend garde de ne pas être publiquement associé à des groupes liés au parti communiste, mais il développe graduellement un intérêt pour le socialisme.

Le 4 avril 1967, King se positionne officiellement contre la guerre du Vietnam et sera assassiné un an plus tard exactement. Dans le discours qu'il prononce à l'Église de Riverside dans la ville de New York et intitulé « Au-delà du Vietnam : un temps pour briser le silence », il affirme que « le gouvernement des États-Unis est le principal fauteur de violence dans le monde aujourd'hui »²⁵, des paroles que cite Cleaver dans le film de Klein et qui apparaissent simultanément à l'image dans l'un des intertitres. Quand la politique nationale du BPP appelle à combattre la répression du pouvoir dominant, sa politique internationale est fondée sur la révolution des peuples opprimés. Dans les deux cas, le BPP reste fidèle à Malcolm X en prônant la lutte armée et en s'alliant aux combattants du continent noir qui adoptent la même stratégie contre l'oppression. Quelques années après lui, le BPP développe des relations d'échange et de solidarité avec d'autres groupes de résistance venus de la Corée du Nord, de la Chine, du G.R.P. et du Vietnam. La mission que se sont donnés Cleaver et les Panthères noires à Alger est : « de connaître ces gens, de travailler avec eux, d'échanger des informations. De leur côté, ils nous donnent des renseignements que nous transmettons aux États-Unis. Par ailleurs, nous faisons connaître les réalités de la Révolution américaine aux diverses

24. *Ibid.*, p. 74.

25. Propos tirés du film *Eldridge Cleaver*. Le passage de ce discours dans lequel ces mots furent puisés se lit comme suit : « Ils (les jeunes gens) demandèrent si notre propre nation n'avait pas recouru à des doses massives de violence pour résoudre ses problèmes, pour amener les changements qu'elle voulait. Leurs questions se répercutèrent chez-nous, et je savais que je ne pourrais jamais plus élever la voix à nouveau contre la violence des opprimés dans les ghettos sans avoir d'abord parlé clairement au plus grand fauteur de violence dans le monde aujourd'hui – mon propre gouvernement. Dans l'intérêt de ces jeunes gens, dans l'intérêt de ce gouvernement, dans l'intérêt de centaines de milliers tremblant sous notre violence, je ne peux me taire. » Traduction libre de la version originale anglaise : « They asked if our own nation wasn't using massive doses of violence to solve its problems, to bring about the changes it wanted. Their questions hit home, and I knew that I could never again raise my voice against the violence of the oppressed in the ghettos without having first spoken clearly to the greatest purveyor of violence in the world today -- my own government. For the sake of those boys, for the sake of this government, for the sake of hundreds of thousands trembling under our violence, I cannot be silent. » Luther King, Martin. 1967. « Au-delà du Vietnam : un temps pour briser le silence ». En ligne. *Hartford Web Publishing*. <http://www.hartford-hwp.com/archives/45a/058.html>.

organisations mondiales, ce qui leur permet d'être véritablement informés, malgré les mensonges du département d'État ou de l'U.S.I.A. »²⁶

Les Black Panthers au cinéma ou la migration des images

Une première vague de films documentaires et de films de fiction sont produits par les Panthères noires ou sur elles dans les années 1960 et 1970, avant qu'une seconde vague dans les années 1990 et 2000 ne vienne augmenter cette filmographie. Dans cette première vague, le collectif militant californien *Newsreel* réalise *People's Park*²⁷, *May Day*²⁸ et *Off The Pig*²⁹, des documentaires qualifiés de « propagandistes » par le groupe de cinéastes lui-même, qui cherche à contrer l'idéologie dominante diffusée dans les médias de masse. Des extraits de ces films se retrouvent dans *Eldridge Cleaver*, ce qui confirme la migration des images favorisée par les organisations affiliées aux mouvements de libération et de protestation. À cette migration des images s'ajoute celle des idées, car dans le film *People's Park*, par exemple, le leader de la Young Socialist Alliance (YSA), Peter Camejo, amorce son discours en comparant les enfants de la classe moyenne blanche aux esclaves de maison qui sont devenus la police des esclaves des champs. En d'autres termes, Camejo reprend le discours que tenait Malcolm X avant lui lors des rassemblements des membres de la NOI et dans les médias, mais ce ne sont plus les Noirs libéraux et alliés aux Blancs qu'il compare aux esclaves de maison, comme le faisait Malcom X, mais bien les Blancs de la classe moyenne. En migrant d'un discours à l'autre, la métaphore subit donc une transformation, pour servir la cause des militants blancs engagés dans les mouvements de protestation et de défense des droits civils aux États-Unis.

26. *Ibid.*, s.p. « La mission de l'U.S.I.A. est de comprendre, d'informer, et d'influencer les publics étrangers en faisant la promotion de l'intérêt national, et d'élargir le dialogue entre les Américains et les institutions des États-Unis, et ses homologues étrangers. » Traduction libre de la version originale anglaise : « The mission of USIA is to understand, inform, and influence foreign publics in promotion of the national interest, and to broaden the dialogue between Americans and U.S. institutions, and their counterparts abroad. » USIA. 1998. « USIA's mission statement ». En ligne. *United States Information Agency's Office of Public Liaison*. <http://dosfan.lib.uic.edu/usia/usiahome/oldoview.htm#overview>.

27. *People's Park*. 1969. Réalisation de Newsreel. USA. BAM/PFA Collection.

28. *May Day*. 1969. Réalisation de Newsreel. USA. BAM/PFA Collection.

29. *Off the Pig*. 1968. Réalisation de Newsreel. USA. BAM/PFA Collection.

Agnès Varda s'intéresse aussi au mouvement révolutionnaire américain et, dans son film *Black Panther*³⁰, elle documente le rassemblement Free Huey organisé par le BPP pour exiger la libération du cofondateur et leader du parti. Sa caméra capte les images en direct dans un style sobre tandis que le montage respecte le cours des événements. Cleaver est montré dans ce film alors qu'il prononce un bref discours devant le groupe de militants, blancs et noirs, réunis pour la manifestation. Il se fait le messager de Huey, qui souhaite remercier les militants de lui avoir organisé le plus bel anniversaire qu'il n'ait jamais eu et remercie le parti antiguerre du Vietnam, Paix et liberté, de s'être joint à eux. Jean-Luc Godard tourne la même année des images au sujet des Panthères noires, du militant blanc Tom Hayden et de l'avocate Paula Madder, puis abandonne le projet³¹. Selon les rumeurs, Cleaver aurait d'ailleurs utilisé les mille dollars d'honoraires qui lui furent remis pour le tournage de cette entrevue afin de payer son voyage vers l'extérieur des États-Unis³². Lors de cet entretien, la Panthère noire parle de son travail au sein du BPP en tant que ministre de l'Information. L'une de ses responsabilités consiste à s'assurer de la visibilité du BPP dans les médias et aussi, à contrôler le plus possible l'image du parti et sa diffusion. Deux ans plus tard, D.A. Pennebaker récupère des images tournées par Richard Leacock et réalise en collaboration avec lui *One P.M. (One Parallel Movie)*³³.

Jean-Luc Godard n'abandonne pas l'idée de réaliser un film au sujet des Panthères noires et met en scène un personnage à l'image de Bobby Seale dans *Vladimir et Rosa*³⁴ en 1970. Ce film de fiction raconte de façon parodique le procès des huit personnes (les Huit de Chicago) accusées de conspiration et d'incitation aux émeutes lors de la convention du Parti démocrate à Chicago en août 1968. Sa production avait pour but de « financer le film militant pour les combattants palestiniens qui devait s'appeler *Jusqu'à la victoire* et qui nécessitait des

30. *Black Panther*. 1968. Réalisation d'Agnès Varda. France. Ciné Tamaris.

31. *One P.M. (One Parallel Movie)*. 1970. Réalisation de D.A. Pennebaker, Jean-Luc Godard et Richard Leacock. USA. Leacock-Pennebaker.

32. S.a. 2014. « *One P.M. (One Parallel Movie)* ». En ligne. *TIFF*. <http://www.tiff.net/cinematheque/godard-forever-part-two/one-pm-one-parallel-movie>.

33. *One P.M. (One Parallel Movie)*. 1970. Réalisation de D.A. Pennebaker, Jean-Luc Godard et Richard Leacock. USA. Leacock-Pennebaker.

34. *Vladimir et Rosa*. 1970. Réalisation de Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Gorin. France, République fédérale d'Allemagne et États-Unis. Groupe Dziga-Vertov et Grove Press.

voyages en Palestine »³⁵. Or, le ton humoristique du film auquel s'ajoute l'interprétation que fait Godard d'un personnage appelé Vladimir Lénine et qui donne la réplique à un certain Karl Rosa Luzembourg, joué par Gorin, provoque des querelles entre les cinéastes Godard et Gorin et les groupes radicaux américains.

Le film de fiction *Zabriskie Point*³⁶ de Michelangelo Antonioni est aussi un film de son temps, celui de la révolte étudiante américaine. Sa production par l'un des *majors* révèle aussi que la contreculture, à laquelle appartient le BPP, s'immisce peu à peu dans la culture de masse au moment où l'industrie du cinéma hollywoodien vit sa propre révolution. Le film débute par une assemblée générale dans une université californienne où sont invitées des Panthères noires. Kathleen Cleaver, qui interprète son propre rôle, argumente avec les étudiants blancs au sujet du combat pour la défense des droits et libertés. Elle prône la mobilisation et la révolution des étudiants sur le campus et la fermeture de l'Université afin de contrer le fascisme dans lequel le pays est, à son avis, en train de sombrer. Cette séquence d'ouverture propose une reconstitution des débats entre les révolutionnaires blancs et les révolutionnaires noirs, qui ont mené à une coalition entre le BPP et les Étudiants pour une Société démocratique d'Oakland (SDS : *Students for a Democratic Society*), appelée le Mouvement révolutionnaire de la jeunesse (RYM : *Revolutionary Youth Movement*) et qui mèneront aux émeutes sur le campus de l'Université Berkeley.

Le film propose la fusion d'éléments réels, tels que la présence de personnages interprétant leur propre rôle, comme Kathleen Cleaver, Daria Halprin et Mark Frechette, de même que le tournage en location dans la vallée de la Mort en Californie, avec des éléments fictifs, comme la participation d'acteurs professionnels tels Harrison Ford et Philip Baker Hall qui ne sont pas cités au générique. Selon la typologie développée par Gilles Marsolais, le film serait une fiction-vérité, c'est-à-dire « une *démarche de fiction* qui a recours à certains éléments de la démarche documentaire pour renforcer son *climat d'authenticité*, notamment en

35. S.a. 2014. « Vladimir et Rosa ». En ligne. *Ciné-Club de Caen*.

<http://www.cineclubdecaen.com/realisat/godard/vladimiretrosa.htm>.

36. *Zabriskie Point*. 1970. Réalisation de Michelangelo Antonioni. États-Unis, Italie. Metro Goldwin Mayer.

misant sur la concordance entre le personnage à l'écran et la personne dans la vie chargée de l'incarner, le plus souvent un non-acteur ou un acteur non-professionnel, et les faisant évoluer dans des situations et des lieux réels, etc.³⁷ ». Situé à la frontière de la réalité et de la fiction, de la contreculture et de la culture de masse, *Zabriskie Point* paraît pour le moins paradoxal d'un point de vue politique et esthétique. Il se dégage, par exemple, une certaine poésie de la dernière séquence du film où l'explosion des bâtiments à répétition et à partir de différents points de vue de même que l'état d'apesanteur dans lequel se retrouvent les objets détruits sont accompagnés de la trame sonore composée par le groupe Pink Floyd. Or, cette poésie semble dissoudre le politique dans l'esthétique par un processus similaire à celui de la sublimation, mais qui donne une image romantique de la révolution et du mouvement de contreculture.

Bien que l'image du BPP dans *Zabriskie Point* et dans la majorité des films énumérés jusqu'à maintenant est plutôt positive. Mais tel n'est pas le cas dans d'autres films hollywoodiens produits à la même époque, où il règne un climat de tension et de violence que favorisent les mouvements de révolte de la jeunesse et le retour au pays des vétérans de la guerre du Vietnam qui s'allient à eux. La colère et l'état psychotique de certains vétérans hantés par des traumatismes de guerre sont représentés à Hollywood par de dangereux motocyclistes qui sèment la terreur sur leur passage. Le film *Easy Rider*³⁸ entend humaniser l'image de tels *hippies* qu'Hollywood diabolise dans des films tels que *Black Angels*³⁹ où la représentation des motocyclistes, dont certains sont membres du BPP, est négative. La filmographie de Dittmar et Michaud dont nous avons préalablement discuté, offre quantité d'autres exemples où des vétérans de la guerre du Vietnam et des gangs de motocyclistes dans les films hollywoodiens terrifient l'Amérique.

Eldridge Cleaver, *Black Panther* de William Klein et les moyens indépendants de sa production en font un film « révolutionnaire » comparables à ceux que réalisent le collectif

37. Marsolais, Gilles. 1997. « Le phénomène de "pollinisation" du direct ». Dans *L'aventure du cinéma direct revisitée*, p. 303-307. Laval : Les 400 coups, p. 306. Columbia Pictures Corporation, Pando Company Inc. et Raybert Productions.

38. *Easy Rider*. 1969. Réalisation de Dennis Hopper. États-Unis.

39. *Black Angels*. 1970. Réalisation de Laurence Merrick. Laurence Merrick International Pictures.

Newsreel et Agnès Varda. Il s'agit d'un documentaire de propagande qui a pour but de produire une image positive du BPP et aussi de son ministre de l'Information alors exilé en Afrique, comme le dit lui-même Eldridge Cleaver dans le film de Pennebaker et Leacock.

6.3. Historique de la production d'*Eldridge Cleaver*, *Black Panther* et de *Festival panafricain d'Alger*

Après l'indépendance du pays en 1962 et le coup d'État de 1965 (de Boumédiène contre Ben Bella), l'Algérie devient une terre d'accueil privilégiée pour les révolutionnaires et les membres des différents Fronts de libération nationaux (FLN) à travers le monde. Six ans plus tard, après qu'il eût tourné *Cassius le grand*, *Polly Maggoo*, *Loin du Vietnam* et *Mister Freedom*, ainsi que les images du film qui deviendront *Grands soirs et petits matins*, Klein est invité par la cinémathèque algérienne à planifier le tournage d'un film sur le *Festival panafricain d'Alger*⁴⁰ qui doit avoir lieu l'année suivante. Plusieurs personnes du ministère de l'Information du pays connaissent déjà ses œuvres cinématographiques et aiment tout particulièrement leur « mélange de spectacle et de contenu politique » de même que la « volonté » de Klein « de faire plusieurs types de cinéma, fiction, documentaire, etc. »⁴¹.

Les Algériens hésitent encore sur le genre de film qu'ils ont envie de faire pour célébrer la solidarité et la culture africaines, de même que la décolonisation du continent, dont le festival se veut une célébration. Klein explique :

Le but était de réaliser un film traitant des questions de la culture, en rapport avec les pays ayant conquis leur indépendance très récemment, et faisant le point également sur les problèmes de traditions, de folklore. Qu'est-ce qu'une politique de la culture? Que représente la culture en regard de la politique? En regard de la révolution? [...] L'important, c'était que l'idée et la conception mêmes du festival d'Alger étaient opposées à celles du festival de la « négritude » qui avait eu lieu quatre ans plus tôt à Dakar.⁴²

40. Le film de Klein est connu sous deux titres : *Festival panafricain d'Alger* et *Festival culturel panafricain*.

41. *Ibid*, p. 20.

42. Cervoni, Albert et F. Maurin. 1970. « Entretien avec Gérard (William) Klein sur un film “non autorisé” : “Eldridge Cleaver, Black Panther” ». *L'Humanité* (Paris), 16 novembre. s.p.

Un film de fiction est d'abord pressenti et deux scénarios sont retenus, mais Klein propose plutôt de faire appel aux plus grands opérateurs-réalisateurs venus de Russie, du Japon, de Cuba et du Brésil pour réaliser une œuvre collective sur le modèle de *Loin du Vietnam*. Or, les producteurs algériens n'ont pas les fonds nécessaires à une telle production et, à la veille du festival, le cinéaste fait appel à des équipes de tournage algériennes, françaises et canadiennes à laquelle sont associés Michel Brault et Bernard Gosselin.

Eldridge Cleaver est réalisé en quatre jours et quatre nuits⁴³ à Alger, où s'est réfugié le ministre de l'Information du Black Panther Party (BPP), Eldridge Cleaver, pour éviter l'emprisonnement aux États-Unis. Victime d'une embuscade menée par la police d'Oakland où son confrère Bobby Hutton perd la vie, Cleaver est arrêté pour tentative de meurtre, mais fuit les États-Unis avant la tenue de son procès. La Panthère noire se réfugie alors au Mexique, puis à Cuba, avant de s'exiler à Alger. Eldridge Cleaver et Robert Sheer qui a fait le voyage avec lui depuis les États-Unis⁴⁴ ont alors envie de réaliser un film pour permettre à Cleaver de communiquer avec ses partisans en Amérique. Après avoir constaté avec effarement l'inexpérience de l'équipe de militants gauchistes parisiens qu'ils avaient d'abord embauchée, ils proposent à Klein de reprendre la direction du projet. Les trois hommes s'étaient rencontrés préalablement, lors du tournage d'une séquence pour le film *Festival culturel panafricain* au

43. Au cours de son entrevue avec Jared Rapfogel, Klein affirme que le tournage d'*Eldridge Cleaver* fut réalisé en trois jours et trois nuits. À Robert Daudelin qui le questionne sur la durée du tournage d'*Eldridge Cleaver*, Klein dit par contre y avoir passé quatre jours et quatre nuits. Rapfogel, Jared. 2008. « Mister Freedom : An Interview with William Klein ». p.24-29. *Cinéaste*, v.33 n.4 (October), p. 27. Daudelin, Robert. 1975. *William Klein : Entretien*. Montréal : Cinémathèque québécoise, p. 17.

44. Robert Sheer est l'un des représentants de la gauche américaine et du mouvement de contre-culture. Il est correspondant de guerre au Vietnam de 1964 à 1969 et éditeur en chef de la revue *Ramparts*, dont les articles polémiques à l'égard du gouvernement américain attirent l'attention de la CIA qui espionne les membres de son personnel et ses investisseurs. Fervent défenseur d'Eldridge Cleaver, il publie dans *Ramparts* les lettres écrites par Cleaver depuis la prison de Folsom où ce dernier est incarcéré, lettres qui seront rassemblées dans le livre *Soul on Ice*. Sheer travaille ensuite pour le Los Angeles Times, anime une émission de radio sur les ondes de KCRW et devient professeur de communication à la University of Southern California et sa bibliographie compte neuf titres dont *Thinking Tuna Fish, Talking Death: Essays on the Pornography of Power, With Enough Shovels: Reagan, Bush and Nuclear War*, et *America After Nixon: The Age of Multinationals*. Kaufman, Zuad. 2014. « Robert Sheer Bio ». En ligne. *Truthdig*. http://www.truthdig.com/staff/robert_scheer. Garner, Dwight. 2009. « Back When Ramparts Did the Storming ». En ligne. *New York Times*. http://www.nytimes.com/2009/10/07/books/07garner.html?_r=1&.

cours de laquelle Cleaver rencontre les leaders des mouvements de libération africains⁴⁵. Le cinéaste accepte de faire le film par militantisme et pour mettre ses talents de cinéaste au service de la révolution.

Les techniciens et autres membres de l'équipe de tournage qui participent à la production d'*Eldridge Cleaver* sont des personnes avec lesquelles Klein a déjà travaillé et qui, pour certains, participent aussi à la production de *Festival*. L'ingénieur de son Antoine Bonfanti a déjà collaboré aux films *Polly Maggoo* et *Mister Freedom*, tandis que Jacqueline Meppiel est l'une des monteuses du collectif *Loin du Vietnam*. Le régisseur Madji Abdelmadjid, le deuxième assistant à la caméra Bruno Muel, l'assistante-monteuse Valérie Mayoux et l'assistant-opérateur Guy Testa Rossa, collaborent quant à eux à la production de *Festival*. Janine Klein fait également le voyage jusqu'à Alger avec son époux, William Klein, et participe au film en tant qu'assistante.

Les moyens de la propagande et la construction d'un héros politique

Le film que Sheer et Cleaver ont en tête s'adresse à un public principalement américain et sympathique à la cause défendue par le BPP et aux raisons qui ont poussé leur ministre de l'Information à l'exil. Il s'agit d'une sorte de lettre à l'Amérique dont le genre et la forme sont constamment remis en question par Cleaver, Sheer et Klein pendant le tournage même du film. Dès l'introduction d'*Eldridge Cleaver*, Cleaver critique la production du film comme acte politique et estime que de prendre un fusil serait sans doute beaucoup plus efficace. Il refuse d'être manipulé par les médias et cherche plutôt à faire sauter le système américain en lui faisant perdre le contrôle de sa machine. Selon lui, la prétendue neutralité des gens qui participent à ce système fait partie du problème, que ce soit celle de la police, des politiciens, des journalistes ou des gens de la radio et de la télévision. Il ajoute que la fin de l'exil est incertaine puisque le système juridique manque aussi de neutralité, tandis que le système juridique des *Pigs* (« porcs ») semble aller à l'encontre de celui du peuple. L'ouverture du film

45. *Ibid.*, p. 17.

fait la synthèse des idées sur lesquelles reposent l'engagement politique de Cleaver, les effets de l'exil dans le positionnement de ses idées politiques et la place du film dans le champ politique et en tant qu'acte révolutionnaire. Cleaver entend frapper un grand coup contre ce système dès que l'opportunité se présentera. Il reste à savoir si le documentaire de Klein lui permet d'atteindre ses objectifs.

Le cinéaste confie à Robert Daudelin avec son humour caustique habituel que le tournage « devenait une espèce de psychodrame où un révolutionnaire blanc (il faut mettre des guillemets peut-être...) et un révolutionnaire noir (je ne sais pas s'il faut mettre des guillemets encore...) s'affrontaient [...]. Et la caméra, ma présence avec cette caméra devenait comme la présence d'une belle-mère dans une scène de ménage! »⁴⁶. Pour ne pas nuire à la carrière politique de Cleaver en montrant « un truc dostoïevskien », Klein élimine du montage final les scènes où les « deux hommes [...] s'entre-déchiraient » et décide « de faire proprement un film de propagande »⁴⁷. Plusieurs moyens de la propagande cinématographique paraissent effectivement avoir été mis en pratique dans *Eldridge Cleaver*, comme dans *Festival* d'ailleurs, auquel nous ferons référence momentanément afin de mettre en lumière l'esprit révolutionnaire qui habitait les intellectuels algériens à cette époque. Dans les deux cas, Klein fait appel à différents supports et documents souvent utilisés dans le film de propagande tel que le définit Fabrice d'Almeida dans son livre *Images et propagande*⁴⁸ de même qu'Alexandre Dorna, Jean Quellien et Stéphane Simmonet dans l'avant-propos du livre *La propagande : Images, paroles et manipulation*⁴⁹. Il s'agit, par exemple, les images d'archives, les réclames publicitaires, les intertitres à la typographie stylisée, les affiches et les journaux illustrés, de même que les supports immatériels, tels que les discours, les slogans et les chansons⁵⁰.

46. *Ibid*, p. 17.

47. *Ibid*, p. 18.

48. D'Almeida, Fabrice. 1998. *Images et propagande*. Firenze : Casterman – Giuti Gruppo Editoriale.

49. Dorna, Alexandre, Jean Quellien et Stéphane Simmonet. 2008. « Avant-propos. Un programme d'étude sur la propagande sociétale et les témoignages d'une rencontre pluridisciplinaire ». Dans Alexandre Dorna, Jean Quellien et Stéphane Simmonet (dir.). *La propagande : Images, paroles et manipulation*. Paris : L'Harmattan, p. 12.

50. D'Almeida, Fabrice. 1998. *Images et propagande*. Firenze : Casterman – Giuti Gruppo Editoriale.

Après Mai 68, les cinéastes français remettent en question la production et la distribution cinématographiques issues du système classique et d'un style dit bourgeois. Klein adopte déjà un tel scepticisme à l'égard du cinéma commercial lorsqu'il produit *Mister Freedom*, bien qu'il souhaite voir son film projeté en dehors des circuits restreints des salles de cinéma indépendant⁵¹. En contrepartie, les films ouvertement propagandistes du cinéaste que représentent ses films algériens surviennent à un moment où il cherche à faire un cinéma non pas « de spectacle » comme *Mister Freedom*, mais « utile » et engagé. Pour ce faire, selon lui, « il fallait que le créateur s'efface, qu'il se mette au service du politique – un certain refus du rôle de l'artiste en quelque sorte »⁵².

C'est dans cet esprit que Klein réalise *Festival panafricain d'Alger* et *Eldridge Cleaver*. Les deux films politiques sont proches : ils sont produits dans un même espace-temps, ils sont engagés dans le même combat révolutionnaire, ils présentent des stratégies formelles similaires, etc. La propagande anticolonialiste et révolutionnaire d'*Eldridge Cleaver* est appuyée par l'insertion d'extraits de films d'archive, de photographies et d'illustrations empruntés à divers collectifs révolutionnaires américains et internationaux. Les moyens employés par William Klein, Eldridge Cleaver et Robert Sheer produisent certes un marketing politique efficace et présentent Cleaver comme un héros politique. Ils condamnent les actes de répression commis par le gouvernement des États-Unis en particulier et par l'impérialisme occidental en général, ils inspirent un sentiment de répulsion ou de haine à leur égard et favorisent aussi la fierté et l'engagement des citoyens associés aux mouvements de libération nationaux et internationaux. Or, ces quelques stratégies correspondent à celles que conçoit

51. Au cours de son entretien avec Robert Daudelin, Klein ajoute avec une touche d'ironie : « Et on refusait facilement tout ce qui semblait aller dans ce sens. Ainsi un film comme *Z* a été descendu en flèche par les puristes de l'époque. Il est assez significatif qu'aujourd'hui les mêmes – les rédacteurs des *Cahiers du cinéma* par exemple – soient revenus en partie sur leurs positions en voyant l'effet produit par un tel film dans certains pays d'Amérique latine entre autres. » Daudelin, Robert. 1975. *William Klein: Entretien*. Montréal : Cinémathèque québécoise, p. 17.

52. *Ibid*, p. 18.

Gustave LeBon dans son livre *Psychologie des foules*⁵³ et que mettent en pratique Lénine et Mussolini.

Sheer retrouve en la personne d'Eldridge Cleaver ce que Gustave LeBon appelle « le meneur de foule », mais c'est à Klein que revient le devoir d'appuyer par le film les trois moyens d'action ou procédés discursifs employés par eux, soit : l'affirmation, la répétition et la contagion⁵⁴. Pour LeBon : « L'affirmation pure et simple, dégagée de tout raisonnement et de toute preuve, constitue un sûr moyen de faire pénétrer une idée dans l'esprit des foules. Plus l'affirmation est concise, dépourvue de preuves et de démonstration, plus elle a d'autorité. » Bien entendu, à l'époque de LeBon, la propagande n'est pas encore aussi visuelle, mais nous croyons que les images peuvent être soumises au même traitement que les mots sur le plan de leur « teneur de vérité » (comme le dit Jacques Rancière⁵⁵). Selon LeBon :

La chose affirmée arrive, par la répétition, à s'établir dans les esprits au point d'être acceptée comme une vérité démontrée. [...] La chose répétée finit, en effet, par s'incruster dans ces régions profondes de l'inconscient où s'élaborent les motifs de nos actions. Au bout de quelque temps, oubliant quel est l'auteur de l'assertion répétée, nous finissons par y croire. [...] Lorsqu'une affirmation a été suffisamment répétée, avec unanimité dans la répétition, comme cela arrive pour certaines entreprises financières achetant tous les concours, il se forme ce qu'on appelle un courant d'opinion et le puissant mécanisme de la contagion intervient. Dans les foules, les idées, les sentiments, les émotions, les croyances possèdent un pouvoir contagieux aussi intense que celui des microbes.⁵⁶

Nous verrons ainsi que les images de Klein viennent appuyer les mots de Cleaver pour produire, dans le contexte africain, l'affirmation, la répétition et la contagion de la politique révolutionnaire.

53. LeBon, Gustave. 1895. « Psychologie des foules ». En ligne. *Les classiques des sciences sociales*. http://classiques.uqac.ca/classiques/le_bon_gustave/psychologie_des_foules_PUF/Psychologie_des_foules.pdf
f. Version numérique d'un livre déjà paru. Paris : Les Presses universitaires de France, p. 66-68.

54. LeBon, Gustave. 1895. « Psychologie des foules ». En ligne. *Les classiques des sciences sociales*. http://classiques.uqac.ca/classiques/le_bon_gustave/psychologie_des_foules_PUF/Psychologie_des_foules.pdf
f. Version numérique d'un livre déjà paru. Paris : Les Presses universitaires de France, p. 66-68.

55. Rancière, Jacques. 2000. *Le partage du sensible : esthétique et politique*. Paris : Fabrique : Diffusion Les Belles lettres, p. 27.

56. LeBon, Gustave. 1895. « Psychologie des foules ». En ligne. *Les classiques des sciences sociales*. http://classiques.uqac.ca/classiques/le_bon_gustave/psychologie_des_foules_PUF/Psychologie_des_foules.pdf
f. Version numérique d'un livre déjà paru. Paris : Les Presses universitaires de France, p. 66-67.

Eldridge Cleaver, Robert Sheer et William Klein collaborent tous à la réalisation d'*Eldridge Cleaver* et si nous ne voyons, ni n'entendons Klein, la voix de Sheer est perceptible. Or, sa présence ne nous est révélée qu'à la toute fin du film. L'espace de l'image est entièrement consacré à la représentation de Cleaver, qui se retrouve au cœur du film et au centre de l'attention tandis qu'un plan serré l'isole du lieu dans lequel il se trouve et qui cesse tout à coup d'exister à la caméra. Seules comptent les questions de Sheer et le discours politique de Cleaver. L'exil de la Panthère noire en Algérie est ainsi marquée par l'enfermement de Cleaver dans l'espace du cadre tandis que son discours politique sur les États-Unis énoncé en dehors des États-Unis est déterritorialisé.

La réception critique d'Eldridge Cleaver

Le film *Eldridge Cleaver* est acclamé par la majorité des critiques français suite à sa sortie en salle et particulièrement par ceux qui sont affiliés à des publications de gauche. Albert Cervoni rend hommage à l'effacement du cinéaste de Klein dans ce film qui privilégie l'observation à la provocation de ses sujets : « William Klein s'est contenté d'écouter, d'entendre, de voir, de montrer avec cette présence sensible que peut avoir de nos jours le réalisme du cinéma. [...] Si William Klein a vraiment fait en l'occurrence un travail d'auteur, c'est dans cet effacement même, cette modestie, ce respect. »⁵⁷ Si ce comportement est somme toute inhabituel pour le cinéaste, il semble par conséquent que les gros plans de Cleaver et les collages, montrant par exemple l'endoctrinement des enfants afro-américains lors des séances d'information au petit déjeuner, ne soient pas aussi passifs ou innocents que le prétend le critique. *Les Nouvelles littéraires* reconnaît sans pour autant la déprécier la partisanerie d'*Eldridge Cleaver* : « Film qui, comme toutes les bandes politiques prêchent les convertis, mais à voir pour son approche d'un kamikaze de la violence et que les récents attentats aux

57. Cervoni, Albert. 1970. « Une panthère noire : *Eldridge Cleaver* Black Panther de William Klein ». *L'Humanité* (Paris), 9 décembre, s.p.

États-Unis accompagnent d'inquiétants échos. »⁵⁸ Télérâma rend de son côté hommage à la témérité, sinon, au courage de Cleaver : « William Klein nous fait rencontrer un homme, un des très rares hommes qui savent pourquoi ils meurent. Et cette rencontre mérite d'être vécue, même au cinéma. »⁵⁹ Bertrand Ferriot s'adresse ici à un public plus large, voire même à la population dans son ensemble qui, loin de saisir toute la portée du conflit afro-américain, peut au moins apprendre à en connaître l'un des acteurs.

Pour le reporter du quotidien *Les Échos* : « Il s'agit d'un appel très fort à la destruction du capitalisme américain. »⁶⁰ Le critique du journal *La Croix* affirme de son côté que Klein « signe un film en coup de poing. Interviews-choc, documents bruts (et brutaux), déclarations politiques nous sont balancées en pleine figure, t'aimes ou t'aimes pas mais tu ramasses! OK, on ramasse ». Bien qu'il ne s'agisse pas d'un film « proprement cinématographique », il s'apparente au cinéma vérité ou « du moins d'une certaine vérité qui, comme toute vérité, est partielle et, dans le cas présent, partielle »⁶¹. Cette référence à l'unilatéralité du point de vue présenté dans ce film n'échappe pas au journaliste du *Figaro*. Il déprécie le style d'Eldridge Cleaver, ridiculise les militants à qui il s'adresse et méprise les moyens de sa propagande : « Le document psychologique et sociologique est d'importance. Et, cinématographiquement, voilà le prototype du film de combat politique dur et d'autant plus efficace que, destinée à des spectateurs qui “ne font pas le détail”, sa propagande se veut sommaire, partielle, obéissant au plus strict manichéisme venu du fond des âges. »⁶²

La revue *Jeune Afrique* reproche au film son manque d'analyse et son approche simpliste : « Ce film curieux ne constitue pas un discours politique proprement dit. L'auteur se contente d'esquisser pas des petites touches d'une signification inégale une approche de la révolution afro-américaine qui s'annonce par des chemins inédits et les rues de la guérilla

58. G.J. 1970. « Eldridge Cleaver Black Panther de William Klein ». *Les Nouvelles littéraires* (Paris), 24 décembre, s.p.

59. Ferriot, Bertrand. 1970. « Eldridge Cleaver, Black Panther de William Klein. Un homme sait pourquoi il va mourir ». *Télérâma* (Paris), 27 décembre.

60. M.A. 1971. « Eldridge Cleaver, Black Panther ». *Les Echos* (Paris), 15 janvier, s.p.

61. S.a. 1971. « Eldridge Cleaver », *La Croix* (Paris), 7 janvier, s.p.

62. P.Ms. 1970. « Eldridge Cleaver, Black Panther ». *Le Figaro* (Paris), 28 décembre, s.p.

urbaine. »⁶³ Il est étonnant et sans doute dommage que le journaliste de *Jeune Afrique* n'ait pas apprécié le film. Il jette cependant la lumière sur l'une des contradictions du film, à savoir une certaine incompatibilité entre le combat des révolutionnaires africains et celui des révolutionnaires afro-américains.

Eldridge Cleaver, les images de la révolution et le front commun de la résistance

Le film débute par un bref générique où des lettres majuscules blanches, rouges et bleues apparaissent les unes à la suite des autres sur un écran noir. Le générique de début révèle notamment le nom de l'organisme subventionnaire algérien « l'Office national pour le commerce et l'industrie cinématographique » de même que les organismes et collectifs où Klein est allé puiser des extraits de films et autres documents d'archive. La police d'écriture composant la forme de ces lettres est celle que nous retrouvons pour les titres des autres œuvres de Klein, tant photographiques que cinématographiques – une sorte de *Courrier News*, mais sans empâtement ni fioriture.

Newsreel, le collectif, prête *People's Park*⁶⁴ et *May Day*⁶⁵, des films qui documentent respectivement le rassemblement du 28 juin 1968 organisé par les étudiants de Berkeley pour supporter la cause des étudiants français et le rassemblement organisé le 1^{er} mars 1969 à San Francisco par le Black Panther Party (BPP), où les porte-paroles Kathleen Cleaver et Bobby Seale sont invités à faire une allocution⁶⁶. *May Day*, qui est également le titre anglophone du film de Klein *Grands soirs et petits matins* sur les émeutes de Mai 68 à Paris, montre aussi des images de la fusillade qui a eu lieu au quartier général du BPP quelques jours avant la manifestation. Quelques-unes de ces images sont incluses dans un montage à la fin d'*Eldridge*

63. S.a. 1970. « *Eldridge Cleaver, Black Panther* : film algérien de William Klein ». *Jeune Afrique* (Paris), 20 novembre, s.p.

64. *People's Park*. 1969. Réalisation de Newsreel. USA. BAM/PFA Collection.

65. *May Day*. 1969. Réalisation de Newsreel. USA. BAM/PFA Collection.

66. « What We Want, What We Believe: The Black Panther Party Library ». En ligne. *Newsreel*.

<http://www.newsreel.us/DVD/information.htm>.

Cleaver qui dénonce la brutalité policière au son de la chanson d'Elaine Brown, *The End of Silence*.

*Huey PAIGC*⁶⁷ et *Nossa Terra*⁶⁸ sont deux films sur le mouvement de libération de la Guinée et du Cap-Vert produits par American Documentary Films. Nous retrouvons aussi des images de ces courts métrages dans *Eldridge Cleaver* et dans *Festival* pendant cette séquence où les membres du BPP rencontrent les leaders des groupes révolutionnaires armés africains, dont celui de la Guinée-Bissau. Ces plans proposent entre autres de dénoncer l'appui des Nations Unies et des États-Unis aux colonisateurs portugais – ils leur fourniront des armes et d'autres équipements militaires – lors des combats contre le PAIGC révolutionnaire. Ces images sont d'ailleurs si saisissantes pour Klein qu'il les insèrera dans ses deux films algériens. Du matériel audiovisuel a aussi été récupéré auprès de la Grinberg Library, un centre d'archive de films situé à Los Angeles, et de Visnews, une agence d'informations audiovisuelles britannique de renommée internationale. Enfin, des documents écrits et des images photographiques sont aussi empruntés au *Black Panther Newspaper*, la publication hebdomadaire officielle du BPP qui assure notamment la diffusion des événements⁶⁹, des règlements⁷⁰ et des œuvres de charité du parti⁷¹.

6.4. Les intertitres dans *Festival panafricain d'Alger* et *Eldridge Cleaver, Black Panther : colonialisme, néo-colonialisme et révolution culturelle*

Les intertitres dans *Muhammad Ali* assuraient principalement la subdivision du film en chapitres, en plus de fournir des repères historiques nécessaires à la contextualisation des

67. PAIGC sont les initiales du parti politique nommé *Parti africain pour l'indépendance de la Guinée et du Cap-Vert*.

68. Marret, Mario. 1966. *Nossa Terra*. 40 min. France.

69. 1968. « World Awaits Verdict. Free Huey... Or the sky's the limit! ». En ligne. *The Black Panther. Black Community News Service*, vol. 2, no 5. (7 septembre), p. 1. http://libcom.org/files/Vol_II_No5_1968_1.pdf. Consulté le 8 octobre 2014.

70. 1968. « Rules of the Black Panther Party ». En ligne. *The Black Panther. Black Community News Service*, vol. 2, no 5. (7 septembre), p. 7. http://libcom.org/files/Vol_II_No5_1968_2.pdf. Consulté le 8 octobre 2014.

71. 1969. « To Feed Our Children ». En ligne. *The Black Panther. Black Community News Service*, vol. 3, no 1. (27 avril), p. 3. [http://libcom.org/files/Vol_III_No1_1969_1%20\(1\).pdf](http://libcom.org/files/Vol_III_No1_1969_1%20(1).pdf). Consulté le 8 octobre 2014.

documents audiovisuels présentés à l'écran. Leurs fonctions sont quelque peu différentes dans les films algériens de Klein. Les intertitres de *Festival panafricain d'Alger* identifient, d'une part, les trois chapitres du film et servent, d'autre part, la rhétorique de son discours propagandiste. Les mots brefs se succèdent, sont répétés ou apparaissent progressivement à l'écran dans un *travelling* latéral sur les lettres qui les composent, telles les bandes de nouvelles défilantes que nous retrouvons par exemple en amorce des reportages de la série *Cinq colonnes à la une*. Un certain nombre d'intertitres sont ainsi appuyés par la récitation qu'en fait simultanément un narrateur omniscient, alors que les images insérées entre ces cartons servent à les illustrer, comme on le fait usuellement dans les documentaires dits d'exposition selon la nomenclature de Bill Nichols.

Festival comprend à lui seul une centaine d'intertitres, au point où cette stratégie graphique fait penser au *pop art*. Un chant contre le colonialisme vient appuyer les intertitres au début du film et à chacune des trois syllabes du mot « colonial » chantées par le groupe d'Africains, les intertitres « Co », « colon » et « colonial » sont successivement superposés avant que nous soit montré le mot « colonialisme » au moment même où le prononcent en chœur ces interprètes. À ce chant révolutionnaire contre le colonialisme sont ajoutés les mots « COLONIALISME », « PÉTROLE », « BANANES », « PÈRES BLANCS », « CAFÉ », « CAOUTCHOUC », « SANG », « OR », « YABON », « DIAMANTS », « PÉRIL NOIR », « COTON », « TCHOMBE », « HUILE », « 100 000 000 MORTS » pour dénoncer, au cours de cette période, l'exploitation des ressources auxquelles ils réfèrent. Par ailleurs, la forme des intertitres nous paraît aussi à connotation politique. Les lettres capitales blanches formant les mots ci-dessus mentionnés contrastent et se dégagent du fond d'écran noir sur lequel elles sont apposées. Cette forme allégorique de la part de Klein paraît signifier que les ressources auxquelles ces mots correspondent et exploitées par les colonisateurs Blancs furent extraites de ce vaste espace que représente le continent noir.

Klein ajoute cependant une touche d'ironie à cet exposé sur le colonialisme et le néocolonialisme ou au statut passé et présent de l'Afrique. Il montre ainsi à l'aide de documents visuels ou audiovisuels la pauvreté, sinon, l'apparente stagnation dans la société

africaine entre l'une et l'autre période historique. Pour illustrer le carton « COLONIALISME », par exemple, le cinéaste insère l'affiche publicitaire du vin apéritif français Byrrh ou celle de la « Revue nègre au... », tandis qu'au carton « NÉO-COLONIALISME » succèdent des affiches publicitaires de Coca-Cola et une photographie de magazine de mode sur laquelle est inscrit « Black Beauty ». Dans le même ordre d'idées, « le fardeau de l'homme blanc » fait place à l'« aide », le « partage » du continent africain est remplacé par la « balkanisation », tandis que le « gouverneur » devient un « conseiller technique ». Le cinéaste ne fait ainsi aucune distinction entre le colonialisme et le néocolonialisme, puisque la même image succédant à ces cartons, est employée à l'illustration de ces deux systèmes politiques. Ainsi, l'émancipation des peuples et les guerres d'indépendance n'ont rien changé à la présence des prêtres catholiques de Jacques Koch-Foccart⁷², ou de la zone franc sur le continent africain. Dans l'intertitre allégorique rouge, noir et blanc qui fait d'ailleurs écho à ceux qui sont présentés dans le film *Festival*, le mot « Partage » divise la carte du continent africain, elle-même fissurée en son centre. Il affiche ainsi l'inégalité des pouvoirs entre les anciens colonisateurs et les Africains ou le partage du territoire de l'Afrique entre les empires coloniaux avaient littéralement divisé ou déchiré le continent.

Festival présente la culture comme étant au cœur de la lutte engagée par les mouvements de libération. Le film entend convaincre le spectateur que la révolution est fondamentale à l'émancipation des peuples d'Afrique et que c'est par l'affirmation de sa culture et de son panafricanisme que le continent évitera l'assimilation et trouvera le chemin de la libération. La seconde série d'intertitres insérés dans le premier « chapitre » du film pose les questions auxquelles le film entend répondre, comme si le documentaire avait pour but d'expliquer et, surtout, de justifier les politiques qu'il défend et auxquelles il se réfère. La fragmentation et la répétition des questions les transforment en slogans, tandis que l'expression « Que veut dire » respectivement suivie des compléments « Festival? », « Panafricain? », « Culture? » apparaît à l'écran à trois reprises. Les intertitres de *Festival panafricain d'Alger* résument par des mots-clés la mission et les enjeux du festival qui sont, comme nous l'avons

72. Conseiller politique français, secrétaire général de l'Élysée aux affaires africaines et malgaches.

vu, maintes fois répétés tout au long du film, comme le sont les mots « colonialisme » et « néocolonialisme », « culture » et « africaine ». Ils schématisent le programme politique du Festival qui sous-tend cette grande célébration et la thèse que le film cherche à défendre. C'est-à-dire que « LA CULTURE AFRICAINE SERA / RÉVOLUTIONNAIRE / OU NE SERA PAS / AFRICAINE » comme l'énoncent les lettres majuscules blanches et rouges qui défilent par intermittence à l'écran.

Les groupes de mots ainsi séparés accentuent leur contenu qui proclame l'union africaine et la révolution culturelle tandis que les lettres rouges du mot « AFRICAINE » suggèrent que la violence des combats pour la libération ont mis (et mettent encore) le continent à feu et à sang. L'alternance des intertitres avec plusieurs illustrations, affiches, publicités et films d'archive crée une tension entre le visible et le dicible en produisant des antithèses et des pléonasmes. L'« entrelacement des pouvoirs de l'image » issu de « la culture typographique et iconographique », comme le propose Jacques Rancière, est très chère à Klein. Le cinéaste ajoute au dicible et au visible une dimension audible en leur superposant des chants, des histoires racontées, des entrevues et des discours des participants à la révolution⁷³.

Un montage parallèle alterne les sept plans qui servent à représenter l'allocution du président Boumédiène et les images des représentants des différentes délégations africaines (Mali, Lybie, etc.) qui se sont rassemblés dans cette salle de conférence pour venir l'écouter. Le montage continu du discours de cet homme laisse supposer un tournage avec plusieurs caméras qui tentent de capter le leader du mouvement révolutionnaire sous tous ses angles. Ces caméras le positionnent au cœur du débat en offrant quatre points de vue différents sur Boumédiène en plus d'autres prises de vue de l'assemblée invitée.

Une caméra est positionnée derrière lui et légèrement à sa droite pour filmer Boumédiène de trois-quarts dos en plan moyen avant de procéder à un zoom avant pour le cadrer en plan buste. Un autre plan le montre sous ce même angle mais depuis sa gauche,

73. Rancière, Jacques. 2000. *Le partage du sensible : esthétique et politique*. Paris : La Fabrique, p. 18.

tandis qu'un plan large fait rapidement place à un plan plus rapproché par un raccord dans l'axe. Un point de vue subséquent le dévoile de trois-quarts face au terme d'un *travelling* latéral derrière une série de journalistes filmant aussi Boumédiène. Une caméra située derrière lui, enfin, le révèle peu à peu en plongée et en plan rapproché au terme d'un court panoramique vers la droite et d'un zoom avant. La multiplicité des points de vue et des mouvements de caméra dynamise cette scène captée dans une salle mouvementée par les nombreux va-et-vient des invités. La position de la caméra témoigne de la distance que chaque cadreur est invité à respecter avec le président. Le plan où l'opérateur (Klein sans doute) effectue un travelling devant la tribune révèle une caméra participative et réflexive, qui prend part, comme les autres journalistes filmés, à cette conférence qui se veut historique.

Les intertitres qui précèdent la première allocution du président interrogent la signification de « Festival », de « Panafricain » et de « Culture », tandis que ceux qui lui succèdent présentent une carte de l'Afrique sur laquelle sont apposés les mots « Colonialisme et Culture » avant que ceux-ci ne soient remplacés par « L'Afrique n'existe pas ». Ces cartons offrent un aperçu des questions soulevées par Boumédiène et les réponses qu'il propose, mais, pour mieux saisir son point de vue sur les réponses, une traduction des paroles prononcées par l'homme d'État s'impose. Deux extraits de l'intervention du président sont présentés à cinq minutes d'intervalle dans le film mais ils ne sont ni traduits, ni sous-titrés, ce pourquoi nous l'ajoutons ici à titre de référence. Le premier extrait de ce discours fait entendre :

Ce festival, loin d'être un divertissement général, fait partie du combat que nous continuons tous à mener en Afrique : qu'il soit celui du développement, celui des luttes antiracistes ou de libération nationale.

Le colonialisme est un mal que nous avons tous subi, vécu, et dont nous avons triomphé. Mais le mécanisme est complexe et ne se résout pas en une simple opération, phénomène politique connu, le colonialisme est dans son essence comme dans son esprit un acte total. Il ne peut qu'ajouter à sa domination matérielle une emprise sociale et intellectuelle.⁷⁴

74. S.a. 1971. « Festival panafricain Alger 1969 ». *Office national pour le commerce et l'industrie cinématographiques* (Dossier de Presse), Alger : ONCI, p. 2.

Boumédiène présente ainsi le festival non pas comme une simple célébration mais comme un lieu de rencontre pour tous les combattants de la liberté africaine qui sont invités à se rassembler afin de lutter contre le colonialisme. Le discours du président explique ici que les Africains doivent se défaire de l'oppression coloniale, qu'elle soit économique, sociale et culturelle, combattre l'assimilation et tendre vers l'émancipation des peuples. Juste avant la séquence des intertitres sur le colonialisme et le néocolonialisme, un plan rapproché nous montre brièvement Boumédiène qui poursuit son discours d'ouverture : « Il est essentiel que nous affirmions face au monde que le mal qu'on nous avait fait n'était pas totalement réparé, que certains s'apprêtaient à lui donner une autre forme. Pour être nous-mêmes, il ne suffit pas de voir notre drapeau national au fronton de nos maisons. »⁷⁵ Dans ce cas-ci, le président critique la politique néocolonialiste qui, malgré les apparences et comme nous le démontre Klein par ses intertitres, est comparable à la précédente. L'histoire révèle effectivement la stabilité du pouvoir colonial en Afrique, puisque le passage d'un régime politique à un autre ne se fait pas nécessairement sous le signe du progrès ou de l'évolution.

Peu d'entrevues sont présentées dans *Festival*. Seuls le Secrétaire général du MPLA (Mouvement populaire de libération de l'Angola), Agostinho Neto, et le fondateur du PAIGC, Amilcar Cabral, contribuent au discours politique révolutionnaire. Les performances musicales et théâtrales de même que les allocutions publiques des artistes invités au festival sont quant à elles filmées en direct par des caméras d'observation qui se trouvent sur les lieux et participent au discours politique (sans qu'il ne soit nécessairement révolutionnaire) du film de Klein et du Festival d'Alger.

Klein recourt ici à la mise en scène pour provoquer des rencontres qui, autrement, n'auraient pas eu lieu dans le cadre du Festival d'Alger. Il filme des pièces de théâtre et des danses aux abords de la ville puisque : « [L]a plupart des spectacles avaient lieu au centre de la ville, sur la grande place, et rarement dans les quartiers populaires. J'ai donc demandé qu'on organise des représentations en plein jour, dans les quartiers populaires, de façon à ce que les

75. *Ibid*, p. 2.

équipes de théâtre et de danse se trouvent vraiment mêlées à la vie du quartier. »⁷⁶ La scène précédée par le carton « ANC African National Congress » paraît avoir été réalisée en marge du Festival et illustre par la danse et les chants le destin de ces Africains devenus esclaves dans leur propre pays. Il n'y a pas de public pour ces danseurs qui marchent sur la route puis dansent dans l'espace vide d'un grand bâtiment. Des images d'archives, pour la plupart en noir et blanc, sont insérées entre les plans rythmés par cette danse. Elles montrent l'oppression et la violence des colons britanniques à l'égard du peuple sud-africain, dans une scène où se mêlent le passé et le présent, le colonialisme et le néocolonialisme, deux périodes historiques déchirées par l'apartheid.

Comme l'explique Klein⁷⁷, la contribution des nombreuses équipes de tournage fait de *Festival* un film collectif à la manière de *Loin du Vietnam*. Comme Chris Marker dans *Loin du Vietnam*, Klein assume ici les rôles de coordonnateur et de monteur. Or, le générique affirme qu'il s'agit bien ici d'un film de Klein. Les documents audiovisuels assemblés par lui dans le montage final, témoignent néanmoins de la diversité des styles de chaque opérateur de caméra et des déplacements de chaque équipe de tournage. Ils font de *Festival* un film non pas inégal bien que son contenu soit hétérogène d'un point de vue formel, mais un film collectif. Par le moyen du collage, Klein compose une mosaïque d'images où les mouvements de caméra, les angles de prises de vue, de même que la dimension et la durée des plans sont des plus diversifiés.

Dans la scène d'ouverture du festival présentée au début du film, les caméras nous transportent au cœur de ce grand rassemblement populaire. Tel un flâneur qui déambule dans les rues d'Alger, le caméraman (que nous croyons être Klein⁷⁸) filme à hauteur d'homme et en plan moyen la parade des différentes délégations africaines en se faufilant parmi les artistes, les révolutionnaires et autres personnes qui se trouvent sur son chemin. Deux types de mouvements sont présents dans cette scène, celui du cadreur qui marche vers l'avant, vers

76. Daudelin, Robert. 1975. *William Klein: Entretien*. Montréal : Cinémathèque québécoise, p. 22.

77. *Ibid*, p. 21.

78. Ces plans ressemblent en effet à ceux que nous retrouvons dans le film *Eldridge Cleaver*.

l'arrière ou latéralement et celui des passants qui vont et viennent dans tous les sens. Mais le flâneur ne se fait pas discret, puisque la présence du cadreur et de sa caméra parmi la foule attire le regard de certains filmés.

Un autre cadreur, accroupi aux abords de la rue du côté des spectateurs, pointe fixement et vers le haut l'objectif de sa caméra pour montrer, en plan pied, les hommes et les femmes qui passent devant lui. D'autres opérateurs se sont également positionnés sur les toits ou les terrasses des bâtiments surplombant le quartier du centre-ville pour réaliser des plans d'ensemble et en contreplongée. Certains de leurs collègues ont quant à eux grimpé dans un hélicoptère ou un avion survolant la ville pour réaliser à vol d'oiseau des plans de grand ensemble. Le mouvement de ces images est courbe et suit la forme des volutes et permet de suivre le déplacement des foules, comme le font habituellement les autorités déléguées à la surveillance aérienne. Elles montrent les milliers de personnes regroupées autour de la Grande Mosquée d'Alger située aux abords de la mer, le point de rencontre de l'assemblée.

Dans *Festival*, l'accumulation et la disparité des mouvements de caméra, des angles de prise de vue et de la durée des plans, qui vont du plan-séquence au bref insert de dos, de face, de côté ou de trois-quarts, brouillent la perspective spatiale des images. L'espace du cadre est parfois ouvert sur l'horizon ou bloqué par les passants qui sont entassés dans le plan filmique, comme dans les photographies de Klein. Le défilé passe tantôt à droite et tantôt à gauche de l'écran, de sorte qu'il devient difficile pour le spectateur de savoir où il commence, par où il est passé et où il se termine. Tous les quartiers de la ville paraissent donc habités par cette grande célébration qui rassemble des gens venus des quatre coins de l'Afrique. La bande sonore harmonise la séquence d'ouverture en gardant les sons captés sur place et en direct.

La langue, le langage et la révolution culturelle afro-américains

Le panafricanisme dont il est question dans *Festival* est un mouvement de solidarité et de fraternité révolutionnaire et recherche l'harmonie des peuples africains à travers la diversité

de la culture. Or, la diversité culturelle en Afrique repose aussi sur la diversité ethnique, fondée sur la tribu, le clan et la famille ainsi que sur les dialectes parlés par chacun d'entre eux. La politique de la langue du panafricanisme mise aussi sur la diversité bien que, dans *Festival*, la langue de communication adoptée par les personnes filmées soit celle des colonisateurs français et anglais.

Les choses sont différentes aux États-Unis où la majorité des Blancs, des Noirs et des autres minorités culturelles parle l'anglais et où être Américain repose sur un principe identitaire commun, qui se situerait en principe au-delà des différences ethniques. Les questions de culture et de langue dans une perspective d'émancipation et de libération se posent donc différemment aux États-Unis. L'ostracisation des Noirs par les Blancs se manifeste davantage en Amérique par le ségrégationnisme que par le colonialisme, comme c'est le cas en Afrique et en Asie, bien que l'un comme l'autre soit fondé sur le racisme et entraîne à sa suite l'oppression et la répression. Les leaders des mouvements de libération des Afro-Américains W.E.B. Du Bois, Martin Luther King, Malcolm X et Rosa Parks s'interrogent sur la politique de l'intégration (sociale, culturelle, politique et économique) proposée par les libéraux. L'intégration est défendue par Martin Luther King qui privilégie la bonne entente et la non-violence entre les Blancs et les Noirs. Malcolm X favorise quant à lui la séparation des races comme le veut l'idéologie des Black Muslims et, contrairement à Martin Luther King, il invite les membres de sa communauté à prendre les armes pour se défendre contre la violence dont ils sont victimes. Le problème de la répression et celui de la violence atteignent tout autant les Africains que les Afro-Américains mais le problème de l'assimilation et de la désassimilation se pose autrement en Afrique et en Amérique.

La politique de la langue de Cleaver par exemple ne porte pas sur la diversité des dialectes employés comme moyen de communication, mais sur le langage comme moyen d'expression. Le mot « langage » fait d'ailleurs l'objet d'un intertitre dans *Eldridge Cleaver*. La Panthère noire entend défier le pouvoir dominant et puisque la langue est pour Cleaver l'une des structures qui le légitiment, il prône à sa façon la démocratisation des formes langagières. Il revendique une liberté d'expression qui s'oppose à la langue (bourgeoise) des élites

(« l'anglais d'Oxford »⁷⁹), puisque celle-ci, selon lui, participe à l'oppression des Afro-Américains en les excluant du discours politique. Quand la révolution est alliée à la culture, comme l'indique le carton « Culture & Revolution » dans *Eldridge Cleaver*, et que « la culture est un fusil » pour citer un autre carton, les mots du « langage » deviennent autant de munitions pour servir la révolution (ou la révolution culturelle). Il est donc nécessaire de révolutionner les structures du langage pour lutter contre un tel pouvoir. Faire appel à des mots vulgaires et à des expressions obscènes, tels « Fuck Ronald Reagan » ou « Fuck Nixon », est pour lui un acte politique que peut faire la majorité des Afro-Américains et qui leur permet de prendre part à la politique américaine. C'est pourquoi nous l'entendons en voix *off* dans le film inciter les gens à répéter « Fuck Ronald Reagan; Fuck all the Pigs » tandis que Klein montre des rebelles déchirent les affiches à l'effigie de celui qui est alors gouverneur de Californie (fig. 75). Des images semblables se retrouvent d'ailleurs dans le film *Muhammad Ali* où le cinéaste montre des affiches de Reagan déchirées tandis que celles de Johnson et de Humphrey sont barbouillées.



Figure 75. « Fuck Ronald Reagan »

Au moment de présenter son film à New York par ailleurs, face à des spectateurs majoritairement afro-américains rassemblés par le BPP, Klein remarque que l'auditoire s'esclaffe en entendant les propos du ministre de l'Information, comme si le langage de Cleaver était « codé » : « Tout cela est impossible à traduire par des sous-titres, mais d'une efficacité extraordinaire. J'ai rencontré le même phénomène avec mon film sur Cassius Clay

79. Propos tirés du film *Eldridge Cleaver*.

au cours de la séquence où il s'adresse aux journalistes. Il faut donc savoir qu'il existe une sorte de langage secret qui se trouve dans le film. »⁸⁰ Le langage des Afro-Américains se révèle ainsi comme une démonstration et une affirmation de leur distinction culturelle tandis que la fonction de la polémique dans la rhétorique du discours politique de Cleaver vient contrer celle de l'ordre établi. Or, la violence des mots et la violence des actes ne vont pas nécessairement de pair. À l'image des discours des parlementaires associés au pouvoir dominant, Cleaver adoucit le ton lorsqu'ils dénoncent la violence du pouvoir dominant en évitant tout langage profanateur ou vulgaire.

Un premier carton affiche : « Le gouvernement US est le principal fauteur de violence dans le monde d'aujourd'hui. C'est Martin Luther King qui l'a dit. Et Martin Luther King a été assassiné. » Un second ajoute : « Le gouvernement US exerce la violence comme un instrument de sa politique, soutient une politique criminelle par une violence criminelle. » Tandis qu'un troisième carton conclut : « Mais quand le peuple s'oppose à cette politique criminelle... le gouvernement traite le peuple en criminel... et traite les Black Panthers de père criminel... parce qu'ils disent NON. » Depuis la violence verbale jusqu'à la légitimation de la violence pour contrer celle des « Porcs » et de Babylone (les États-Unis), il n'y a qu'un pas que le discours propagandiste de la panthère noire ne semble pourtant pas franchir.

La forme des intertitres dans *Eldridge Cleaver* rejoint celle de *Festival* si ce n'est que, très souvent, les lettres blanches ou rouges des mots sont apposées à un fond d'écran noir. Le carton « BABYLONE » fait quant à lui l'objet d'une animation puisque le fond d'écran noir sur lequel sont inscrites les lettres rouges se brise en morceaux pour ne laisser voir au final, qu'un fond d'écran rouge. Pour la panthère noire, les États-Unis sont ainsi perçus comme étant aussi décadents sinon tout aussi barbares que Babylone, une civilisation qui, dans la Bible, est en proie à la destruction (qu'évoque le morcèlement de l'image) et risquent de se retrouver à feu et à sang (que représente la couleur rouge).

80. Cervoni, Albert et F. Maurin. 1970. « Entretien avec Gérard Klein sur un film « non autorisé » : *Eldridge Cleaver*, Black Panther ». *L'Humanité* (Paris), 16 novembre. s.p.

6.5. Le COINTELPRO : les « Porcs » de Babylone.

À la fin de l'année 1968, le directeur du Federal Bureau of Investigation, J. Edgar Hoover, met le feu aux poudres lorsqu'il déclare que « le Parti de la Panthère noire est la plus grande menace à la sécurité intérieure des États-Unis »⁸¹. Hoover promet que 1969 sera la dernière année du BPP et sème un vent de terreur dans les coulisses du parti et dans les rues d'Oakland et de Chicago. Des agents du FBI engagent alors une lutte sans merci contre le BPP sous la tutelle du Programme de contre-intelligence (*Counter Intelligence Program*, ou COINTELPRO) et avec la collaboration des différents services de police du pays⁸². Le COINTELPRO, une organisation tactique de contre-espionnage secrètement fondée en 1956 au sein du FBI, avait déjà donné suite à son plan d'attaque en « neutralisant » les « prophètes noirs », les têtes dirigeantes du BPP et les sympathisants qui accordent un soutien financier au parti. Selon Paul Wolf qui publie un dossier à ce sujet : « L'agent spécial responsable à Chicago, Marlin Johnson, qui supervise aussi l'assassinat de Fred Hampton et de Mark Clark, exprime très clairement qu'il voit le meurtre de Malcolm X comme un modèle de réussite d'opération de contre-intelligence. »⁸³ Sur l'ordre de Hoover, Mark Clark et Fred Hampton, les dirigeants du chapitre de l'Illinois du BPP, sont assassinés dans leur résidence de Chicago suite à une fusillade nocturne⁸⁴ (fig. 76). Une photo illustrant ce meurtre est ajouté au montage d'*Eldridge Cleaver* bien que l'événement eut lieu après la rencontre entre Cleaver et Klein à Alger. La réalisation des séquences tournées en Algérie (en juillet 1969) est antérieure à la tuerie, qui a eu lieu le 4 décembre 1969 et nous indique que l'enregistrement du commentaire

81. Traduction libre de la version originale anglaise : « The Black Panther Party is the single greatest threat to the internal security of the United States. » Brown, Elaine. 1992. *A taste of power : a Black woman's story*. New York ; Toronto : Anchor Book/Doubleday, p. 156.

82. Wolf, Paul. 2001. « COINTELPRO: The Untold American Story ». En ligne. *Whale*. http://www.whale.to/b/wolf_coin.html.

83. Traduction libre de la version originale anglaise : « The Chicago Special Agent in Charge, Marlin Johnson, who also oversaw the assassinations of Fred Hampton and Mark Clark, makes it quite obvious that he views the murder of Malcolm X as something of a model for "successful" counterintelligence operations ». Wolf, Paul. 2001. « COINTELPRO: The Untold American Story ». En ligne. *Whale*. http://www.whale.to/b/wolf_coin.html.

84. Le raid qui engendra la mort de Clark et de Hampton aurait été perpétré conjointement par l'unité tactique du comté de Cook, le Bureau du Procureur de l'État de l'Illinois, le Département de Police de Chicago et le FBI.

de Cleaver a été produit après et non pendant le tournage des séquences en Algérie. L'effet de simultanéité de ces événements que le montage du film suggère est donc trompeur. Or, il n'en reste pas moins que la violence commise à l'encontre des membres du BPP, celle que dénonçait déjà Cleaver quelques mois plus tôt depuis l'Algérie, aura perdurée.



Figure 76. Le lit où Fred Hampton a été abattu

Les recherches menées sur le COINTELPRO par Paul Wolf et ses collaborateurs, dont Noam Chomsky et Kathleen Cleaver, démontrent que vingt-neuf Black Panthers auraient perdu la vie suite aux actions du COINTELPRO⁸⁵. Conformément à la paranoïa anti-communiste qui continuait de sévir aux États-Unis, la liste de leurs cibles ne se limitait pas au

85. Selon Wolf, le COINTELPRO est responsable de la mort d'Arthur Morris, Bobby Hutton, Steven Bartholomew, Robert Lawrence, Tommy Lewis, Welton Armstead, Frank Diggs, Alprentice Carter, John Huggins, Alex Rackley, John Savage, Sylvester Bell, Larry Roberson, Nathaniel Clark, Walter Touré Pope, Spurgeon Winters, Fred Hampton, Mark Clark, Sterling Jones, Eugene Anderson, Babatunde X Omarwali, Carl Hampton, Jonathan Jackson, Fred Bennett, Sandra Lane Pratt, Robert Webb, Samuel Napier, Harold Russell et de George Jackson. Wolf, Paul. 2001. « COINTELPRO: The Untold American Story ». En ligne. *Whale*. http://www.whale.to/b/wolf_coin.html.

seul groupe des Panthères noires mais à toutes les factions gauchistes⁸⁶. Selon les différentes tactiques de contre-espionnage recensées par Wolf, le COINTELPRO cherchait à : susciter la violence entre le BPP et d'autres organisations afro-américaines telle que les United Slaves (US); laisser planer la rumeur que l'un des membres du parti est un informateur pour le FBI ou la CIA afin de l'aliéner du groupe et d'y semer la méfiance; de faire croire que le BPP est un groupe antisémite afin d'attirer les foudres des Libéraux blancs et infiltrer les rangs du BPP pour obtenir des informations privilégiées sur ses activités. Comme le rapporte Wolf, des dépositions recueillies lors d'une poursuite au civil dans la ville de Chicago ont notamment révélé que Hampton aurait été trahi par son garde du corps et chef de la sécurité du BPP, William O'Neal, qui servait d'informateur au FBI. O'Neal aurait entre autres fourni le plan de l'appartement où logeaient les Panthères noires et reçu jusqu'à dix mille dollars pour ses services entre janvier 1969 et juillet 1970⁸⁷.

Martin Luther King est également dans la mire du COINTELPRO. Une monographie distribuée à l'interne en septembre 1963, soit juste après son discours « J'ai un rêve » du 28 août de la même année à Washington D.C., le considère comme une menace à l'ordre établi. Des microphones sont cachés dans sa résidence, de fausses informations lui prêtant quelque allégeance avec le Parti communiste sont diffusées dans les médias tandis qu'une lettre anonyme l'invite à se suicider avant son séjour en Suède, où il est attendu pour recevoir le prix Nobel de la paix.

L'actrice Jean Seberg est également victime des machinations de contre-espionnage et de désinformation du COINTELPRO. Le FBI lui reproche de financer le BPP et de prêter main-forte au mouvement des droits civils comme le font d'autres stars de cinéma, tel Marlon Brando⁸⁸. Le 17 mai 1970, alors que Seberg est enceinte de cinq mois, un article publié dans le

86. Les « ennemis » du COINTELPRO comprenaient entre autres : le Parti communiste des États-Unis, les partis des travailleurs socialistes, les groupes associés à la nouvelle gauche américaine, le *Southern Christian Leadership Conference* (SCLC) de Martin Luther King Jr., etc. *Ibid.*

87. *Ibid.*

88. Des informations sur Marlon Brando concernant ses actions partisanses à l'égard de la défense des droits civils sont cumulées dans un dossier du FBI depuis les années 40 jusqu'aux années 60. En plus de recevoir de nombreuses visites d'agents du FBI, son téléphone sera mis sur écoute. L'acteur confie à son ami et défenseur

Los Angeles Times rapporte que l'un des membres du BPP, Raymond « Masai » Hewitt⁸⁹, avec qui Seberg entretenait à l'époque une relation extraconjugale, est le véritable père de son enfant. La réputation internationale de l'actrice Jean Seberg est immédiatement ébranlée (fig. 77):

Le mémo interne et secret envoyé à Hoover par le bureau du FBI de Los Angeles en avril 1970 disait : « La permission du bureau est requise pour publiciser la grossesse de Jean Seberg, actrice de cinéma connue, par Raymond Hewitt (“Masai”) du Parti de la Panthère noire en avisant les journaux à potins d'Hollywood de la région de Los Angeles de la situation. Il est pressenti que la publication possible de la grossesse de Seberg pourrait lui causer de l'embarras et servir à dénigrer son image publique. » La réponse immédiate de Hoover sera : « Jean Seberg a appuyé financièrement le Parti de la Panthère noire et doit être neutralisée. Sa présente grossesse par Raymond Hewitt alors qu'elle est mariée se révèle comme une bonne opportunité pour y parvenir.⁹⁰

des droits des Amérindiens, Frank Church, que les États-Unis sont devenus pour lui « un état policier sous contrôle du FBI ». Mizruchi, Susan. 2014. « Brando for Our Times ». En ligne. *Marlon Brando*. <http://marlonbrando.com/about/>.

89. Masai est brièvement représenté dans le film de Klein au cours de la scène où les membres du BPP rencontrent les leaders des différents mouvements de libération africains.

90. Traduction libre de la version originale anglaise : « The secret, internal memorandum the FBI's Los Angeles office forwarded to Hoover in April 1970 read : “Bureau permission is requested to publicize pregnancy of Jean Seberg, well-known movie actress, by Raymond Hewitt (“Masai”) of the Black Panther Party by advising Hollywood gossip columnists in the Los Angeles area of the situation. It is felt that the possible publication of Seberg's pregnancy could cause her embarrassment and serve to cheapen her image with the general public.” Hoover immediate response had been : “Jean Seberg had been a financial supporter of the Black Panther Party and should be neutralized. Her current pregnancy by Raymond Hewitt while still married affords an opportunity for such effort. (Brown 1992, p. 217)

Date: 4/27/70

Transmit the following in _____
(Type in plaintext or code)

Via AIRTEL REGISTERED MAIL
(Priority)

TO: DIRECTOR, FBI (100-442005)
FROM: SAC, LOS ANGELES (157-4054) (P)
SUBJECT: COUNTERINTELLIGENCE PROGRAM
BLACK NATIONALIST HATE GROUPS
RACIAL INTELLIGENCE - BLACK PANTHER PARTY

Re San Francisco airtel to the Bureau dated 4/23/70, entitled, "BLACK PANTHER PARTY (BPP), LOS ANGELES DIVISION, RM-BPP."

Bureau permission is requested to publicize the pregnancy of JEAN SEBERG, well-known movie actress, by _____ Black Panther Party (BPP) _____ by advising Hollywood Gossip-Columnists in the Los Angeles area of the situation. It is felt that the possible publication of SEBERG's plight could cause her embarrassment and serve to cheapen her image with the general public.

It is proposed that the following letter from a fictitious person be sent to local columnists:

"I was just thinking about you and remembered I still owe you a favor. So-----I was in Paris last week and ran into Jean Seberg, who was heavy with baby. I thought she and Romaine had gotten

1-1074
2 - Bureau (RM)
2 - San Francisco (Info) (RM) REC-51
2 - Los Angeles

100-442005-1766
17 MAY 1 1970

RWH/rs
(E)

RACIAL INT. SECT.

Approved: _____ Sent _____ Per _____
Special Agent in Charge

U. S. GOVERNMENT PRINTING OFFICE : 1969 O - 341-981 (117)

Figure 77. Courrier interne du COINTELPRO à propos de Jean Seberg

De telles accusations ne pouvaient que nuire à Seberg. Elles allaient à l'encontre des valeurs morales américaines en adressant les pires tabous de l'époque, tels que l'adultère, la naissance d'enfants illégitimes, les relations interraciales et l'alliance avec un groupe de révolutionnaires que les forces de l'ordre actuelles auraient sans doute qualifiée de « terroriste ».

Le terme « Porcs » est celui qu'emploient les membres du BPP, comme Cleaver dans le film de Klein, pour désigner tous les esclavagistes, les membres du corps policier, les membres du gouvernement américains ennemis du parti et autres racistes fanatiques et fascistes. Ce symbole est inventé par Huey Newton pour permettre aux enfants, aux

adolescents et aînés noirs d'identifier leurs ennemis et fut inspiré de l'expression « porceaux » employé par le peuple allemand pour qualifier la Gestapo (fig. 78). Il s'agit d'un stéréotype, au sens où l'entend Walter Lippmann, soit une forme de perception qui précède l'usage de la raison⁹¹. Des illustrations de porcs sont maintes fois reproduites dans le journal *The Black Panthers*, la publication officielle du BPP. Il faut dire que les effectifs de police avaient doublé dans le pays, voire triplé dans les quartiers où résidait une forte concentration d'Afro-Américains et de gens pauvres. Pour Bobby Seale : « Le porc est un animal nuisible, sans foi ni loi, un odieux diffamateur qui a l'habitude de se présenter comme l'innocente victime d'agressions gratuites. »⁹²



Figure 78. Le porc de Babylone écrasé

Emile de Antonio emploie également le mot « porc » dans le titre de son film sur la guerre du Vietnam sachant qu'il fait référence au maire Richard Daley et à la police de Chicago tels que les qualifient les membres du mouvement de contreculture. Mais pour le documentariste, ce mot est surtout associé à la violence et à l'hypocrisie du colonialisme français et de l'intervention américaine au Vietnam⁹³.

91. Traduction libre de la version originale anglaise : « Its hallmark is that it precedes the use of reason; is a form of perception, imposes a certain character on the data of our senses before the data reach the intelligence. » Lippmann, Walter. 1997. *Public Opinion*. New York ; Toronto : Free Press Paperbacks, p. 65.

92. Seale, Bobby. 1972. *À l'affût : histoire du parti des Panthères noires et de Huey Newton*. Paris : Gallimard, p. 345.

93. Lewis, Randolph. 2000. *Emile de Antonio : Radical Filmmaker in Cold War America*. Madison : The

6.6. La représentation de la violence dans *Eldridge Cleaver* et la censure de Klein

La violence dans le film *Eldridge Cleaver* se trouve dans les mots et dans les images d'archives puisqu'aucune arme n'est montrée à la caméra si ce n'est le couteau à cran d'arrêt que manipule Cleaver et que Klein filme en plan rapproché. L'absence d'armes à feu dans *Eldridge Cleaver* ne veut pas dire que la Panthère noire n'en a aucune en sa possession ou que le cinéaste cherche à les effacer de ses films. D'une part, l'inventaire détaillé des armes utilisées comme accessoires lors du tournage du film *Mister Freedom* diffusé sur le site *Internet Movie Firearms Database*⁹⁴, répertorie pas moins de treize fusils, carabines, mitraillettes, bazookas et grenades datant pour la plupart de la Deuxième Guerre mondiale et fabriqués aux États-Unis, en France, en Suisse, en Allemagne, en Tchécoslovaquie, en Grande-Bretagne, en Australie et en Russie. D'autre part, Cleaver a bel et bien une arme chez lui puisque lors du tournage, il s'amuse à effrayer les gens qui l'entourent en prétendant jouer à la roulette russe pour prouver que son arme n'est pas chargée. Une discussion enflammée débute alors entre Cleaver, Klein et Sheer, une discussion qui souligne les contradictions de la Panthère noire entre sa pensée et ses actions politiques.

Derechef, Klein annonce à Cleaver qu'il exclura ces plans du montage final parce que : « Tu ne seras vraiment pas crédible pour le public en tant que leader sérieux. » C'est là un fait qui montre les limites de l'approche propagandiste de Klein et la dimension discrètement critique de certaines scènes ou de certains choix. Rappelant subtilement à Cleaver que le film se veut une tribune pour la diffusion de sa pensée et de son programme politique, Sheer ajoute : « Si Lénine avait eu la chance d'expliquer ce qu'il voulait faire en Russie, et qu'il avait fait quelque chose comme ça, personne ne l'aurait pris au sérieux. » Comme si l'image que l'on

University of Wisconsin Press, p. 89-90.

94. Une étude approfondie des armes utilisées par les personnages du film nous donnerait d'ailleurs la chance de mieux cibler les coalitions possibles, selon Klein, entre les pays fournisseurs d'armement et les différentes fractions de combattants. Internet Movie Firearms Database. 2014. « Mister Freedom ». En ligne. *Internet Movie Firearms Database*. http://www.imfdb.org/wiki/Mr._Freedom.

projetait de lui au grand public lui importait peu, Cleaver rétorque : « Que Lénine aille se faire foutre! Je parle au frère dans la rue, il comprendra. Je me fous des intellectuels marxistes et tout ça. »⁹⁵

Afin de ne pas brouiller la réputation du révolutionnaire, Klein se garde donc de dévoiler certaines informations sur Cleaver et censure son propre film. Le documentariste et la Panthère noire sont parfaitement conscients du pouvoir des images (en tant que double symbolique), des fonctions pour lesquelles elles sont produites et des effets qu'elles peuvent avoir. Klein le sait d'autant plus qu'il a lui-même été à plusieurs reprises la cible de la censure tandis que Cleaver affirme au début du film que si celui-ci ne lui plaît pas, il le prendra et le brûlera. Contrairement à Cleaver, le cinéaste craint que cette scène ne nuise à l'image de héros politique que le film entend produire de la Panthère noire. Or, la suppression de ce contenu comme le mentionne le cinéaste dans une entrevue avec Rapfogel démontre paradoxalement la visée propagandiste du film. Le cinéaste met donc résolument sa caméra au service de la révolution en faisant quelques entorses à la réalité.

En 1968, Robert Sheer convainc Cleaver de se présenter comme président du parti socialiste californien Paix et Liberté (Peace and Freedom Party). Cet engagement à l'égard de la Panthère noire est plutôt étonnant si nous considérons la politique du BPP à l'égard de la violence. La coalition entre le parti Paix et Liberté et le BPP est entérinée par la nomination d'Eldridge Cleaver à la présidence. L'un des hommes invités à témoigner pour la Commission d'enquête McClellan, dont les images nous sont présentées dans le film de Klein, rapporte d'une voix monocorde que les deux partis ont uni leurs forces contre la conscription militaire et la guerre du Vietnam. Il informe également le Sénateur de l'alliance conclue entre le BPP et le parti des Étudiants pour une Société Démocratique d'Oakland (SDS : Students for a Democratic Society). Cette entente témoigne de l'abolition progressive des frontières entre les Blancs et les Noirs dans une perspective révolutionnaire. Le BPP est le premier de tous les partis ou de toutes les associations de Noirs à s'allier aux mouvements de contestation des

95. Rapfogel, Jared. 2008. « *Mister Freedom : An Interview with William Klein* ». p.24-29. *Cinéaste*, v.33 n.4 (October), p. 27.

Blancs. Mis à part Martin Luther King et, peut-être, Muhammad Ali, très peu de leaders noirs avaient préalablement réussi ou désiré s'associer à eux.

6.7. Trois montages propagandistes pour illustrer l'accord tripartite entre les Black Panthers, les mouvements des droits civiques et les fronts de libération nationaux

Des collages présentés à quelques minutes d'intervalle à la fin du film. Ces collages rappellent ceux que nous retrouvons dans plusieurs autres films de Klein. Mais plutôt que de faire la satire de la culture de la consommation et du rêve américains comme c'est le cas dans *Polly Maggoo*, *Mister Freedom*, *Loin du Vietnam* et *Muhammad Ali*, ils présentent des scènes provocantes à la limite du sensationnalisme et dont la répétition entend heurter la conscience du spectateur. En plus de montrer les actes de répression du gouvernement à l'origine de la lutte armée engagée par le BPP, ils illustrent les politiques nationale et internationale adoptées par le parti en établissant des correspondances entre les différents groupes de résistance victimes de l'oppression policière et militaire américaine. Deux segments mettent en scène ceux avec qui le BPP s'est allié dans son combat pour la justice : les étudiants contestataires blancs, qui manifestent pour la défense des droits civiques, et les Vietnamiens, brutalisés par des soldats américains. Ces deux montages d'images en introduisent un troisième où des Panthères noires sont à leur tour soumises aux politiques réactionnaires et contre-révolutionnaires du gouvernement des États-Unis.

Le premier montage débute par le morcèlement du contenu de l'intertitre affichant « Babylone » et se termine par l'intertitre « Blancs & Noirs ». Cette séquence de trente-quatre plans d'une durée de deux minutes quinze secondes entend démontrer l'évolution des discours sur la race dans une perspective révolutionnaire. Comme l'explique Cleaver dans le film, les contre-révolutionnaires et les ennemis intérieurs des groupes de résistance proviennent tout autant des communautés blanches que des communautés noires américaines. C'est la raison pour laquelle il est important « de recruter des amis, savoir qui sont nos ennemis, établir des liens de solidarité et de soutien mutuel avec les autres mouvements de résistance et lutter avec

eux contre l'ennemi commun »⁹⁶. Des extraits de la manifestation des étudiants de Berkeley du 28 juin 1968 empruntés au film *People's Park* amorcent et concluent ce segment. Cette manifestation contre la guerre du Vietnam est également solidaire des étudiants français qui se révoltaient un mois plus tôt dans les rues de Paris contre le gouvernement de de Gaulle. Une série de plans montre les coups de matraque des policiers sur les manifestants, les bonbonnes de gaz lacrymogène lancées de chaque côté de l'avenue Telegraph et même un homme nu qui s'empare de l'une d'elles pour la projeter en direction des policiers devant lui. Les coups de canons des « agents de la paix » retentissent, ne couvrent pas la voix du narrateur qui dénonce ces actes de répression.

Une seconde série de plans fait alterner des images des rassemblements organisés entre autres par le Groupe des étudiants pour une société démocratique à Washington lors de la Convention nationale du Parti démocrate, avec des extraits du discours que prononce Joseph Alioto à cette même convention. Cent mille jeunes gens affiliés à une centaine de groupes antiguerre localisés aux quatre coins du pays se réunissent lors des manifestations qui se dérouleront à Chicago du 26 au 29 août 1968. En cinq jours, ils n'affronteront pas moins de 11 900 policiers de la ville de Chicago, 7 500 troupes armées, autant de soldats de la garde nationale de l'Illinois et un millier d'agents des services secrets⁹⁷.

Quand le maire de San Francisco prend la parole devant les membres de l'Assemblée comme l'illustre *Eldridge Cleaver*, c'est pour vanter les mérites d'Hubert Humphrey, le candidat du Parti démocrate aux élections présidentielles de la même année. Ses propos sanctifient pratiquement l'ancien vice-président des États-Unis (qui sera finalement battu par Richard Nixon), en le comparant à un « défenseur loquace des aspirations du cœur humain ». Ladite noble réputation de cet homme que Cleaver surnomme « Mafioso Alioto » en plus de le qualifier de « gangster » est entachée dans les plans suivants du film de Klein qui nous

96. Geirt, Van. 1970. « *Eldridge Cleaver* : La révolution sera totale ». *Actualité* (Paris), 27 décembre. s.p.

97. Mailer, Norman. 1968. « Brief History Of Chicago's 1968 Democratic Convention ». En ligne. *CNN All Politics*. <http://www.cnn.com/ALLPOLITICS/1996/conventions/chicago/facts/chicago68/index.shtml>.

montrent les rues d'Alameda County (CA) assiégées par les manifestants et les différents corps policiers qui cherchent à les neutraliser.

Le second segment d'images sur lequel nous portons ici notre attention est la continuation du premier, puisqu'il identifie l'une des causes de la rébellion étudiante américaine : la guerre du Vietnam. Sa narration est encore une fois assurée par la voix *over* de Cleaver qui se fait ici plus douce et intimiste. Cette série d'images d'archives renvoie à une scène précédente du film, où le ministre de l'Information du BPP rencontre les représentants du Front national de libération du Sud-Vietnam dans leur ambassade à Alger. Un premier plan de cette scène montre Cleaver comme l'un des maillons de la chaîne que forment les membres du FLN en entrecroisant leur bras. La caméra de Klein passe devant ces hommes et nous les montre à tour de rôle pendant qu'ils gardent la pose, les yeux rivés sur l'objectif. Le geste mis en scène pour afficher dans le film la coalition entre les deux partis révolutionnaires est tout aussi symbolique que l'image qu'il a produite. Le plan suivant donne la parole au leader du groupe, qui offre une bague à Cleaver, fabriquée à partir des avions américains abattus par eux lors des combats contre l'armée des États-Unis. Une bague analogue fut remise à Emile de Antonio par le FLN vietnamien, le réalisateur de *Vietnam, année du cochon (In the Year of the Pig)* (qui, parce qu'il fut lui-même pilote lors de la Deuxième Guerre mondiale, ne la gardera pas en sa possession).

Le montage d'images qui suit illustre de façon troublante et presque sensationnaliste les atrocités commises contre les Vietnamiens et la cruauté de l'armée américaine et de ses jeunes soldats. Il fait suite à l'exposé de Cleaver sur la démocratisation du langage que prône le BPP, au cours duquel il dénonce le pouvoir suprême du président des États-Unis et la criminalité du gouvernement du pays. Dans cette séquence, Klein montre les ennemis du BPP nommés par le ministre de l'Information, qui accuse ces personnes et les institutions qu'elles représentent d'exploiter et d'opprimer les peuples colonisés. Une série de trente-cinq plans, dont vingt-cinq sont dédiés à la représentation du futur gouverneur de la Californie, Ronald Reagan, illustre l'actuel président des États-Unis Richard Nixon, l'ancien président des États-Unis Lyndon B. Johnson, le maire de Chicago Richard J. Daley, de même que des prêtres, comme Cardinal

Spellman présenté ici en habit de militaire parmi les soldats. Ils personnifient la communauté « White Anglo-Saxon Protestant » (WASP) et incarnent à ce titre l'exception américaine, engagée dans un combat quasi missionnaire pour « protéger » le monde de la menace communiste pendant la guerre froide qui perdure.

Ainsi les Américains ont-ils plutôt combiné les principes libéraux avec la croyance qu'ils appartenaient à un peuple favorisé par l'histoire, la nature et Dieu, croyance qui a fait l'originalité nationale et une partie du « succès historique » des États-Unis. Mais ce nouveau « peuple élu » restait avant tout blanc, d'origine anglo-saxonne et protestante. Si la thèse libérale était totalement valide, des droits égaux auraient été accordés très tôt dans l'histoire – sans doute dès les années 1870 – à tous les individus libres, y compris les Noirs, or ce ne fut pas le cas.⁹⁸

Comme le rappelle Huey Newton dans la cinquième partie de l'extrait dédié au programme en dix points du BPP, un gouvernement WASP défend un ségrégationnisme blanc depuis l'entrée en vigueur de l'esclavagisme aux États-Unis en 1619. C'est donc pour contrer ce pouvoir que les Black Panthers lancent leur campagne d'autodéfense.

D'une voix douce et posée, Cleaver interpelle le spectateur sur le ton de la confiance tandis que le débit de ses paroles dicte le rythme du montage : « Le gouvernement des États-Unis aujourd'hui est un gouvernement criminel qui est l'ennemi du peuple. L'ennemi numéro un des peuples du monde entier. Tous nos politiciens, les leaders de notre pays sont criminels, De Lyndon Baines Johnson, au maire Daley de Chicago. Tous ces législateurs insignifiants, même les prêtres et les prédicateurs qui envoient les soldats se battre au Vietnam avec la bénédiction de Dieu. »⁹⁹ Le mouvement des images est ralenti ou arrêté dans certains cas et révèle successivement divers sujets contenus dans l'espace élargi du plan. Le cinéaste recourt à cette stratégie formelle et narrative dans plusieurs de ses films et surtout, comme nous avons pu le constater au chapitre précédent, dans *Muhammad Ali*. Par exemple, comme il relie par un panoramique le visage de George Foreman à celui de Muhammad Ali sur une photographie

98. Bouvet, Laurent. 2004. « La fin du libéralisme américain? ». p. 25-44. *Raisons politiques*, vol. 4, no 16, p. 35.

99. Propos tirés du film *Eldridge Cleaver, Black Panther*.

prise lors du combat à Kinshasa, Klein associe le Capitole à la Maison Blanche, deux des hauts lieux du pouvoir du gouvernement américain à Washington D.C.

La représentation des chefs de l'état et des autres membres du gouvernement montre l'enthousiasme populaire à l'égard du « spectacle » protocolaire que paraît être la politique aux États-Unis. Les images mettant en scène Ronald Reagan qui est alors en pleine campagne électorale pour le poste de gouverneur de la Californie sont particulièrement révélatrices de l'ambiance festive qui règne au sein de l'assemblée partisane venue l'entendre discourir. Reagan sourit à pleines dents en saluant la foule de la main. Une fanfare l'accueille sur la scène sans que nous entendions la musique de leurs instruments à cuivre. Seule résonne en *off* la voix de Cleaver répétant « Fuck Ronald Reagan » à une autre assemblée que nous ne verrons jamais à l'écran. Des bouquets de ballons rouges ou bleus et des drapeaux flottent au vent. Des militants arborent un chandail à son nom et d'autres portent un chapeau adapté pour les femmes et les hommes.

La démultiplication de l'image de Reagan sur les nombreux panneaux d'affichage reconduit la starisation de cet acteur devenu politicien, en plus de brouiller les frontières entre la personne réelle et sa représentation. Ici, les caméras de cinéma sont remplacées par les caméras de télévision et les réclames publicitaires, par les slogans politiques et familiers comme « Intégrité » et « Bon sens ». Les décors, les costumes, la musique, la scène, les acteurs et les spectateurs de cette mascarade respectent le décorum qui accompagne l'audience officielle des personnages importants ; un cérémonial dont chacun respecte le protocole et une mise en scène où chacun a son rôle à jouer. Le comportement que les militants républicains adoptent ici est en tout point similaire que celui des combattants pour la liberté (*Freedom Fighters*) dans *Mister Freedom*, démontrant qu'une telle représentation se révèle en fait proche de la réalité.

Après avoir identifié les bourreaux de la guerre du Vietnam, Klein en montre les victimes par un montage de vingt-deux plans composés principalement de photographies. Le montage entre les images remplies de gaieté des conventions politiques américaines et celles

qui dévoilent les atrocités commises à l'endroit des Vietnamiens, produit un contraste, somme toute, grotesque. L'opposition est appuyée par un changement radical dans l'esthétique des plans, qui sont en couleur dans la première scène précédente et en noir et blanc dans la seconde. Un panoramique latéral vers la droite sur la première photographie présente en plan rapproché un groupe de Vietnamiens effrayés au son des battements des hélices d'un hélicoptère qui rappelle le « Concerto pour hélicoptères » composé par Steve Addis pour le film d'Emile de Antonio *Vietnam, année du cochon*. La caméra s'élève doucement vers le haut du cadre fixe ensuite le regard du soldat qui les garde en joue tandis que s'amorce la narration en voix *off* de Cleaver, sur le même ton et le même débit que nous retrouvons au segment précédent :

Regarde ces gens, massacrés et mutilés dans leur pays, par des agresseurs venus de l'autre bout du monde. Pour quoi? Ces gens ne représentent pas une menace pour moi ou tous ceux que je connais. Ils veulent être libres. Ils veulent contrôler leur propres pays, contrôler leur propre gouvernement. Et pourquoi ne devraient-ils pas avoir cela? Il n'y a personne aux États-Unis qui marche autour du monde en étant supposément libre et vivant, qui ne soit pas coupable du massacre de ces gens. Ou bien vous vous révoltez contre ça, ou bien vous arrêtez ça ou vous êtes coupables de permettre que ça arrive. Vous êtes coupables de ces meurtres, vous êtes coupables de ce massacre, vous êtes coupables de la destruction purgative d'êtres humains.

Le commentaire de Cleaver est habilement construit et subtilement moralisateur. La Panthère noire invite d'abord le spectateur à contempler les images présentées dans le film pour en dénoncer le contenu, puis il accuse tous les Américains qui ne se révoltent pas contre les crimes illustrés d'en être directement responsables, sinon coupables. La rhétorique d'un tel discours, dont le genre selon Jean-Pierre Van Elslande est démonstratif ou épideictique, présente un danger puisque « l'exécration » auquel elle a trait peut facilement faire l'objet d'un détournement. À défaut de ne pas être suffisamment "démonstratif", ces propos se font par conséquent accusateurs. C'est dire que le commentaire pris séparément et associé à d'autres images, prises comme preuves extrinsèques, aurait sans doute le même effet sur le spectateur, mais déplacerait le problème, jusqu'à éventuellement démontrer son contraire, comme c'est le cas dans les campagnes de désinformation. Pour Van Elslande : « Le caractère pragmatique de la rhétorique : l'enracinement du discours dans un espace institutionnel, son déploiement dans

une dimension temporelle privilégiée et les valeurs qu'il véhicule sont tous fonction de la finalité du discours. Et cette finalité est elle-même dictée par la nécessité d'adapter le discours aux circonstances. »¹⁰⁰ Ces circonstances sont dans le film de Klein déterminées par la guerre du Vietnam, les massacres d'innocentes victimes qu'elle engendre et auxquels ce héros politique qu'est Cleaver croit pouvoir mettre un terme.

Le plan suivant montre d'abord un bataillon de soldats se dirigeant vers un village vietnamien situé à l'arrière-plan, tandis que l'un des quatre militaires situé à l'avant-plan retient un homme par le cou. Puis, un léger panoramique vers le bas de la photographie suit le regard du soldat qui se tient de profil au centre de l'image, révélant peu à peu cinq autres Vietnamiens étendus sur le sol, pieds et poings liés. La coexistence du temps passé de la photographie et du temps présent du film est une fois de plus renforcée par le déplacement de la caméra sur l'image qui maintient notre attention et oriente notre point de vue en tant que spectateur. Comme le rappelle David Company, « la photographie pour Christian Metz appartient au passé, alors que le film semble se dérouler dans le temps présent au moment même où nous le regardons »¹⁰¹. À l'instant photographique qui équivaut à une fraction de seconde mais qui, au cinéma, correspond à une série de photogrammes, s'ajoute la durée que produit le mouvement du dispositif dans l'espace du cadre. Le contenu de la photographie qui apparaît au départ en hors cadre dans le film est peu à peu découvert comme un espace profilmique dans un hors champ qui serait tout à coup révélé.

Dès le premier plan, nous constatons que la création de ce montage n'est pas seulement motivée par le massacre du peuple vietnamien que condamne Cleaver en voix *off*, mais aussi par la critique de la médiatisation consensuelle de ces actes par les militaires américains au moment même où ils sont commis. En ces termes, ce ne sont plus seulement les actes de torture qui sont morbides, mais aussi le désir des soldats de vouloir en garder la mémoire.

100. Van Elslande, Jean-Pierre. 2003. « Méthodes et problèmes : La mise en scène du discours ». En ligne. *Université de Genève*.

<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/srhetorique/rdintegr.html#rd220000>.

101. Traduction libre de la version originale anglaise : « For Metz the photograph belongs inextricably to the past, while film seems to unfold in the present tense as we watch ». Company, David. 2008. *Exposure : Photography and Cinema*. London : Reaktion Books, p. 10.

Mais qu'en est-il alors du désir de Sheer, Cleaver et Klein de vouloir exploiter ces images dans leur film? La frontière entre le sensationnalisme et la sensibilisation est d'autant plus fine que l'éthique d'une telle esthétique remet également en question le voyeurisme du spectateur. Comme le dit Jacques Rancière au sujet du régime éthique des images : « Il y a un type d'êtres, les images, qui est l'objet d'une double question : celle de leur origine et, en conséquence, de leur teneur de vérité; et celle de leur destination : des usages auxquels elles servent et des effets qu'elles induisent. »¹⁰²

En ces termes, nous ne remettons pas en question la teneur de vérité des images des Vietnamiens torturés qui ont probablement été empruntées aux archives de *Visnews* ou de la *Grinberg Library* ou aux groupes révolutionnaires possédant également des banques d'images¹⁰³. Leur fonction est ici ce qui nous préoccupe le plus, c'est-à-dire l'usage qu'en feront les réalisateurs de façon générale et les effets qu'elles induisent sur le spectateur. Car, a priori, le film ne fait pas de désinformation mais propose une contre-information pour opposer les images que diffusent notamment le département de la Défense des États-Unis¹⁰⁴. En ces termes, le film dévoile la face cachée de la guerre et le dessein peu glorieux de l'intervention américaine. Puisque l'intention première du commentaire de Cleaver est de mettre en accusation le gouvernement des États-Unis et ses armées, il évite de nuancer ses propos et privilégie plutôt un point de vue manichéen. La succession de cette vingtaine d'images chocs glanées dans les différentes banques d'images cherche à ébranler le spectateur tandis que leur montage et leur mise en scène servent la propagande sinon révolutionnaire, du moins antiguerre, du documentaire.

102. Rancière, Jacques. 2000. *Le partage du sensible : esthétique et politique*. Paris : Fabrique : Diffusion Les Belles lettres, p. 27.

103. Emile de Antonio fait appel à différents centres d'archives en Allemagne de l'Est et en Tchécoslovaquie pour obtenir les images des « autres fronts », celui des fronts de libération nationaux. Il reçoit également des images d'organisations pour la paix situées à Tokyo et d'autres de l'ambassadeur vietnamien Mai Van Bho à Paris. Lewis, Randolph. 2000. *Emile de Antonio : Radical Filmmaker in Cold War America*. Madison : The University of Wisconsin Press, p. 84-86.

104. Voir chapitre 3.

Selon le cinéaste Mark Daniels¹⁰⁵, la simple diffusion à la télévision d'images de la guerre captées sur le vif offrant le point de vue des soldats inquiets, effrayés ou tremblants, contribuera à mettre un terme à la guerre du Vietnam puisqu'elles toucheront l'opinion publique à un point tel où la guerre deviendra de plus en plus impopulaire au sein de la population¹⁰⁶. Ce qui est choquant dans le film *Eldridge Cleaver*, c'est la représentation des soldats américains non pas en tant que victimes de la guerre mais en tant qu'agresseurs du peuple vietnamien. Or, ce qu'il convient surtout de dénoncer à notre avis, c'est l'aliénation de la majorité des hommes en tant de guerre qui provoque les débordements et la cruauté des soldats.

La prochaine photographie montre un soldat qui donne un violent coup de pied à un Vietnamien nu retenu par un autre soldat. Ici encore, d'autres soldats observent en spectateurs passifs. Deux images en mouvement illustrent ensuite en plan moyen un autre Vietnamien campé au sol qui, presque sans broncher, reçoit d'abord des coups de pied dans le ventre avant de se faire frapper à répétition sur les clavicules par la crosse du fusil que tient un militaire debout au-dessus de lui et dont nous ne voyons pas le visage. Le premier de ces plans témoigne de la migration des images ou de l'intertextualité dans l'œuvre de Klein, puisqu'il se retrouve également dans *Loin du Vietnam*, comme si l'effet de cette image était si fort qu'il se répercutait dans d'autres films. Le sang-froid de cet homme ainsi torturé devant cette caméra obscène qui enregistre chaque coup porté contre lui, reflète en quelques secondes la cruauté des militaires américains mais aussi la résistance du peuple vietnamien face à la souffrance et à la mort. Les plans suivants au contenu tout aussi abject montrent la fumigation et l'incendie des maisons vietnamiennes, des corps inertes jetés au sol et empilés comme des ordures, des avions déversant du napalm sur les terres du pays et projeté en direction des villages, des corps carbonisés dont les postures figées sont autant de traces de leur souffrance. L'attention est portée sur des enfants brûlés pour marquer la persécution de ces victimes. Le commentaire de

105. *Enemy Image*. 2005. Mark Daniels. États-Unis. Multimédias France Productions; France 2; CBC; SBS TV Australia; YLE.

106. Pour Emile de Antonio, au contraire, les actualités télévisées diffusent jour après jour des reportages sur la guerre du Vietnam fabriqués à partir de fragments dénués de toute contextualisation. Elles ont ainsi contribué, selon lui, à présenter la guerre aux téléspectateurs comme un fait banal. Lewis, Randolph. 2000. *Emile de Antonio : Radical Filmmaker in Cold War America*. Madison : The University of Wisconsin Press, p. 77.

Cleaver est interrompu pendant ces trois plans où des enfants et des bébés morts brûlés sont filmés, pour que le public s'imprègne de l'horreur à laquelle son regard ne peut échapper.

La déchéance et l'aliénation des soldats américains sont reconduites dans les plans suivants, notamment dans celui où un soldat tire à plusieurs reprises dans la tête puis dans le dos d'un Vietnamien dont le corps sursaute à chaque détonation. Outre la dénonciation légitime des atrocités commises par l'armée américaine lors de la guerre du Vietnam, les quatre plans suivants manifestent aussi, à notre avis, le sensationnalisme de ce montage. Un premier plan montre un soldat photographiant son compatriote dont le fusil est pointé sur deux Vietnamiens morts. Il est suivi par un plan moyen de la même scène dont le cadrage exclue ici le photographe avant que ne soit présenté un plan rapproché et en contreplongée des deux Vietnamiens morts. Enfin, un bref plan épaule représente le même soldat fumant une cigarette. À l'indifférence du meurtre qu'il vient de commettre s'ajoute la banalité de cette pause, qui est aussi une pose. L'image de ce soldat qui se tient debout à côté de ces deux hommes morts que nous sommes invités à reconnaître comme étant ses propres victimes, manifeste la fierté obscène d'avoir tué, comme l'atteste la volonté des soldats de documenter cet « exploit » par la photographie. La réflexivité du plan produit par un caméraman filmant un photographe photographiant un sujet qui pose pour eux, remet en question les processus de représentation en cours et soulève des questions quant à l'éthique de la captation de telles images chocs. Les trois plans suivants sont quant à eux dénués de toute réflexivité puisque cette même caméra pose un regard plus détaché sur ses sujets qui sont consciemment (comme le soldat) et inconsciemment (comme les Vietnamiens morts) filmés par elle.

À l'exploitation des victimes par le biais de ces quatre plans où la mort est mise en scène, s'ajoute par ailleurs l'exploitation de ces images par Klein dans son film. Car si, en les insérant dans *Eldridge Cleaver*, le cinéaste cherche d'abord à dénoncer la violence qu'elles montrent, il se trouve à exploiter, tout de même, le spectacle de cette violence. Les victimes et les soldats restent anonymes dans ce montage qui les prive de leurs paroles et de leur identité. Les scènes de torture et de meurtres contenues dans ces images font en ces termes écho à celles de prisonniers décapités ou de chefs d'État publiquement tués qui sont aujourd'hui

diffusées dans les médias de masse. Elles sont apparentées aux *snuff movies*, ces « films clandestins montrant des viols, tortures et morts réelles (sans aucun trucage) et circulant sous le manteau » et dont l'idée est reprise dans les faux documentaires que sont les *mondo films* et dans les films d'horreur pour divertir des spectateurs en quête de sensations fortes¹⁰⁷. La victimisation des Vietnamiens et la diabolisation des Américains ont ici une double fonction. Elles participent d'une part à la construction d'une image magnifiée d'Eldridge Cleaver comme héros politique et sauveur de ce peuple opprimé et légitime, de la politique du BPP et de la lutte armée qu'il mène aux États-Unis. Mais elles se distinguent de la représentation positive que produit par exemple Joris Ivens du mouvement de résistance des Vietnamiens dans son film *Le 17^e parallèle*¹⁰⁸ et des témoignages bouleversants des soldats américains que nous entendons dans le film *Lettres du Vietnam (Letters from Vietnam)*¹⁰⁹, de Robert Drew.

La tension entre les stratégies formelles réflexives et l'exploitation sensationnaliste des images dans le film est au moins paradoxale. La présence de Sheer à l'écran tout comme celle de la Nagra dans le cadre lors des entrevues dans l'appartement de Cleaver introduisent une dimension réflexive par la mise en abyme. Cette coprésence désoculte le processus de production documentaire, tout en favorisant la démocratisation de la pratique du cinéma. Ce style de réalisation est d'ailleurs préconisé par plusieurs documentaristes politiquement engagés de l'époque dont les Argentins Fernando Solanas et Octavio Getino, signataires du manifeste *Vers un troisième cinéma (Towards a Third Cinema)*. La publication de ce manifeste dans le journal de l'OSPAAAL (Organization of Solidarity of the People of Africa, Asia, and Latin America) nommé le *Tricontinental*, montre combien le cinéma devient l'un des dispositifs de communication privilégiés par les pays en développement, pour combattre l'impérialisme et défendre les droits humains.

107. Akinin, Laurent. 1996. « Documentaire et cinéma-bis : Les Mondo-Films ». Dans Catherine Saouter (dir.), *Le documentaire : contestation et propagande*. p. 93-100. Montréal : XYZ, p. 98.

108. *Le 17^e Parallèle : La guerre du peuple*. 1967. Réalisation de Joris Ivens et Marceline Loridan. France, Vietnam. Argos Films, Capi Films.

109. *Letters from Vietnam*. 1965. Réalisation de Robert Drew. États-Unis. ABC News et Drew Associates.

Eldridge Cleaver, Black Panther suscite de la même façon l'engagement du spectateur et s'inscrit du même coup dans la mouvance d'une esthétique révolutionnaire qui, comme la majorité des films politiquement engagés produits à cette époque, privilégie un mode de production indépendant (en dehors des circuits commerciaux), solidaire (pour soutenir un même mouvement politique), communautaire et interculturel (les membres de l'équipe de production travaillent conjointement et proviennent de l'Amérique, de l'Europe et de l'Afrique). À la manière du film *L'heure des brasiers*¹¹⁰ de Fernando Solanas, les films algériens de Klein sont divisés en chapitres que structurent le plus souvent des intertitres, ils font appel à un commentaire en voix *over*, à des images d'archives et à des images captées sur le vif pour dénoncer les abus du pouvoir dominants et illustrer les mouvements de protestation du peuple en révolution. Dans cette perspective, *Eldridge Cleaver* et *Festival* sont en accord avec l'idéal du cinéma conçu par Solanas et Getino parce que « les films réussissent au moins à faire la preuve du déclin des valeurs bourgeoises et à témoigner de l'injustice sociale »¹¹¹.

Or, le contenu sensationnaliste d'*Eldridge Cleaver*, que les critiques qualifient « d'images chocs », et le portrait plutôt romantique qu'il cherche à faire de la Panthère noire comme héros politique, semblent tout de même loin du film spectacle que contestent Solanas et Getino : « En règle générale, les films s'occupaient de l'effet, jamais de la cause; c'était un cinéma de mystification ou d'antihistoricisme. C'était un cinéma de plus-value. »¹¹² Le film *Eldridge Cleaver*, en ces termes, contextualise moins que ne le faisait *Festival*, qui évoquait les différents mouvements de libération africains. Ici, l'accent est plutôt mis sur l'exil de la Panthère noire, dont le discours politique semble ainsi derechef déterritorialisé, « donne au personnage d'Eldridge Cleaver », comme le suggère François Arnoul, « une dimension lyrique qui agit au niveau de la représentation : le militant qu'on a injustement chassé du campus de

110. *L'Heure des brasiers*. 1968. Réalisation de Fernando Solanas, Santiago Alvarez et Octavio Getino. Argentine. Grupo Cine Liberacion et Solanas Productions.

111. Traduction libre de la version originale anglaise : « At best, films succeeded in bearing witness to the decay of bourgeois values and testifying to social injustice. » Solanas, Fernando et Octavio Getino. 1969. « Towards a Third Cinema ». En ligne. *Documentary is never neutral*. <http://documentaryisneverneutral.com/words/camasgun.html>.

112. Traduction libre de la version originale anglaise : « As a rule, films only dealt with effect, never with cause; it was cinema of mystification or anti-historicism. It was surplus value cinema. » *Ibid*.

Berkeley, l'auteur du très poignant livre *Soul on Ice* est en train de devenir, à la fois symbole d'une lutte contre l'oppression, et mythe »¹¹³.

Dans le même ordre d'idées, nous ne remettons pas en question les intentions de la chanson d'Elaine Brown *La fin du silence (The End of Silence)*, dont les paroles qui incitent à prendre les armes participent a priori au discours révolutionnaire. Mais la chanson contribue à notre avis à la surdramatisation d'une séquence déjà évocatrice, qui a pour but de prendre le spectateur par les sentiments en manipulant au passage son opinion. Les images fixes sont empruntées au journal officiel du parti, *The Black Panther*, qui publiait des caricatures de porcs et des photographies prises lors des conventions et des rassemblements du BPP. Les extraits des images en mouvement sont pour la plupart issus des films sur le BPP réalisés par *California Newsreel* et des images d'archives des émeutes de Watts et de Chicago. La série de quarante plans en noir et blanc et en couleur qui composent ce montage, expose la brutalité policière et les meurtres perpétrés par les groupes de Blancs racistes contre la communauté noire en général et les membres du BPP en particulier. Elle illustre les paroles de la chanson de Brown qui fait notamment entendre de sa voix chaude et affirmée, le refrain : « Alors crois-le mon ami, que le silence peut cesser. Nous n'aurons qu'à prendre les armes et à être des hommes. »¹¹⁴ Les multiples plans à l'effigie de Huey Newton intronisent cet homme comme le grand leader de la révolution afro-américaine, bien que nous le voyions peu dans le film de Klein, puisqu'il est en prison au moment de son tournage. L'affiche criblée de balles de fusil qui le représente dans *Eldridge Cleaver* sur un fauteuil en osier avec un sceptre dans la main et un fusil dans l'autre, illustre les attaques qui sont perpétrées sur les images mêmes des membres du BPP. (fig. 79)

113. Arnoul, François. 1970. « Le Manifeste contre la répression ». *Combat* (Paris), 16 novembre, s.p.

114. Traduction libre de la version originale anglaise : « Well then believe it my friend. That the silence can end. We'll just have to get guns and be men. » Propos tirés du film *Eldridge Cleaver...*



Figure 79. Huey Newton, le grand chef de la révolution Afro-Américaine

6.8. Les femmes et Eldridge Cleaver, depuis *Soul on Ice* jusqu'au film de Klein

Les femmes font certes partie de l'entourage immédiat de Cleaver et des groupes de dissidents qu'il côtoie : le témoignage de son épouse Kathleen est en ce sens important dans *Eldridge Cleaver, Black Panther*. La musique de la future ministre de l'Information du BPP, Elaine Brown, qui invite à prendre les armes et (étonnamment) à devenir des hommes, résume en peu de mot l'esprit qui habite la communauté afro-américaine à cette époque. Malgré cela, l'implication des femmes dans les différents mouvements de libération, comme leur présence dans le film de Klein, sont somme toute minimisées. Les femmes y jouent le plus souvent un rôle de soutien et deviennent, chez les Blancs comme chez les Noirs, le butin de la conquête pour le valeureux combattant. Comme le dit Paul Alkebulan : « En plus de la politique de la guerre, les hommes blancs et noirs étaient engagés dans une bataille pour l'accès à la sexualité et au contrôle de leurs femmes respectives. Le vainqueur contrôlerait la société tandis que le rôle des femmes était d'être le prix passif, le prix du combattant victorieux. »¹¹⁵ La possession de la femme et surtout de son corps fait partie de cette prise de contrôle (même par la force)

115. Traduction libre de la version originale anglaise : « In addition to political warfare, white and black men were engaged in in a battle for sexual access to and control of each other women. The victor would control society, and the women's role was to be a passive prize for the successful combatant. » Alkebulan, Paul. 2007. *Survival pending revolution. The History of the Black Panther Party*. Tuscaloosa : The University of Alabama Press, p. 102.

de la société dans l'affirmation du pouvoir de l'homme. Pour éviter d'entacher la réputation des héros politiques de Cleaver, l'histoire et ceux qui l'écrivent évitent de rapporter quelques faits pouvant s'avérer déshonorant ou infâmants pour eux. Dans son film, Klein se garde ainsi de mentionner l'arrestation de Cleaver en 1957 et les accusations portées contre lui pour le viol de jeunes femmes blanches.

Alors qu'il se trouve en prison, Cleaver rédige son fameux livre *Soul on Ice* dans lequel il avoue ses crimes avec la franchise d'un homme qui n'a plus rien à perdre et dont l'esprit méthodique est pourtant celui d'un prédateur au sang-froid :

Je suis devenu un violeur. Pour raffiner ma technique et mon modus operandi, j'ai commencé en me pratiquant sur des filles noires du ghetto – dans le ghetto noir où des actes sombres et vicieux n'apparaissent pas comme des aberrations ou des déviations par rapport à la norme, mais comme faisant partie de l'auto-suffisance des mauvais jours – lorsque je me considérai assez fluide, j'ai traversé les voies ferrées et cherché des proies blanches. J'ai fait cela consciemment, délibérément, obstinément, méthodiquement – même si rétrospectivement, je vois que j'étais frénétique, sauvage et dans un état d'esprit complètement à l'abandon.¹¹⁶

Un tel examen de conscience est sans doute nécessaire à la réhabilitation et à la réinsertion sociale, mais tout porte à croire qu'en ce qui concerne Cleaver elles ne seront pas complètes.

La préface du livre *Soul on Ice*, rédigée par Maxwell Geismar¹¹⁷, cherche déjà à minimiser les accusations pour viol qui pèsent sur Cleaver au profit de ses pensées politiques, qui lui vaudront, entre autres, une remise en liberté sur parole. Guidée par l'apparente innocence de l'esprit qui la motive, comparable selon Geismar à celle d'un adolescent, la colère de Cleaver aurait tout bonnement été mal dirigée : « Il y a une sorte d'innocence

116. Traduction libre de la version originale anglaise : « I became a rapist. To refine my technique and modus operandi, I started out by practicing on black girls in the ghetto – in the black ghetto where dark and vicious deeds appear not as aberrations or deviations from the norm, but as part of the sufficiency of the Evil of a day – when I considered myself smooth enough, I crossed the tracks and sought out white prey. I did this consciously, deliberately, willfully, methodically – though looking back I see that I was in a frantic, wild, and completely abandoned frame of mind. » Cleaver, Eldridge. 1968. *Soul On Ice*. Toronto : McGraw-Hill. Collection : Ramparts Book. p. 14.

117. Maxwell Geismar est un écrivain américain et signataire du *Triple Revolution Statement* envoyé au président Lyndon B. Johnson.

adolescente – l'innocence du génie – dans ces premières lettres, tout comme il y a une ironie sauvage et un humour profondément impassible à propos de la civilisation de l'homme blanc au vingtième siècle. »¹¹⁸ Selon Geismar, Cleaver ne se retrouve pas en prison pour avoir commis des viols, mais pour avoir commis des « viols par principe » (*rape on principle*). La finalité du geste pour Cleaver et Geismar est ainsi détournée et paraît du coup justifiée et normalisée. Et pour cause, ce seul prétexte paraît suffisant à donner au viol une raison d'être :

Le viol était un acte insurrectionnel. Il m'enchantait de savoir que je défiais et piétinais la loi de l'homme blanc, sur son système de valeurs et que je défiais ses femmes – et ce moment-là, je crois, était le plus satisfaisant pour moi parce que j'éprouvais du ressentiment à l'égard des faits historiques qui montraient comment l'homme blanc a utilisé la femme noire. Je sentais que j'obtenais ma revanche. Depuis le lieu du viol, la consternation se répandait largement dans des cercles concentriques. Je voulais créer des vagues de consternation parmi la race blanche.¹¹⁹

Dans cette perspective, le viol n'est plus un crime transgressif, intrusif et violent, mais le symbole de l'insurrection, de la provocation et de la vengeance de l'homme. La femme se retrouve une fois de plus sacrifiée au profit du bien commun car sa condition lui permet difficilement de mener une guerre de front. Elle n'est plus qu'un instrument dans la bataille de l'homme (noir) contre la domination politique, économique, sociale et culturelle de l'homme (blanc), des secteurs où elle peine encore à se faire accepter.

Cleaver centralise la libération de la « race » au détriment de la libération du « genre », comme le font d'ailleurs la majorité des leaders afro-américains avant lui. James H. Cone

118. Traduction libre de la version originale anglaise : « The Supreme court had just outlawed segregation; he was in Folsom Prison, California, on a marijuana charge; he would be sent back to prison again for what he describes as rape-on-principle. There is a kind of adolescent innocence – the innocence of genius – in these early letters, just as later there is savage irony and a profound deadpan humor about the white man's civilization in the twentieth-century United States. » *Ibid.*, p. xi-xii.

119. Traduction libre de la version originale anglaise : « Rape was an insurrectionary act. It delighted me that I was defying and trampling upon the white man's law, upon his system of values, and that I was defiling his women – and this point, I believe, was the most satisfying to me because I was very resentful over the historical fact of how the white man has used the black woman. I felt I was getting revenge. From the site of the act of rape, consternation spreads outwardly in concentric circles. I wanted to send waves of consternation throughout the white race. » *Ibid.*, p.14.

n'hésite pas à parler du sexisme des leaders que sont notamment Martin Luther King et Malcolm X, une attitude qu'il considère comme étant directement liée au racisme :

Et alors même que King et Malcolm X défient les valeurs blanches en matière raciale, leur consentement au privilège du « mâle » noir les empêche de voir le lien entre racisme et sexisme. Ils partagent à ce sujet la vision typique de l'Américain blanc et de la plupart des hommes. [...] Comme la plupart des Noirs d'alors, King et Malcolm X estiment que le racisme est la première cause de l'oppression noire et que les hommes doivent diriger le Mouvement pour y mettre fin. [...] Et dans une interview, il (King) ajoute : « Le Noir de ce pays... n'a jamais été capable d'être un homme, privé de sa virilité par l'esclavage, la ségrégation et la discrimination. Et nous avons eu au sein de la communauté noire une famille matriarcale... au milieu d'une société patriarcale... Et je pense que nous ne résoudrons pas ce problème tant que nous n'accorderons par au Noir un type de sécurité économique pour qu'il puisse subvenir aux besoins de sa famille, ce qui lui permettra de recouvrer sa virilité. »¹²⁰

Au moment où le mouvement féministe prend de l'ampleur en Amérique, Cleaver semble avoir régressé par rapport à ses prédécesseurs. La virilité selon lui s'affirme par la légitimation du viol en tant qu'acte de révolte, comme s'il s'agissait d'un geste admissible en tant de guerre. Apparemment, la révolution ne se fait pas sans violence, ni sans porter atteinte à l'intégrité de la femme. Il était de notoriété quasi publique que Kathleen Cleaver, l'une des femmes les plus respectées du parti, subissait les éclats de violence de son mari (même enceinte) et ce, pour le bien de la « cause », sans trop broncher. De son côté, Elaine Brown s'était rendue à Moscou pour rejoindre une délégation de Panthères noires, de journalistes et d'écrivains sélectionnés par Cleaver et Scheer, et elle y subit le chantage de son supérieur. Elle avait eu l'audace de s'opposer à leur nouvelle stratégie politique et, pour la « remettre à sa place », Cleaver la menaça de l'enterrer une fois arrivée à Alger, où elle était sensée l'accompagner. Or, toujours pour le bien de la « cause », Kathleen Cleaver s'est abstenue de tout commentaire à ce sujet et elle s'est même toujours portée à la défense de son mari.

D'ailleurs, les scènes où apparaît Kathleen Cleaver ne nous révèlent pas sa propre expérience en tant que révolutionnaire. Certes, il est question de la peur comme faisant partie

120. Cone, James H. 2002. *Malcolm X et Martin Luther King : même cause, même combat*. Genève : Labor et Fides, p. 57, p. 62.

intégrante du mode de vie révolutionnaire. Mais les témoignages de cette femme laissent plutôt entendre qu'elle craint davantage pour la vie de son mari que pour sa propre vie et qu'elle a plus peur qu'il soit assassiné que d'être assassinée. Le premier plan où elle apparaît à l'écran nous la montre en compagnie de l'avocat de son mari, Charles Garry, face aux journalistes qui la questionnent au sujet du procès à venir d'Eldridge et des tentatives d'assassinats auxquelles il a survécu. Elle tient ce même discours à Alger après que nous l'ayons vu prendre soin de son bébé, tandis que son mari l'interroge sur son rôle de mère, comme si telle était sa nouvelle destinée. Malgré l'environnement plus intimiste, Kathleen reste tout aussi imperturbable devant les caméras (que ce soit celle de Klein ou celle des journalistes) que face à la gravité de la situation. Elle revient sur les accusations et les menaces qui pèsent sur son mari et son visage filmé en gros plan reste impassible. Dans les deux cas, la lutte menée par Kathleen Cleaver semble davantage pour la libération de son mari que pour la libération des peuples. Pour cette femme, les deux ne sont certes pas mutuellement exclusifs, mais la conduite de la lutte armée semble devoir être confiée à son mari et aux leaders surtout masculins du BPP.

Le pouvoir des « sœurs » du BPP est toujours sous l'emprise des « frères », qui cherchent à en assurer le contrôle par la rhétorique de leur discours révolutionnaire. Brown et ses compatriotes chercheront à vaincre l'esprit dominateur des hommes, dont la puissance est affirmée par des forces visiblement phalliques, soient leur sexe et leur arme. Si la ligne du BPP indique que le chauvinisme mâle est l'un des dérivés de la société de classe, il reste central au sein du parti où le phallocentrisme est aussi palpable qu'à l'intérieur des institutions gouvernementales et militaires qu'il cherche à combattre. Les viols commis par Eldridge Cleaver et les stratégies employées par le COINTELPRO pour neutraliser Jean Seberg sont les tristes preuves d'un sexisme national inavoué qui emprunte trop souvent l'éloquence des grands discours patriotiques pour affermir sa position.

6.9. La censure d'*Eldridge Cleaver*

À l'autocensure de Klein s'ajoute la censure de la Commission de la censure française. En riposte aux propos diffamatoires de Cleaver à l'endroit de Nixon, de la Reine d'Angleterre et surtout du maire Daley, la Commission refuse au film son visa d'exploitation pour une période de près de quatre mois. Lors d'une entrevue accordée au journal *L'Humanité* le 16 novembre 1970, Klein rappelle les événements entourant cette affaire :

Le film ne sort pas. Depuis qu'il a été présenté, voici deux mois, à la commission de la censure, nous n'avons reçu aucune indication officielle quant à son interdiction, bien qu'il ait été vu plusieurs fois, d'abord par une sous-commission, puis par un représentant du ministère des Affaires étrangères, enfin par la commission réunie sans séance plénière qui a recommandé au ministre une interdiction totale pour « insulte à un chef d'État étranger et incitation au meurtre d'une personne nommée.¹²¹ Cette personne est le maire de San Francisco (Mafioso Alioto), qui est en effet membre de la mafia, dénoncé comme tel par le magazine *Look* dans une grande enquête.¹²²

Pourtant le film est sorti à New York aux États-Unis au mois d'août de la même année, dans une salle appelée « Cinéma V » que possède le distributeur Cinema 5 Distributing et que Klein compare au « Publicis » de Paris¹²³. Le cinéaste n'en conclut pas pour autant que la censure est inexistante dans son pays d'origine où « le procédé est beaucoup plus subtil. [...] On ne doit pas passer sous silence le fait que le film a été retardé trois mois en douane. Nous savons qu'une copie a été envoyée à Washington, qu'il y eut également beaucoup de pressions exercées sur l'exploitant, pendant la période où il a tenu l'affiche »¹²⁴.

Le journaliste du *Monde* adopte un vocabulaire des plus raffinés pour commenter les raisons de la censure par le ministre. Nous nous permettons ici de citer un extrait de cet article

121. Dans un article publié ultérieurement dans ce même journal, nous pouvons lire que « les motifs officiels destinés à justifier l'interdiction du nouveau film de William Klein : *Eldridge Cleaver, Black Panther*, y sont pour le moins curieux. William Klein n'est ni plus ni moins accusé de : “déclarations offensantes envers un chef d'État étranger et incitation au meurtre de personnes nommées.” » Étrangement, la responsabilité desdites « déclarations offensantes » telles que la présente le journaliste *L'Humanité* repose non plus sur les épaules d'Eldridge Cleaver qui les auraient prononcées, mais sur celles du réalisateur qui les aurait incluses dans son film. Maurin, François. 1970. « *Eldridge Cleaver* de William Klein toujours interdit ? ». *L'Humanité* (Paris), 11 décembre.

122. Cervoni, Albert et François Maurin. 1970. « Entretien avec William Klein sur un film non autorisé : *Eldridge Cleaver Black Panther* ». *L'Humanité* (Paris), 16 novembre, s.p.

123. *Ibid.*

124. *Ibid.*

afin de mieux saisir le degré de sophistication avec lequel Claude Julien traduit la nature du problème ayant mené à l'interdiction d'*Eldridge Cleaver* :

Il semble que deux scènes aient motivé la décision de la commission de contrôle : dans l'une, Eldridge Cleaver achète un couteau et promet de s'en servir pour priver de leurs attributs certains personnages qui ne sont pas de ses amis; dans l'autre, il se rend coupable d'outrage à des chefs d'État avec un vocabulaire qui n'est pas habituellement imprimé dans ce journal, il promet de faire au Président Nixon et pourquoi pas? à la Reine d'Angleterre des choses dont les gens bien élevés se gardent bien de parler s'il leur arrive de les pratiquer.¹²⁵

Le langage bienséant de Julien rappelle celui que dénonce Cleaver dans le film, mais comme s'il était motivé par une sorte d'autodérision, il dénonce du même coup l'hypocrisie des élites à l'égard des mots vulgaires.

La décision de la commission de la censure provoque un tollé au sein de l'intelligentsia française et de la communauté artistique qui aussitôt se mobilisent, et se révèle d'ailleurs la principale préoccupation des critiques et des journalistes à l'égard de ce film. *Le Canard enchaîné* se veut le plus sarcastique : « Ainsi, la Nouvelle Société de Chaban-Delmas, défendue par Marcellin, est plus réactionnaire que celle de Nixon. Compliment. Faut le faire. »¹²⁶ François Truffaut, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Jean-Luc Godard, Louis Malle, Yves Montand, Simone Signoret et bien d'autres s'unissent et signent *Le Manifeste contre la répression*, publié dans le journal *Le Combat* du 16 novembre 1970. Les *Cahiers du cinéma* se proclament également contre la censure du film dans un article signé par la rédaction et intitulé *Dernière minute : censure* :

Dans la France d'aujourd'hui, nous assistons à une répression de plus en plus forte de toutes les formes d'informations ou d'expression. [...] Nous ne pouvons accepter plus longtemps que le bon plaisir d'une administration nullement représentative du peuple de France décide à sa place de ce qu'il convient ou ne convient pas de montrer. Nous prenons donc la décision de passer outre le verdict de cette commission, dont nous ne reconnaissons pas la

125. Julien, Claude. 1970. « Un film toujours retenu par la censure : *Les Panthère noires* ». *Le Monde* (Paris), 1er décembre.

126. Durand, Michel. 1970. « *Eldridge Cleaver, Black Panther* ». *Le Canard enchaîné* (Paris). 25 novembre, s.p.

compétence, et d'assumer l'entière responsabilité de la projection publique du film *Eldridge Cleaver, Black Panther* afin que les spectateurs soient eux-mêmes les juges.¹²⁷

Aux dires d'Henry Chapier, cette déclaration rappelle le *Manifeste des 121*¹²⁸ publié en septembre 1960, car c'est avec la même indignation qu'elle entend « dénoncer le ridicule » de la censure¹²⁹. En signe de protestation, William Klein décide donc de projeter publiquement le film sans visa d'exploitation et Chapier demande : « Que va-t-il se passer? Très probablement, des agents casqués monteront dans la cabine de projection pour saisir les bobines. L'avantage de l'opération, c'est qu'elle se déroulera en présence d'un public payant : mis au pied du mur, le pouvoir ne pourra plus compter sur la discrétion qui entoure d'habitude ses verdicts. »¹³⁰

Pendant ce temps, le film fait fureur aux États-Unis bien que l'entente entre le distributeur, les producteurs algériens (O.N.C.I.C.) et les Panthères noires entraînent quelques conflits. Au départ, le BPP devait recevoir 50 % des revenus de la vente de billets pour financer le parti. Mais dans le but d'augmenter les entrées en salle et sans doute aussi pour rendre le film accessible à un public issu d'une classe sociale plus modeste, il propose un tarif « révolutionnaire » à un dollar plutôt que trois en postant des membres devant les portes pour compter le nombre de spectateurs¹³¹. Résultat : « Le cinéma était toujours plein. En une semaine il y a eu dix ou onze mille entrées dans une salle de deux cent quatre-vingts places; ce qui n'était quand même pas mal. Mais ça ne faisait que onze mille dollars. Les Panthères ont évidemment réclamé cinq mille cinq cents dollars, mais le distributeur lui se faisait d'abord

127. Rédaction (La). 1970. « Dernière minute : Censure ». *Cahiers du Cinéma*, no 225, Nov.-Déc, s.p.

128. « Le Manifeste est publié au moment du procès du réseau Jeanson de soutien au Front de libération national algérien. De son vrai titre *Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie*, il dénonçait la guerre d'Algérie et "l'armée qui entretient ce combat criminel et absurde", en proclamant le droit à l'insoumission : "N'y a-t-il pas des cas où le refus de servir est un devoir sacré, où la 'trahison' signifie le respect courageux du vrai ? [...] Nous respectons et jugeons justifié le refus de prendre les armes contre le peuple algérien. Nous respectons et jugeons justifiée la conduite des Français qui estiment de leur devoir d'apporter aide et protection aux Algériens opprimés au nom du peuple français". » Larousse. 2014. « Le Manifeste des 121 ». En ligne. *Encyclopédie Larousse*.

http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/le_manifeste_des_121/181930.

129. Chapier, Henry. 1970. « *Eldridge Cleaver* : Sans visa William Klein passera outre à l'interdit de la censure. Le pouvoir au pied du mur ». *Combat* (Paris), 16 novembre, s.p.

130. Chapier, Henry. 1970. « *Eldridge Cleaver* : Sans visa William Klein passera outre à l'interdit de la censure. Le pouvoir au pied du mur ». *Combat* (Paris), 16 novembre, s.p.

131. Daudelin, Robert. 1975. *William Klein : Entretien*. Montréal : Cinémathèque québécoise, p. 19.

rembourser la location de la salle (qui lui appartenait!)... Il ne restait donc rien pour les Panthères. »¹³² Les tensions entre Eldridge Cleaver et Huey Newton se font de plus en plus ressentir et pour éviter la dissension du parti, le BPP juge bon de suspendre la diffusion du film. Les producteurs algériens, de leur côté, omettent de payer les droits de la musique à Elaine Brown et refusent de fournir une copie du film aux Panthères noires comme le stipule leur contrat avec le distributeur américain (Cinema 5 Distributing), lequel se fait rembourser les frais de publicité, brise son contrat avec l'O.N.C.I.C. et renvoie le film en France. En somme : « Les Panthères n'ont pas eu de film, les Algériens n'ont pas eu de distributeur en Amérique, mais le distributeur a retiré quelque cent vingt mille dollars. »¹³³

L'embargo est finalement levé le 16 décembre 1970. Klein accepte de « taire » lesdites insultes dans le montage son en interrompant brièvement le discours de Cleaver pour éviter l'audibilité des noms desdites « personnes nommées », une mesure à laquelle le collectif de *Loin du Vietnam* doit également se soumettre pour éviter l'échec commercial du film. Quand la SOFRACIMA envoie le film à la commission de contrôle du ministère de l'Information pour évaluation, celle-ci accepte de lui octroyer son visa d'exploitation à la condition que des coupures soient effectuées dans le commentaire parce que « les passages incriminés ont paru [...] au-delà des jugements ou appréciations sur ces derniers que les auteurs du film sont en droit de formuler, contenir des formules insultantes à l'égard des États-Unis d'Amérique¹³⁴ ». Le ministère de l'Information en France surveille avec vigilance l'image des États-Unis diffusée sur son territoire, comme s'il souhaitait préserver la réputation d'un allié.

132. *Ibid.*, p. 19.

133. *Ibid.*, p. 19.

134. Comme le mentionne Laurent Véray, la commission interdit la diffusion du documentaire dans les départements et les territoires d'outre-mer français sous prétexte que « le film *Loin du Vietnam* est susceptible d'apporter des incitations à la subversion dans les territoires de souveraineté française qui pourraient s'assimiler abusivement au peuple vietnamien ou à d'autres peuples engagés dans des conflits intérieurs ». Véray, Laurent. 2004. *1967, Loin du Vietnam : film collectif réalisé par Jean-Luc Godard, Joris Ivens, William Klein, Claude Lelouch, Chris Marker, Alain Resnais, Agnès Varda*. Paris : Éditions Paris expérimental, p. 27.

6.10. Eldridge Cleaver contre le comité central du BPP et le retour d'exil

À première vue, *Eldridge Cleaver, Black Panther* présente de façon unidimensionnelle le bien-fondé de la doctrine que Cleaver cherche à inculquer au spectateur. Or, l'attitude complaisante de la Panthère noire filmée en gros plan par la caméra intimiste de Klein semble un obstacle aux ambitions du révolutionnaire et rend caducs les idéaux contenus dans *Soul On Ice*. Et pour cause, les relations entre Cleaver et le BPP se sont quelque peu effritées depuis son exil. Le ministre de l'Information décide de changer la ligne du parti et d'en prendre le contrôle en adoptant un point de vue plus radical, qu'il cherche à développer à l'échelle internationale. Il emploie notamment l'intimidation, le sabotage et le complot pour détruire la réputation de certains membres du BPP, nuire à leurs programmes et, selon Elaine Brown, ordonner leur assassinat.

Dans un bulletin d'informations enregistré à Alger et radiodiffusé à travers les États-Unis, Cleaver dénonce la soi-disant aile droite du parti dirigée par David Hilliard d'Oakland et invite les « vrais révolutionnaires » à rejoindre les rangs de sa propre armée. Huey Newton aura tôt fait de répliquer par la voix du journal du BPP et expulse Cleaver et ses partisans du parti en 1971, soit un an à peine après la sortie du film de Klein. Mais quelques mois plus tard, l'éditeur Sam Napier est retrouvé mort dans le bureau principal de distribution du journal du BPP : « Maintenant Sam était mort, tué par des "chenapants" de la faction d'Eldridge Cleaver de New York. Il avait été attaché à une chaise dans le bureau principal du centre de distribution de notre journal à New York, frappé, tué d'une balle dans la tête et laissé dans le bâtiment auquel on mis le feu. Son corp a été trouvé calciné presque méconnaissable. »¹³⁵

Ceci étant dit, Klein ne verra jamais en cet homme l'étoffe d'un véritable chef d'État bien qu'il décide de s'effacer et de mettre son art au service de la révolution. Le charisme

135. Traduction libre de la version originale anglaise : « Now Sam was dead, killed by "jackanapes" from the Eldridge faction in New York. He had been tied to a chair in our main newspaper distribution office in New York, beaten, shot in the head, and left in the building, which was then set on fire. His body was found charred nearly beyond recognition. » Brown, Elaine. 1992. *A taste of power: a Black woman's story*. New York ; Toronto : Anchor Book/Doubleday, p. 266.

distinctif et les qualités intellectuelles de Malcolm X l'avaient davantage impressionné. Le mauvais rêve de Cleaver qu'il partage au tout début du film de Klein lorsqu'il dit : « Ce serait un cauchemar d'être enfermé dans une inaction qui serait un exil. Être en exil, ce serait un cauchemar », paraît en ces termes s'être réalisé. Cleaver retourne aux États-Unis en 1986, après notamment un séjour en France où il est reçu par le président Giscard d'Estaing¹³⁶. Au cours d'une entrevue accordée à l'Associate Press, il déclare être maintenant républicain, anticommuniste et membre de l'église Adventiste (*born-again Christian*)¹³⁷. En un geste presque rédempteur, le héros afro-américain qu'était Cleaver se range maintenant du côté de ceux qui furent jadis ses ennemis et qui provoquèrent son exil. Si Cleaver a été mythifié, pour reprendre l'expression d'Arnoul, c'est par ceux qui, au final, sont parvenus à le « réhabiliter » et non plus par les tiers-mondistes pour lesquels il fut jadis l'un des porte-paroles. La crise identitaire du Black Panther abordée dans *Soul on Ice* ne s'est donc pas achevée. Eldridge Cleaver comme une figure révolutionnaire et médiatique est certes incontournable, mais elle reste somme toute corrompue, sinon corruptible (fig. 80).



Figure 80. Gros plan sur Eldridge Cleaver

136. Dans un article publié dans le Cahier spécial du *Canard enchaîné*, il est écrit que le futur président de la République française aurait dit à Cleaver : « Pompidou va bientôt mourir et moi je serai le prochain président de la République. [...] Alors, vous n'aurez plus de problèmes mais, entre-temps, il faut être prudent. » La photographe de presse et favorite de Giscard d'Estaing, Marie-Laure de Decker, l'aurait recommandé au ministre de l'Économie et des Finances tandis que le « terroriste » est recherché par la DST et vit dans la clandestinité avec sa femme et ses enfants. Ribaud, André. 1981. « Quand Giscard protégeait un redoutable terroriste ». *Les Dossiers du Canard*, no 1 (avril), p. 8.

137. Auther, Jennifer. 1998. « He was a symbol': Eldridge Cleaver dies at 62 ». En ligne. *CNN*, 1er mai. Dans *CNN interactive*. <http://www.cnn.com/US/9805/01/cleaver.late.obit/>.

Conclusion

L'œuvre cinématographique de William Klein est contradictoire tant sur les plans thématique, formel, générique, médial, culturel et politique. Le corpus de films réalisés entre 1965 et 1970 et que nous avons privilégié pour notre analyse en est la preuve. Les deux films de fiction que sont *Qui êtes-vous, Polly Maggoo?* et *Mister Freedom* abordent respectivement les thèmes de la mode et de la politique étrangère américaine tandis que les deux documentaires sélectionnés *Muhammad Ali the Greatest* et *Eldridge Cleaver Black Panther*, nous montre le monde de la boxe et celui du mouvement de libération des Afro-Américains et des pays tier-mondistes. Ces thèmes en fait, nous les retrouvons également parmi la trentaine de courts, de moyens et de longs métrages qui composent la filmographie de Klein. Les genres empruntés par le cinéaste pour ses films de fiction évoquent ceux que nous retrouvons dans le cinéma hollywoodien et comprennent les comédies romantiques et musicales, les aventures de super-héros, les films d'espionnage et les westerns, tandis que les documentaires semblent, en apparence, se fondre dans la tradition du documentaire d'observation et d'interaction.

La mutlidisciplinarité et l'intertextualité de l'artiste sont aussi perceptibles tant dans ses films de fiction que dans ses documentaires. Mise à part les images filmiques, Klein intègre des images photographiques qu'il anime par une diversité de mouvements de caméra, des illustrations, des films d'archive, des images diffusées à la télévision, des publicités placardées sur les panneaux d'affichage, des dessins animés et des bandes-dessinées, en plus des montages sonores qui produisent des mosaïques de sons et des bandes sonores originales réalisés par ses amis compositeurs. Il fait également subir une sorte de migration à ses images en prenant des extraits de l'un de ses films pour les réinsérer et les re-contextualiser dans un autre. À la migration des images s'ajoute la migration des cultures. Ses films sont produits de part et d'autre de l'Atlantique et provoquent une tension entre la culture américaine, la culture française et la culture panafricaine. De New York à Paris, en passant par Alger et Kinshasa, le discours sur le multiculturalisme semble faire écho à son propre statut d'expatrié.

Enfin, les films de Klein sont foncièrement politiques, tant du point de vue de leur contenu et de leur forme. D'une part, ils marquent cette période charnière d'après-guerre où les ondes de chocs entre les blocs de l'est et de l'ouest au temps de la guerre froide résonnent depuis les États-Unis jusqu'en Russie, en passant par l'Asie et l'Afrique. La jeunesse qui forme la contre-culture des pays occidentaux initie des mouvements pour la défense des droits civiques et pour la libération des Afro-Américains. Au moment où elle proteste dans les rues des grandes villes américaines et françaises contre l'impérialisme et la répression policière, les peuples des pays colonisés, comme le Vietnam, mènent des luttes armées pour obtenir leur indépendance. D'autre part, les stratégies formelles auxquelles recourt le cinéaste suggèrent une éthique de l'esthétique dans la mesure où elles cherchent à contrer celles qu'emprunte la culture dominante.

Depuis ses débuts dans le monde de l'art, que ce soit en peinture, en sculpture, en photographie et au cinéma, Klein est inspiré par les mouvements des avant-gardes et à la recherche de formes nouvelles. Or, ses œuvres sont considérées par beaucoup d'amateurs et de professionnels de sa génération comme étant controversées ou, au contraire, remarquables et, en même temps, la critique s'est toujours avérée ambivalente à leur égard. Victimes de la politique intérieure et extérieure des gouvernements ou de la dictature des goûts et des modes, ses photographies et ses films surtout, subissent les contrecoups de la censure. À la fois provocants, dérangeants, polémiques, ironiques et grotesques, les films de Klein s'attaquent à des personnalités célèbres ou donnent la parole à ceux qui entendent révolutionner le monde et renverser les pouvoirs dominants. C'est pourquoi, malgré les apparences et une position critique qui peut paraître ambiguë, nous croyons que l'œuvre cinématographique de ce cinéaste est d'une grande cohérence esthétique et politique. Sous l'apparente diversité de styles, de contenu et de formes, il existe une réflexion centrale, une position critique soutenue que nous avons cherché à identifier et à définir dans le cadre de notre recherche.

Outre un grand nombre de correspondances entre les thèmes, les genres, les stratégies formelles et narratives, la principale corrélation entre toutes ces œuvres est la célébrité. Polly Maggoo est une star de la mode, Mister Freedom est un super-héros, Muhammad Ali est un

héros sportif et Eldridge Cleaver est un héros politique. Mais comment William Klein envisage-t-il la célébrité et comment procède-t-il pour en faire la critique?

Dans le cadre de notre analyse, nous avons distingué les films de fiction, *Qui êtes-vous, Polly Maggoo?* et *Mister Freedom*, des documentaires *Muhammad Ali the Greatest* et *Eldridge Cleaver, Black Panther*. Nous avons qualifié les premières œuvres de parodies satiriques, tandis que les secondes sont pour nous des documentaires expressionnistes. Dans cette perspective, *Polly Maggoo* fait la parodie des contes de fées et des comédies romantiques ou musicales hollywoodiennes pour faire la satire de la mode, tandis que *Mister Freedom* parodie la bande-dessinée des super-héros pour faire la satire de la politique étrangère américaine. *Muhammad Ali* et *Eldridge Cleaver* sont quant à eux expressionnistes dans la mesure où ils privilégient des stratégies formelles réflexives et poétiques au détriment de la représentation réaliste que nous retrouvons habituellement dans le cinéma documentaire.

C'est dire que cette opposition entre les deux groupes de films n'est pas essentielle. Ces œuvres renferment des stratégies apparentées qui jettent un regard ou un point de vue semblable sur des cibles communes, que sont les pouvoirs médiatiques, politiques, économiques et religieux d'une part et les célébrités en tant que figures identitaires, d'autre part. Le rôle des médias comme moyens de ces pouvoirs est devenu en ce sens incontournable, car c'est par le biais de la propagande ou de la publicité qu'ils ont contribué à la diffusion des idéologies, politiques, économiques religieuses, comme celles que promeuvent l'*American dream* et l'*American way of life*. Par ailleurs, ce sont les célébrités en tant que figures médiatiques qui servent d'intermédiaires à la diffusion de ces idéologies parce qu'elles deviennent les vecteurs de la propagande et de la publicité qui favorisent des comportements et des opinions.

Chacune des célébrités que représente Klein dans ses films est liée à ces pouvoirs. Polly Maggoo et Muhammad Ali sont au service du pouvoir économique que sont respectivement l'industrie de la mode et l'industrie de la boxe tandis que Mister Freedom et Eldridge Cleaver sont tous deux alliés au pouvoir politique, la politique étrangère américaine

pour l'un et celle du mouvement de libération des Afro-Américains et des pays colonisés pour l'autre. Or, il ne faudrait pas omettre d'ajouter que la mode dans *Polly Maggoo* est perçue comme quelque chose de sacré, avec ses rituels (ses défilés), ses idoles (le mannequin) et sa grande prêtresse (telle que l'éditrice de mode Miss Maxwell) laquelle dicte sa politique du goût aux consommateurs. Les pouvoirs politiques et religieux sont également présents dans le film *Muhammad Ali* où il est clair que la conversion du boxeur à la religion musulmane des Black Muslims aura une grande influence sur sa façon de concevoir le mouvement de libération des Afro-Américains, duquel il devient l'un des héros. L'endoctrinement religieux de Mister Freedom est aussi central à la conversion politique des combattants de la liberté contre le péril jaune et la menace rouge, alors que le pouvoir des grandes corporations industrielles dicte la politique étrangère américaine, en France notamment. Eldridge Cleaver est sans doute le personnage le plus athée de tous ceux que dépeint Klein, bien que sa foi en la révolution semble absolue.

L'un des moyens de la critique de Klein est fondé sur l'intention de montrer la tension entre la figure médiatique et la personne « réelle ». Pour ce faire, il représente les journalistes, les photographes, les réalisateurs et autres agents promotionnels travaillant à la construction et à la diffusion de la célébrité. Le mannequin Polly est photographié par les plus grands photographes de l'heure, dont Richard Avedon, Louis Faurer, Marc Riboud et Jeanloup Sieff en plus d'être filmée par l'équipe de télévision de l'émission *Qui êtes-vous?* Le super-héros se met lui-même en scène à la télévision ou emploie la radio et la télévision dans un but dialogique. Le boxeur cherche constamment à attirer l'attention des photographes et des journalistes dans un but promotionnel. La Panthère noire participe à la réalisation d'entrevues et de films comme celui de Klein pour être reconnu parmi les siens en tant que leader politique. Dans tous les cas, Klein accentue l'importance des médias dans la construction et la diffusion de ces célébrités.

Or, le cinéaste entend aussi démontrer que la célébrité est une image publique, le masque derrière lequel se cache une personne réelle et plus fragile. S'il s'intéresse aux différents masques que portent la célébrité, comme le mentionne Grégoire dans *Polly Maggoo*,

Klein filme aussi ses stars et ses héros dans des lieux intimes où ces personnalités, ainsi privée de leur public, se révèlent plus authentiques, sinon plus vulnérables. C'est dans leur chambre à coucher, par exemple, que Polly Maggoo, Mister Freedom, Muhammad Ali et Eldridge Cleaver se dévoilent sous un jour plus cru. C'est à cet endroit que Polly procède à des psychotests et à l'enregistrement de son journal intime; que Mister Freedom est emporté par le doute et frappé de stigmates; que Muhammad Ali discute pour la première fois de l'argent qu'il cherche à gagner; et qu'Eldridge Cleaver parle du cauchemar que représente l'exil. La tension entre la personne réelle et la personnalité publique provient aussi du fait que Klein emploie des acteurs non-professionnels pour jouer dans ses films de fiction, comme le sont la majorité des mannequins dans *Polly Maggoo* incluant Dorothy MacGowan, ainsi que les figurants dans *Mister Freedom*, tandis qu'Ali et Cleaver de même que les membres de leur entourage performant pour la caméra comme des acteurs professionnels.

À bien regarder l'évolution de ces figures médiatiques dans les films de Klein, nous remarquons aussi que les célébrités sont dans la majorité des cas utilisées, puis abandonnées et/ou transformées par divers pouvoirs et contrepouvoirs. Polly Maggoo devient le mannequin de l'heure et une star de la mode grâce à l'éditrice de mode Miss Maxwell, au créateur de mode, Isidore Ducasse et au réalisateur de télévision Grégoire Pecque. Mais les visages changent dans les magazines et les défilés de mode. Lorsque le mannequin ne correspond plus au goût du jour, la célébrité de Polly se voit aussitôt remise en question et nous la voyons errer comme une âme perdue dans les rues de Paris. Miss Maxwell cherche un nouveau visage pour incarner la mode des fusées; le Prince Igor tombe amoureux de sa voisine de palier dès qu'elle se présente à lui, tandis que l'émission *Qui êtes-vous?* annonce déjà le sujet de leur prochain reportage, le Pape Paul VI.

Mister Freedom est l'envoyé spécial et le protégé de Docteur Freedom qui, en exploitant la crédulité et le dévouement presque aveugle de son *boy*, en a fait un super-héros endoctriné pour lui confier une mission périlleuse et pratiquement vouée à l'échec. Alors que Mister Freedom est sur le point de rendre son dernier souffle et que le Docteur chante l'hymne national Freedom, nous comprenons que le consortium pour lequel le héros s'est sacrifié aura

tôt fait de le remplacer par un autre justicier, puis une autre, et encore un autre. Le cas de Muhammad Ali est un autre exemple de cette exploitation des figures médiatiques par les pouvoirs dominants. Comme le démontre Klein non sans ironie puisqu'il met les deux formes de pouvoir sur un même pied d'égalité, le boxeur est d'abord exploité par le pouvoir des Blancs du syndicat de Louisville qui profite de son talent pour en retirer quelques profits avant d'être exploité par le contre-pouvoir religieux des Black Muslims, l'organisation à laquelle leur chef spirituel, Elidjah Muhammad, a bien voulu qu'Ali adhère après seulement qu'il eut gagné le championnat du monde des poids lourds. Le boxeur devient d'autant plus profitable pour les hauts dirigeants de la Nation of Islam, que le fils d'Elidjah Muhammad, Herbert Muhammad, devient ensuite le manager d'Ali et retire un pourcentage du prix de ses victoires. Ce sera enfin au tour du promoteur de boxe Don King et au Dictateur africain Mobutu Sese Seko d'exploiter le boxeur, le premier pour des raisons politiques et le second pour des raisons politiques. La tension entre les pouvoirs politiques et les pouvoirs économiques est particulièrement intéressante dans le troisième chapitre de ce documentaire. Contrairement au premier chapitre où ce sont les Blancs qui profitent d'Ali, le second et, surtout, le dernier chapitre indiquent que ce sont dorénavant des Noirs qui en tirent quelques bénéfices. Effectivement, les Black Muslims, Don King et Mobutu Sese Seko exploitent tous la célébrité et la visibilité du boxeur pour faire de l'argent ou légitimer leur politique aux yeux du monde entier (Fig. 81). Ces nouveaux pouvoirs sont d'autant plus opportunistes qu'ils utilisent comme faire-valoir le mouvement de libération des Afro-Américains et le fait qu'Ali en soit maintenant l'un des représentants les plus en vue. C'est dire que les pouvoirs religieux et politiques sont de moins en moins menacés par les inégalités raciales, mais exploitent plutôt ces inégalités pour renforcer leur puissance économique et politique sur la scène nationale et internationale.



451

Figure 81. Mobutu Sese Seko et Muhammad Ali, 1974

La diffraction sociale est un autre phénomène commun à toutes les célébrités représentées dans les films de Klein. C'est par elle que se mesure notamment la popularité de ces figures médiatiques auprès du public. Un public provenant de différentes classes sociales, de différentes communautés culturelles et de tous les âges. Dans le film *Polly Maggoo*, il est surtout composé de femmes issues de la bourgeoisie française. Elles se déplacent en petits groupes vers les endroits les plus saugrenus, comme l'habitable de Meudon, pour prendre part au spectacle élitiste et exclusif qu'est le défilé de mode. La figure médiatique qu'est Polly Maggoo aura également une incidence sur la politique du Royaume du Prince Igor car, c'est au moment où ce dernier quitte le pays pour aller retrouver sa bien-aimée, que le Chambellan orchestre une rébellion populaire avec la complicité de la CIA. Dans *Mister Freedom*, ce sont les combattants pour la liberté qui se rassemblent autour de leur chef et l'accueille en sauveur lors de son arrivée à Paris. Ou, à l'inverse, ils se révèlent complètement déroutés par l'absence de leur guide, qui s'est momentanément réfugié dans les bras de Marie-Madeleine, et se laissent emporter par une sorte de déchéance. La martyre que devient Marie-Rouge après son assassinat par Mister Freedom, attire par ailleurs une foule immense le jour de ses funérailles et fait ainsi douter du pouvoir d'influence du clan Freedom sur la société française.

Comme le démontre Klein dans son documentaire, Muhammad Ali crée de fortes tensions au sein de la société américaine, puisque le ring de boxe est le lieu d'un affrontement moral entre le Bien et le Mal. Des échos des combats entre Ali et Liston résonnent partout au pays : dans les médias par des animateurs radio, à l'Église par un prêtre catholique, par les habitants des ghettos noirs rassemblés dans la rue et sur les panneaux d'affichages dans la ville de Lewiston par exemple, où doit se rendre Ali. La rue est certes le lieu privilégié pour écouter la rumeur des gens, car même dans les rues de Kinshasa avant le *Rumble in the jungle*, nous entendons des passants discuter dans la rue du combat de boxe à venir, alors que les noms d'Ali et de Foreman sont sur toutes les lèvres. Nous voyons une jeune zaïroise, sans doute influencée par la victoire d'Ali, boxer en direction de la caméra, comme si elle provoquait le cinéaste en duel en le regardant à travers l'objectif. La diffraction sociale, par ailleurs, est précisément ce que cherche à obtenir Cleaver par la production du film de Klein, surtout si

nous savons, comme nous le révèle Brown dans son livre, qu'il avait l'intention à l'époque de devenir le nouveau leader du BPP. Or, depuis Alger où il s'est réfugié, il se retrouve très peu en contact avec la communauté qu'il a l'intention de représenter et l'influence ou le pouvoir qu'il avait jadis sur elle s'en trouve du même coup amoindri.

Différentes stratégies formelles sont également employées par Klein pour faire la critique des célébrités et dénoncer les pouvoirs qui les exploitent à leur profit, que celui-ci soit politique, économique, religieux. L'une d'entre elles est la mise en abyme des médias que nous retrouvons explicitement dans *Polly Maggoo*. C'est par cette forme réflexive que le cinéaste dévoile d'une part la manipulation de l'opinion publique par la manufacture du consentement dont parle Walter Lippmann et d'autre part les difficultés, voire l'impossibilité à représenter le réel. Le montage par l'équipe de *Qui êtes-vous?* de l'entrevue accordée par le mannequin dans son appartement, par exemple, est parsemé de coupes franches (*jump cuts*) qui révèlent le formatage possible des discours et la malléabilité des images. Klein recourt à une telle stratégie formelle dans le film *Muhammad Ali* dans cette scène où il interviewe le promoteur du Madison Square Garden. Il y fait la critique du pouvoir économique de l'industrie de la boxe en recoupant les trois fois où celui-ci déplore les pertes financières liées à l'annulation du combat entre Liston et Ali à Boston. « Le cas de Polly » est une autre scène dans le film sur la mode, où le cinéaste réfléchit sur la malléabilité du visage et de l'apparence du mannequin dans les médias, tandis que les messages promotionnels qui l'accompagnent cherchent à légitimer le modèle identitaire présenté et d'influencer les habitudes commerciales des femmes en particulier.

Retour sur les parodies satiriques et les documentaires expressionnistes

Dans le cadre de notre analyse nous avons pu constater que les films *Polly Maggoo* et *Mister Freedom* font appel à divers genres cinématographiques et à des stratégies formelles provenant d'autres disciplines artistiques, pour faire la critique de la mode et de la politique étrangère américaine. *Polly Maggoo* parodie les comédies musicales et romantiques

hollywoodiennes des années 30 à 60 qui représentent le rêve américain et qui rappellent les contes de fées de Charles Perrault et des frères Grimm. Il évoque aussi ces films mettant en scène le milieu de la mode comme un monde merveilleux ayant inspiré l'esthétique et le mode de vie à l'américaine. En ce sens, *Polly Maggoo* fait référence aux personnages interprétés par Shirley Temple, Fred Astaire et Ginger Rogers qui ont bercés l'enfance du cinéaste. Cette scène où Klein dispose ses mannequins les unes à côté des autres en les revêtant, les coiffant et les maquillant de la même façon, rappelle quant à elle la mise en scène des longs métrages de Busby Berkeley réalisés au temps de la récession, où une même femme semble démultipliée des dizaines, sinon des centaines, de fois—une mise en scène qui fait penser à la production en série fordiste des biens de consommation de masse. Dans tous les cas, Klein paraît sensible à la façon dont la mode soumet la femme à une codification esthétique et à des règles de beauté strictes, sans lesquelles il lui sera difficile d'intégrer la société et de satisfaire les exigences que celle-ci lui impose.

Pour le film *Mister Freedom*, Klein s'inspire de l'esthétique de la bande dessinée et des personnages héroïques que sont notamment les super-héros, les cowboys et les agents secrets américains, pour illustrer l'idéologie que ces justiciers défendent et qui est largement diffusée grâce à eux par la culture de masse. Interpelant l'esprit critique du spectateur qui applaudit sans réfléchir les victoires de ces combattants et représentants de la liberté, le cinéaste entend dénoncer les véritables motivations des pouvoirs politiques, économiques et religieux qui dictent la conduite et les actions de tels héros masculins. Le cas de *Mister Freedom* est d'autant plus grave qu'il démontre comment ces pouvoirs, de même que les institutions qu'ils ont créées et qui sont inspirées de la réalité, exploitent puis abandonnent ses héros en misant notamment sur l'endoctrinement et le patriotisme de ces hommes parfois crédules. Ce film de spectacle, comme l'appelle Klein, reprend aussi les stratégies formelles du *pop art* qui fait sensation aux États-Unis à la même époque. Ce mouvement qui encense la culture de masse et de consommation américaine, aura permis de diffuser à travers le monde une image ludique de la société américaine, en illustrant ses principales composantes ainsi que les icônes qui la représente. Entre la parodie des motifs que nous retrouvons dans le *pop art* et la satire de la société qu'elle promeut, le film de Klein se distingue des œuvres *pop* par son

anti-américanisme, son anti-impérialisme, et les pauvres retombées économiques qui succéderont à sa sortie en salle.

Les deux parodies satiriques de Klein cherchent à analyser les pouvoirs politiques, économiques et religieux en caricaturant les personnages qui y sont rattachées. Par le moyen de costumes et de maquillages parfois grotesques, de décors fantaisistes et d'un jeu théâtral des acteurs, le cinéaste entend ridiculiser les idéologies que ces personnes sont censées diffuser. En s'inspirant des stars et des héros de la culture de masse, il en propose aussi une condensation et démontre ainsi la lente évolution des figures médiatiques dans la société, malgré le mouvement de contreculture qui prône notamment la liberté d'expression et la libération sexuelle. La représentation des personnages féminins en est un bon exemple, puisque malgré leur indépendance et leur force de caractère, l'exploitation du corps de Polly Maggoo et de Marie-Madeleine semble être le prix à payer pour leur liberté, tandis que leur destin est marqué par la fatalité.

Dans son documentaire *Muhammad Ali, the Greatest*, Klein met en scène l'exubérance et l'exaltation du boxeur par l'entremise de stratégies formelles réflexives que sont les coupes franches, les décadrages, les montages sonores et la désynchronisation de l'image et du son. Il accentue ainsi les performances qu'Ali présente volontairement aux journalistes et devant les caméras de télévision, alliant de cette façon, sa propre voix à celle du boxeur. Les moyens de la représentation privilégiés par le cinéaste, cherchent notamment à dénaturer ceux qu'emploient les médias de masse et le cinéma dominant dans la diffusion d'images stéréotypées des Afro-Américains. Les montages photographiques employés pour illustrer les combats du boxeur et sur lesquels le cinéaste exécute des mouvements de caméra latéraux, diagonaux et verticaux, accentuent également la réflexivité du film. Ils interrompent la continuité du temps qui passe par des images fixes qui réfèrent à un temps passé, tandis que les différentes prises de vues sur ces images nous ramènent dans le temps présent du film.

La mise en abyme des médias que nous retrouvons dans *Polly Maggoo* est aussi présente dans *Eldridge Cleaver* et fait référence à la réflexivité homofilmique dont parle

Jacques Gerstenkorn. Elle se manifeste de différentes façons dans le documentaire sur la Panthère noire, dans le but de témoigner sinon d'une critique, du moins d'une distance critique de la part de Klein à l'égard de ce personnage controversé. Dès le début du documentaire, Cleaver semble menacer le cinéaste de détruire son film advenant le cas où celui-ci ne lui plairait pas. Outre ce plan où nous voyons Cleaver écouter une précédente discussion avec Robert Sheer à partir de la nagra qui se trouve sur son lit, Klein réalise des plans très serrés sur son sujet. À défaut de se retrouver incarcéré dans un pénitencier et comme s'il était condamné à l'exil, Cleaver semble emprisonné dans l'espace du cadre que réalise Klein autour de son visage. L'autocensure est une autre pratique qui évoque à la fois la subjectivité du cinéaste dans ce film et la distance qu'il prend par rapport à la réalité. Car à ces plans tournés au moment où Cleaver prétend jouer à la roulette russe et qui ne seront jamais inclus au montage final, s'ajoutent ceux que le cinéaste exclu du film pour éviter de divulguer des informations au FBI possiblement incriminantes pour Cleaver.

Cette tension entre la représentation du réel dans le documentaire, la réflexivité des moyens de la représentation et la subjectivité du documentariste participe à notre avis à l'expressionnisme de ce film. Malgré la prétendue non-intervention du cinéaste qui se conjugue à la performance de Cleaver, la présence de Klein se fait néanmoins sentir à travers les mouvements de son corps que reproduisent les mouvements de sa caméra et le point de vue qu'il adopte sur son sujet. Un autre détail dans l'espace du cadre marque la présence du cinéaste dans l'espace du cadre et la réflexivité de ce film tout en soulignant l'intertextualité de l'œuvre de Klein, bien qu'il soit présenté par un plan furtif et bref. Il s'agit de cette grande affiche du film *Mister Freedom* située sur le mur à côté du lit de Cleaver et à côté de laquelle la Panthère noire se tient debout. La cohabitation de ces deux héros politiques dans le plan a quelque chose d'ironique qui n'est pas sans rappeler la réhabilitation et la rédemption de Cleaver qui le poussent, à son retour aux États-Unis, à renier les convictions qu'ils défendaient pourtant avec fermeté dans le film de Klein.

Au cours de son entrevue réalisée avec Robert Daudelin, William Klein parle de la fausse opposition entre le film de fiction et le documentaire dans une perspective politique : «

Je ne crois pas cependant qu'il y ait opposition entre « spectacle » et « documentaire » pour le film politique. Au moment où j'ai fait *Mister Freedom* je pensais que le documentaire emmerdait tout le monde; de plus, le documentaire ne parvenait pas à se faire distribuer. J'ai pensé qu'un film politique, s'il prenait les apparences d'un spectacle, pourrait déjouer les distributeurs »¹³⁸. En portant notre attention sur la filmographie de William Klein nous découvrons en effet qu'il amorce sa carrière de cinéaste en réalisant le film *Broadway by Light* puis ses premiers reportages pour *Cinq colonnes à la une*, avant de produire ses documentaires sur Cassius Clay. Déçu du peu d'influence que peuvent avoir de tels films sur la conscience politique du spectateur et dégoûté par la censure dont il est victime à l'ORTF juste avant la diffusion de son reportage intitulé *Les Français et la politique*, il se tourne vers la fiction tout en gardant cependant ce goût pour la représentation du réel. Mais le documentaire auquel il retournera bientôt témoigne, de cette tension constante entre la fiction et la réalité dans l'œuvre cinématographique de Klein. Malgré la superficialité apparente de son engagement politique et de ses choix formels, William Klein a produit une œuvre cinématographique riche, originale et distincte. Une œuvre qui témoigne d'une grande créativité, d'une rigueur esthétique et d'une connaissance de la politique dont peu de cinéastes peuvent se vanter.

138. Daudelin, Robert. 1975. *William Klein : Entretien*. Montréal : Cinémathèque québécoise, p. 16.

Annexe A.

Les quatorze caractéristiques propres à la ménippée présentées dans *Problèmes de la poétique de Dostoïevski* par Mikhaïl Bakhtine¹³⁹

1. Importance de l'élément comique, avec néanmoins des fluctuations selon les œuvres.
2. Liberté d'invention philosophique et thématique sans contraintes de vraisemblance.
3. Mise à l'épreuve de l'idée philosophique par les pérégrinations fantastiques du sage en quête de vérité.
4. Combinaison du « naturalisme des bas-fonds » avec l'élévation philosophique, voire mystique.
5. Méditation sur les « ultimes questions » concernant l'homme tout entier.
6. Construction sur trois niveaux, l'Olympe, la Terre, les Enfers, due à l'universalisme philosophique.
7. « Fantastique expérimental » et notamment observation à partir d'un point de vue inhabituel, notamment d'une hauteur.
8. Expérimentation morale et psychologique et représentation d'états psychiques anormaux qui signalent la non-coïncidence de l'homme avec lui-même.
9. Rupture avec les bienséances et recours au scandale et à l'excentrique comme catégories artistiques pour libérer l'humanité des normes.
10. Goût pour l'oxymore, les transitions abruptes et les mésalliances de tous genres.
11. Utopies sociales introduites par les rêves et les voyages.
12. Présence de genres insérés ou de vers plus ou moins parodiques.
13. Multiplicité des styles et des tons et intérêt pour la matérialité du mot.
14. Débat sur les problèmes sociopolitiques contemporains.

139. Cité dans Duval & Martinez. La satire, p. 182-183.

Annexe B.

Au temps de *Mister Freedom* : la guerre du Vietnam au cinéma et à la télévision

Linda Dittmar et Gene Michaud résument avec concision les moments-clés de la guerre du Vietnam. Les auteurs amorcent leur chronologie avec la signature des accords de Genève en 1954 qui fait suite à la victoire des Vietminhs dans la bataille de Điện Biên Phủ.

Un autre type d'affrontement suit son cours en marge des champs de bataille alors que les armées ennemies combattent sur la terre et dans les airs. Cette conquête-ci est idéologique et ses armes sont les images et les sons. Les stratèges qui reconnaissent l'engouement du public pour la culture de masse en général et le septième art en particulier auront tôt fait d'exploiter l'écran de cinéma qui se révèle le lieu de ce combat parallèle. Des premiers films tournés par les Européens pour expliquer aux autorités locales leurs politiques coloniales, en passant par Lénine qui déclare le 27 août 1919, tout en signant le décret destiné à nationaliser la production et la distribution cinématographiques, que « le cinéma est de tous les arts le plus important », ¹⁴⁰ jusqu'à Joseph Goebbels qui en fait l'un des outils de propagande les plus importants de son ministère au cours de la Deuxième Guerre mondiale, le cinéma se révèle une arme psychologique redoutable. Il prend part à la conception de ce que Joseph Nye nomme le pouvoir doux (*soft power*) destiné à la « manufacture du consentement », comme la concevait avant lui Walter Lippmann, soit à la réalisation de ce que Noam Chomsky appelle les « illusions nécessaires ». Le cinéma emprunte ses stratégies discursives à la rhétorique pour se faire propagandiste. Il fictionnalise ou documente une réalité qui, une fois commentée par quelque narrateur ou manipulée par le travail du monteur, se révèle idéalisée, sublimée, ou opposée.

140. « Le cinéma russe de 1914 à 1923 ».

Dans son ouvrage *Bound to Lead*,¹⁴¹ le géopoliticien américain Joseph Nye attribue la stabilité d'une puissance mondiale, tels que les États-Unis, à son pouvoir d'influencer le comportement des individus. Pour y parvenir, elle préconise la combinaison du *soft power*, c'est-à-dire le pouvoir doux ou non oppressif, au *hard power*, soit le pouvoir coercitif. Ces deux formes de pouvoir sont fondées sur le principe « d'interdépendance transnationale ». Elles emploient des moyens distinctifs pour consolider leurs forces et affermir leur puissance. Le *soft power* s'appuie sur la culture, l'idéologie et les institutions internationales tandis que le *hard power* est fondé sur la domination militaire et économique. Contrairement au pouvoir coercitif, le pouvoir doux est fluide et versatile. C'est là où la culture se lie à de nombreuses industries (cinéma, musique, mode, sport, etc.) et médias de masse, de même qu'aux institutions internationales (Fonds Monétaire International, la Banque Mondiale, etc.) pour offrir une image positive de l'idéologie (le libéralisme aux États-Unis), afin de favoriser ce que Nye appelle le pouvoir d'assimilation (*co-optive power*). Ce type de pouvoir constitue « la capacité d'une nation à structurer une situation de façon à ce que les autres nations développent des préférences ou définissent leurs intérêts de manière à ce qu'elles soient en accord avec sa propre nation ».¹⁴² Le *co-optive power* aspire ainsi à favoriser le consensus national et international à l'égard d'une idéologie.

Les films produits en période de guerre forment un corpus à part tout en empruntant les genres et les stars les plus variés. Ils distinguent les alliés des ennemis de manière souvent manichéenne. Les films produits aux États-Unis à l'ère de la guerre du Vietnam mettent en scène une menace (tel un mal sans nom) passée, présente ou à venir de façon à convaincre la masse de spectateur du bien-fondé d'une guerre imminente ou en cours. Ils sont caractéristiques de l'état d'esprit du gouvernement et des politiques adoptées par lui, lesquelles, dans un pays démocratique, nécessitent l'appui de la population. Deux appendices (appendice A et appendice B) particulièrement révélateurs et fort utiles sont ajoutés à la fin du livre de

141. Nye, Joseph. 1990. *Bound to Lead : The Changing Nature of American Power*. New York : Basic Books.

142. Traduction libre à partir de la version originale anglaise : « the ability of a nation to structure a situation so that other nations develop preferences or define their interests in ways consistent with one's own nation. »
Nye, Joseph. 1990. *Bound to Lead : The Changing Nature of American Power*. New York : Basic Books, p. 191.

Dittmar et Michaud. L'appendice A présente un résumé des événements historiques ayant eu lieu aux États-Unis (domestiques), à l'étranger (politique étrangère américaine), au Vietnam et globalement dans le monde. Une filmographie sélective des productions cinématographiques américaines tant en fiction qu'en documentaire accompagne cette chronologie qui, nous le rappelons, s'échelonne de 1954 à 1988. Cette dernière emblématise les événements nationaux et internationaux ayant influencé le cours de l'histoire des États-Unis et, plus spécifiquement, du conflit armé au Vietnam. L'appendice B comprend une seconde liste de films de fiction et de documentaires produits aux États-Unis *et* ailleurs dans le monde et ayant exclusivement pour thème la guerre du Vietnam.¹⁴³ À première vue, ces filmographies sont révélatrices de l'allégeance des productions hollywoodiennes de l'époque. Elles témoignent de la participation de la puissante industrie cinématographique américaine à l'effort de guerre. Elles affichent un patriotisme conforme ou contraire aux politiques des gouvernements tout en suivant le changement des mentalités et l'évolution de la conscience sociale à l'égard de la guerre au Vietnam.

En acceptant l'hypothèse des auteurs selon laquelle « l'histoire et les représentations entretiennent, l'un et l'autre, un dialogue constant », nous répondrons ici à leur invitation et tenterons de pousser un peu plus loin leur pensée, leur recherche et leur analyse,¹⁴⁴ afin de déterminer quelle place *Mister Freedom* occupe à l'intérieur de ce corpus. Pour ce faire, nous subdiviserons d'abord en trois périodes les filmographies de Dittmar et Michaud présentées

143. Les films de cette liste sont respectivement associés à l'une des neuf catégories prédéterminées par les auteurs : AVW (American War in Vietnam/La guerre du Vietnam menée par les États-Unis); FWV (French War in Vietnam/La guerre menée par la France); S (Southeast Asia other than Vietnam/Asie du Sud-Est autre que le Vietnam); VV (Vietnam Veteran/Vétérán du Vietnam); H (Homefront/La guerre du Vietnam depuis les États-Unis); A (Antiwar movement/Mouvement anti-guerre du Vietnam); P (American Prisoner of war/Prisonnier de guerre américain); R (Southeast Asian refugees/Réfugiés d'Asie sur Sud-Est); V (Vietnam after American involvement/Le Vietnam après l'intervention américaine). Dans Dittmar, Linda et Gene Michaud (dir.) *From Hanoi to Hollywood. The Vietnam War in American Film*. New Brunswick and London : Rutgers University Press, p. 350.

144. Traduction française de la version originale anglaise : « History and representations are in constant dialogue with one another, this chronology aims to stimulate further thought, research, and analysis. » p. 298. Dittmar, Linda et Gene Michaud (dir.). 1990. « Appendix A. Chronology : The United States, Vietnam, and American Films ». Dans Dittmar, Linda et Gene Michaud (dir.) *From Hanoi to Hollywood. The Vietnam War in American Film*. New Brunswick and London : Rutgers University Press.

dans les appendices A et B. Les périodes de 1948¹⁴⁵ à 1963, de 1964 à 1973 et de 1974 à 1988 correspondent respectivement aux époques précédant, pendant et suivant l'intervention des États-Unis au Vietnam. Dans une perspective historique, cette périodisation démontre que l'appui accordé par les États-Unis au pays de l'Hexagone débute bien avant la défaite des Français à Điện Biên Phủ. L'année 1954 demeure charnière pour les auteurs de *From Hanoi to Hollywood*, puisque les Américains financeront jusqu'à cette date 78 % des frais encourus par la France pour la défense de leurs intérêts au Vietnam. Ces intérêts communs aux deux nations sont jugés stratégiques par elles, tant d'un point de vue géopolitique qu'économique¹⁴⁶ et expliquent entre autres (sans pour autant justifier) l'entrée en guerre des Américains contre les alliés de la République démocratique du Vietnam et le début des bombardements dix ans plus tard au nord du dix-septième parallèle. Cette périodisation détermine aussi les moments forts du conflit et le retrait progressif des troupes américaines du Vietnam quand l'armée d'Ho Chi Minh aura finalement raison de son adversaire. Perturbés par des mouvements anti-guerre sur leur propre territoire, les Américains produisent des films qui remplaceront progressivement l'humiliation de la défaite par les honneurs d'avoir combattu et l'affliction des pertes humaines par l'héroïsme de ceux qui survécurent.

La production de films américains de 1954 à 1964 : la condensation des temps, des lieux et des guerres

Entre 1954 et 1963, Dittmar et Michaud dénombrent dans l'appendice A trente-et-un films de fiction et deux documentaires ayant pour sujet la Seconde Guerre mondiale, soit un peu moins de la moitié des 93 titres répertoriés pour cette période. Les pays de l'Asie du Sud-

145. Nous privilégions ici la date avec laquelle débute la filmographie de l'appendice B (l'année 1948). Elle est d'une part antérieure à celle de l'appendice A (1954) et, sur fond de Deuxième Guerre mondiale, elle annonce d'autre part l'implication américaine dans la guerre d'Indochine menée par la France, bien que cette implication ne soit manifeste que du point de vue de la représentation, c'est-à-dire du point de vue de la production cinématographique. Les premiers films cités dans la filmographie de l'appendice B de Dittmar et Michaud sont *Rogue's Regiment* et *Saigon*, respectivement produits par Universal-International et Paramount Pictures.

146. Nous pourrions également conclure la période d'après-guerre non pas en 1988 comme le font Dittmar et Michaud, mais en 1990, année de la publication de cette anthologie et année de la sortie du thriller psychologique *L'Échelle de Jacob* (*Jacob's Ladder*) réalisé par Adrian Lyne.

Est se font plus présents sur les écrans alors que des décors et des personnages coréens (avec treize films de fiction et deux documentaires), chinois (avec six films de fiction) et/ou japonais (avec sept films de fiction) sont impliqués dans l'histoire racontée. Au moment où les États-Unis prennent à partie les pays de l'Asie du Sud-Est pour contrer la montée du communisme, les productions cinématographiques américaines mettent l'accent sur la menace qu'était le régime hitlérien et leur allié nippon. Comme si la guerre froide était analogue à la Seconde Guerre mondiale, les communistes asiatiques d'origine coréenne, chinoise ou indochinoise deviennent comparables à des nazis allemands. Accentuant la supposée similitude entre ces anciens et ces nouveaux assaillants, certains films créent des amalgames en situant par exemple aux abords des côtes du Pacifique une aventures datant de la Deuxième Guerre mondiale. Ils mettent en évidence cette partie du globe où proviennent tant d'ennemis affiliés au bloc de l'Est et dont la violence est représentée comme une menace à la liberté. Au terme de cette brève analyse, nous constatons que l'industrie du cinéma américaine réalise au cours de cette période une condensation de la figure de l'ennemi pour mieux influencer l'opinion publique. Elle se montre patriotique à l'égard des États-Unis et appuie les politiques gouvernementales du président républicain Dwight D. Eisenhower qui apporte un soutien financier et militaire à la France lors de la guerre d'Indochine. Le spectre de la guerre qui opposa de 1950 à 1953 la Corée du Sud à la Corée du Nord devient également une source d'inspiration privilégiée par les producteurs de cinéma américains. Les similitudes entre la position géopolitique de la Corée et celle qui se dessine au Vietnam (de par la frontière qui divise les deux pays entre le Nord communiste et le Sud démocratique, sans compter leur alliance politico-économique et idéologique avec la Russie), permet de comparer, sinon de confondre l'un et l'autre pays, l'un et l'autre ennemi. Le public américain a dorénavant sous les yeux une représentation de ce nouveau mal, jadis sans visage, aujourd'hui appelé communisme, et dont la figure a maintenant les yeux bridés. Il pourra compter sur cette image quand viendra le temps de se projeter dans la réalité du conflit à venir que sera la guerre du Vietnam. Les États-Unis manifestent également leur « appui » à l'armée française par (au moins) deux films de fiction et deux documentaires qui rendent hommage aux efforts menés par la France dans la défense du « monde libre » en Indochine. Ils offrent de prendre le relais dans cette région du

monde si le besoin s'en fait sentir en préservant au passage leur réputation de sauveur, qu'ils acquièrent au terme de la Seconde Guerre mondiale.

La production de films américains de 1964 à 1973 : le début et la fin de la guerre du Vietnam

Le conflit en Corée aura mis trois ans à se résoudre (1950-1953) alors que la guerre du Vietnam s'étendra sur près de dix ans. En plein cœur de la guerre, soit entre le début des bombardements au Nord-Vietnam et la signature des Accords de Paix de Paris, Klein réalise depuis Paris son film *Mister Freedom*. L'année 1968 marque ainsi un point tournant dans le déroulement de la guerre et dans l'histoire des États-Unis. Cette année correspond à celle où le plus grand nombre de soldats américains est déployé au Vietnam avec en tout 540 000 hommes. Suite au massacre de My Lai par les soldats Américains et qui fait plus de 300 victimes chez des civils vietnamiens, nul ne sait combien de temps durera encore la guerre. Les premiers vétérans de la guerre du Vietnam rentrent au pays et se joignent aux membres des différents mouvements de contestation qui se regroupent pour protester contre la guerre et réclamer plus de droits et de libertés. Afin d'assurer le « maintien de l'ordre public », les actions des corps policiers ont des allures de répression quand les affrontements avec les protestants se font de plus en plus fréquents et violents.¹⁴⁷ Des manifestations sont organisées aux universités du Wisconsin (1967-1968), de Columbia (1968), de Caroline du Sud (1968) et de Kent State (1970), où quatre étudiants trouvèrent la mort.¹⁴⁸ Les lieux de culte sont également propices aux rassemblements et aux discours. Ils permettent à de charismatiques chefs spirituels afro-américains comme Martin Luther King et Malcolm X de venir à la rencontre de leur communauté respective. Ils se font les guides et les porte-paroles pour la défense des droits des Afro-Américains et à mesure que s'étend leur pouvoir d'influence sur la société en général, la méfiance qu'éprouve la classe dirigeante à leur égard s'accroît également. Et pour cause, tous deux seront tués : Malcolm X en 1965 et King en 1968. Le 6 juin de cette même année, cinq ans après le meurtre de son frère J.F. Kennedy, Robert F.

147. Dittmar, Linda et Gene Michaud (dir.) *From Hanoi to Hollywood. The Vietnam War in American Film*. New Brunswick and London : Rutgers University Press, p. 318 et p. 320.

148. Dolley, Brendan. « Campus Revolt in the 1960s ». Saint Martinus University.

Kennedy, le sénateur de l'état de New York et candidat à l'investiture du parti démocrate est abattu à son tour à l'Ambassador Hotel en Californie. Face à cette vague de violence et d'assassinats, l'espoir en une société plus libre (liberté d'expression) et plus égalitaire (entre les hommes et les femmes, les Blancs et les Afro-Américains, etc.) où les droits des minorités sont respectés, semble plus que jamais menacé. Au cours de sa première année à la présidence des États-Unis, Richard Nixon ordonne le bombardement du Cambodge alors que les manifestations anti-guerre du Vietnam et celles pour le respect des droits civils s'intensifient au pays. Les tensions se poursuivent au Moyen-Orient (au Liban, en Lybie et en Turquie) et en Amérique latine (au Pérou et au Chili), faisant craindre le pire pour les compagnies américaines de pétrole. Le scandale de Watergate éclate peu après la signature des accords de Paix de Paris mettant fin à la guerre du Vietnam et, l'année suivante, au mandat de Nixon à la tête du gouvernement des États-Unis. Au sud, le président Salvador Allende, qui avait tissé des liens étroits avec la Chine, Cuba et l'URSS est assassiné au Chili lors d'un coup d'état commandité par la CIA.¹⁴⁹

Comme le démontre la filmographie élaborée par Dittmar et Michaud pour cette période, Hollywood fait preuve de patriotisme au cours de la guerre du Vietnam. La majorité des films de fiction présente un point de vue manichéen du conflit malgré les passions qu'elle soulève au pays. Une propagande à peine voilée se dégage des histoires racontées qui appuient les politiques gouvernementales des présidents Johnson et Nixon. Pour accentuer l'importance de cette mission et faire honneur à ceux qui se sacrifient pour la mener à terme, on emploie une rhétorique autour de l'image héroïque des combattants qui sont engagés à lutter contre toutes formes d'agression, qu'elle soit d'origine idéologique, politique, ou militaire. Elle encourage l'effort de guerre en glorifiant ceux qui sont prêts à se sacrifier pour la défense de la liberté, de sorte à influencer l'opinion publique en faveur de l'intervention américaine au Vietnam. Les thèmes des films contenus dans cette liste sont plus diversifiés. Celui de la Deuxième Guerre mondiale (sept films de fiction et trois documentaires) domine encore les

149. Dans Dittmar, Linda et Gene Michaud (dir.) *From Hanoi to Hollywood. The Vietnam War in American Film*. New Brunswick and London : Rutgers University Press, p. 312-329.

écrans¹⁵⁰ bien que la représentation du conflit vietnamien se fait plus fréquente (cinq fictions sur vingt-huit et dix documentaires sur dix-sept). Les vétérans de la Deuxième Guerre mondiale sont remplacés par ceux de la guerre du Vietnam dont certains sont des Afro-Américains. Ils exposent à l'écran des signes de stress post-traumatique ou des problèmes d'adaptation sociale à leur retour au pays et quand la souffrance psychologique se fait trop intense, elle est transférée dans les films sur la population civile. Au moment où les vétérans se joignent aux mouvements de protestation aux États-Unis, l'image de ces anciens combattants se trouve marginalisée par les studios hollywoodiens. Les films les représentent comme des rebelles violents dont les blessures physiques et psychologiques les mènent à exprimer des sentiments antipatriotiques et à poser des gestes violents ou illégaux. Les bandes de motocyclistes se font alors plus présentes au cinéma, où elles terrorisent les citoyens et personnifient une menace de plus contre l'ordre public. C'est d'ailleurs en 1969 que les motards du film *Easy Rider* se font fusiller à bout portant sur la North Levee Road (US Route 105) dans l'état de la Louisiane.¹⁵¹ Le film de Dennis Hopper et de Peter Fonda démontre par cette finale dramatique l'agressivité de certains Américains (tels que ceux des états du sud, plus communément appelés *Red Necks*) à l'égard de ces antihéros pacifistes de la contreculture américaine.

Les premiers documentaires anti-guerre

Trois documentaires marquants de l'histoire du cinéma sur la guerre du Vietnam ainsi que sur la conscience occidentale à l'égard dudit impérialisme américain sont ajoutés à la filmographie de l'appendice B de Dittmar et Michaud : le film collectif *Loin du Vietnam* (1967) réalisé en France sous la direction de Chris Marker, *Le 17^e parallèle* produit par le Hollandais Joris Ivens (1968) et *Vietnam, année du cochon* (1968) tourné par l'Américain Emile de

150. La filmographie élaborée par Dittmar et Michaud compte cinq films de fiction ayant pour thème la Seconde Guerre mondiale pour la seule année de 1964 avec des titres : *The Train*, *The Americanization of Emily*, *Back Door to Hell*, *The Thin Red Line* et *The Secret Invasion*. La production de films mettant en scène la Seconde Guerre Mondiale diminue drastiquement à partir de 1966 pour faire place aux films sur la Guerre du Vietnam. *Ibid.*, p. 313-317.

151. Consulter le site : http://www.movie-locations.com/movies/e/Easy_Rider.html#Uxh8BSjleQs.

Antonio. Chacun de ces films critique à sa façon la politique des États-Unis au Vietnam. Ils célèbrent la solidarité et la détermination des Vietnamiens pour la défense de leur droit à l'indépendance et à la liberté. Bien connu pour son allégeance marxiste, celui que l'on appelle *Le Hollandais volant* parcourt le monde pour montrer le combat des pays colonisés contre l'oppression colonialiste des puissances dites impérialistes. Pour la réalisation du film *Le 17^e parallèle*, Ivens voyage au Nord-Vietnam et filme les stratégies de combat et les techniques de survie mises au point par ses habitants lors de l'invasion américaine. Il rend hommage à l'esprit de communauté qui règne sur le territoire constamment menacé par les bombardements et légitime la lutte armée.

Le film *Vietnam, année du cochon (In the Year of the Pig)* est un collage que l'Américain Emile de Antonio nomme « documentaire de compilation » (*compilation documentary*) et qui forme une mosaïque d'images et de sons afin de retracer les histoires de la guerre. De Antonio adapte au cinéma cette technique empruntée à ses amis et peintres américains associés au mouvement expressionnisme abstrait : Jasper Jones et Robert Rauschenberg. Ce montage est produit à partir d'images d'archives conservées dans les cinémathèques et les archives de France, d'Allemagne de l'Est, de l'ancienne Tchécoslovaquie et de la Russie, de séquences tirées des reportages télévisés et diffusés sur les ondes des chaînes américaines comme CBS et d'entrevues contemporaines réalisées par le cinéaste avec des politiciens et des journalistes. Le film entend ainsi « établir une tension dialectique entre le passé et le présent que seule l'audience peut résoudre », ¹⁵² afin de retracer les origines de ce conflit que de Antonio considère comme étant une guerre de classe. ¹⁵³ Cette problématique est également abordée par le collectif associé au projet de film *Loin du Vietnam* auquel collabore

152. Traduction libre de la version originale anglaise : « The result was a technique known as « compilation documentary », a blend of archival footage and contemporary interviews that set the past and the present into a dialectical tension only the audience could resolve. » Lewis, Randolph. 2000. *Emile de Antonio : Radical Filmmaker in Cold War America*. Madison : The University of Wisconsin Press, p. 4.

153. Dans une entrevue accordée au Dr. Doug Kellner lors de l'émission « The de Antonio Legacy: Part 1-IV » pour la série *Alternative Views*, de Antonio rappelle que les jeunes Américains inscrits à l'Université aux États-Unis pouvaient échapper à la conscription. Puisque les droits de scolarité sont très élevés aux États-Unis, seuls ceux qui provenaient de familles bien nanties pouvaient éviter d'être envoyés au front. Production : Frank Morrow. Compagnie de production : *Alternative Information Network*. Animateur/Interviewers : Frank Morrow and Doug Kellner. Invité : Emile de Antonio. Avril 1993. 3h 57min. En ligne. https://archive.org/details/AV_492_493_494_495-THE_de_ANTONIO_LEGACY.

William Klein. En ces termes, les cinéastes de *Loin du Vietnam* et de *Vietnam, année du cochon* dénoncent tous deux l'injustice et l'oppression impérialistes car ils rendent compte chacun à leur façon des inégalités économiques et sociales liées à cette guerre. L'armée américaine, comme le mentionne Emile de Antonio, compte parmi ses troupes de jeunes hommes issus de la classe ouvrière épargnant du même coup ceux qui sont inscrits dans un programme universitaire. Le collectif réuni par Chris Marker compare quant à lui les moyens et les motivations des deux armées. Dès la première séquence du film, un narrateur annonce qu'il s'agit d'une guerre de riches contre une guerre de pauvres. Il y a « d'un côté, les États-Unis d'Amérique, la plus grande puissance industrielle et militaire de tous les temps » qui offre une démonstration de son artillerie lourde et en face, les « dix-sept millions de Vietnamiens du Nord et de leur compatriotes du Sud qui se battent pour l'indépendance ». ¹⁵⁴ Un plan d'ensemble fixe ainsi une plaine apparemment déserte et tranquille d'où émergent soudain une dizaine de Vietnamiens dissimulés dans le champ de bataille par des habits de camouflage qui empruntent son feuillage à la jungle.

La diffusion d'images et d'informations au sujet de la guerre du Vietnam dans les médias est un autre thème que les cinéastes de ces deux films remettent en cause, tout en employant la technique du collage pour la tourner en dérision. De Antonio revient sur les allocutions publiques de politiciens dont celles du président Lyndon Johnson, du vice-président Hubert Humphrey et du sénateur Joseph McCarthy dans une perspective plus globale tout en utilisant le montage pour accentuer et parfois détourner le sens des images. ¹⁵⁵ Au début du film par exemple, de Antonio assemble des extraits des discours d'Humphrey, de Johnson en y insérant une image répétée en boucle d'Eisenhower posant ses mains sur un globe terrestre tout en le faisant légèrement pivoter, comme s'il était le maître de ce monde. Le président Johnson questionne son auditoire à savoir « pourquoi nous les Américains aimons-nous punir à ce point par tant d'autocritique? ». ¹⁵⁶ Le collectif de *Loin du Vietnam*, de son côté,

154. Extrait de la narration du film *Loin du Vietnam*. 1967. Couleur. 115 min. Production : Sofracima. France.

Réalisation de Chris Marker et al.

155. *Vietnam, année du cochon* remet ainsi en question les affirmations du président Johnson en les confrontant par un montage en parallèle, aux propos tenus par d'autres membres du gouvernement et par Ho Chi Minh.

156. Traduction libre de la version originale anglaise : « I would remind you that the Scripture tells us : "Blessed

se moque de la culture de masse américaine et de « cette profusion d'images déversées qui empêche la compréhension des événements ».¹⁵⁷ Chris Marker que Laurent Véray considère comme était le « maître à penser » de ce projet était aussi chargé de mettre de l'ordre dans ce matériel et insère entre autres dans un montage conçu avec William Klein, une série d'images de bandes dessinées mettant en scène des bérets verts américains s'attaquant à des Viêt-Cong. Un autre collage apparaît également à trois reprises au cours de ce film. Il montre l'oscillation des rayons cathodiques d'un téléviseur qui produit une image brouillée du Général Westmoreland condamnant, dans un discours officiel, la propagande nord-vietnamienne, l'antipatriotisme aux États-Unis et annonçant la réussite d'une mission d'attaque dans cette région du pays. L'un de ces montages est suivi par celui où un kiosque à journaux distribue sa marchandise et les plus récentes nouvelles qu'elle contient, avant de revenir à l'image de la télévision diffusant un montage de films de cowboys, une publicité trafiquée, l'extrait d'un discours du militant pacifiste Stokely Carmichael, etc. Un montage sonore fragmenté s'assemble à ce *sampling* d'images afin de souligner les faux-semblants de la culture dominante qu'est devenue celle des États-Unis. Il se veut parfois et par moments ironique quand il donne aux images un sens contraire à ce qu'elles représentent a priori. Une image télévisuelle trop embrouillée pour laisser voir le locuteur laisse par contre entendre de façon distincte : « Alors la fin n'est pas envisageable. Nous devons nous préparer à de meilleurs combats dans les jours à venir. »¹⁵⁸ Elle est suivie d'un extrait de film pour la télévision où un chauffeur d'autocar affirme : « Et laissez-nous vous conduire. »¹⁵⁹ Difficile d'ignorer le sarcasme des cinéastes à l'égard du message. Le poste de télévision où quantité d'émissions de divertissement, d'informations et de produits sont diffusés et consommés, semble faire écran et

are the Peacemakers. I want to underscore the word makers.” » et « why we Americans enjoy punishing ourselves so much with our own criticism? » De Antonio, Emile. *In the Year of the Pig*. 1968. 103 min. États-Unis.

157. Véray, Laurent. 2004. 1967, *Loin du Vietnam : film collectif réalisé par Jean-Luc Godard, Joris Ivens, William Klein, Claude Lelouch, Chris Marker, Alain Resnais, Agnès Varda*. Paris : Éditions Paris Expérimental, p. 8.

158. Traduction libre de la version originale anglaise : « So the end is not in sight. We must be prepared for better fighting in the days to come. » *Loin du Vietnam*. 1967. Chris Marker et. al. Productions : Sofracima. France. 115 min.

159. Traduction libre de la version originale anglaise : « And leave the driving to us. » *Loin du Vietnam*. 1967. Chris Marker et. al. Productions : Sofracima. France. 115 min.

dérouter le peuple américain qui regarde la guerre loin du Vietnam pendant que les dirigeants décident de leur avenir et de celui de la nation.

Les films du collectif de Sofracima et de de Antonio prennent le parti des Vietnamiens qui défendent leur territoire contre l'envahisseur américain en se battant du même coup pour l'acquisition de leur indépendance et le droit à l'autodétermination. Ils dénoncent les discours de la droite américaine présentée dans les médias et contestent les idées et les informations que diffusent les documentaires de propagande diffusés par eux et par des institutions gouvernementales américaines tel le « Service d'Information des Forces armées ». L'un de ces films est *Know Your Enemy – The Viet Cong* (1966) inspiré du document rédigé par le département de la Défense, lequel était destiné aux militaires des Forces de l'air, des Forces de la marine et aux troupes sur le terrain. Ce texte de vingt-quatre pages orné de nombreuses illustrations, dont le style rappelle celui de la bande dessinée, emploie l'art de la rhétorique pour définir l'ennemi de la nation le Viêt-Cong, soit « un homme, une femme ou un enfant – un combattant de la résistance, qui avec des mots et des armes, se bat pour ce qu'on lui a appris à nommer la « libération » du Sud-Vietnam, la République du Vietnam ». ¹⁶⁰ Le fascicule retrace l'histoire de la formation du Front national de Libération au Sud-Vietnam, les méthodes d'entraînement et les techniques de combat de son armée. Pour accentuer la détermination de ses ennemis, le département américain de la Défense insère des encadrés qui énumèrent les dix promesses que doit faire sur son honneur chaque Viêt-Cong (ou Viêt Minh) et les douze points du code de discipline auquel il doit se soumettre. Le documentaire du même titre montre des images provenant, nous dit la voix du narrateur, des *newsreels* de propagande Viêt-Cong. Les armes que transportent même les enfants de ladite guérilla sud-vietnamienne permettent d'identifier les alliés de l'armée d'Ho Chi Minh puisqu'il s'agit de modèles soviétiques fabriqués en Chine communiste (ou Chine rouge). Les documentaires de de Antonio et d'Ivens défendent la lutte armée des habitants du Vietnam en général plus qu'ils ne divisent les « bons » Vietnamiens du Sud et les « méchants » Vietnamiens du Nord, comme

160. Sur ordre des secrétaires de l'Armée, de la Marine et de la Force aérienne : J.C. Lambert, Harold K. Johnson, B.J. Semmes Jr., H.W. Buse Jr., R.J. Pugh. 1966. *Know Your Enemy – The Vietcongs*. États-Unis : Le Bureau de Presse du gouvernement. p. 2. En ligne. <http://ehistory.osu.edu/vietnam/pdf/knowenemy.pdf>.

cherche à le faire l'armée américaine. Le document publié sur les presses du gouvernement stipule en ce sens que :

Les Vietnamiens du Nord et du Sud, communistes et non-communistes partagent les mêmes racines raciales. Pour cette raison il est extrêmement difficile d'identifier un ennemi à moins qu'il soit en uniforme ou en train de vous tirer dessus. De plus, la reconnaissance d'amis (ou de non-ennemis) devient encore plus importante, puisque de prendre à tort quelqu'un pour un ennemi, fait de lui ses alliés, et ses amis vos ennemis. L'enfant sur le buffle d'eau peut être un espion Viêt-Cong, mais il est préférable de le traiter en ami en cas de doute.¹⁶¹

La filmographie de l'appendice B énumère les films sur la guerre du Vietnam réalisés à travers le monde mais nombreux sont ceux qui proviennent des États-Unis. Elle révèle une abondante production de documentaires pour 1967 et 1968 avec respectivement dix-huit et vingt-six productions. La plupart de ces reportages sont distribués par des institutions à caractère social comme Third World Newsreel ou affiliés au département de la Défense nationale américaine, tel International Historic Films.¹⁶²

La production de films américains de 1973 à 1988 : reconstitution historique d'une guerre perdue ou apologie de l'héroïsme

161. Traduction libre française de la version originale anglaise : « The Vietnamese people-North and South, Communist and non-Communist, share the same basic racial background. For this reason it is extremely difficult to identify an enemy unless he is in uniform or shooting at you. Moreover, this makes recognition of friends (or non-enemies) most important, for mistaking one for an enemy makes him, his relatives, and his friends your enemies. The child on the water buffalo may be a Viet Cong spy, but it is better to treat him as a friend in case of doubt. » Sur ordre des secrétaires de l'Armée, de la Marine et de la Force aérienne : J.C. Lambert, Harold K. Johnson, B.J. Semmes Jr., H.W. Buse Jr., R.J. Pugh. 1966. *Know Your Enemy – The Vietcongs. États-Unis : Le Bureau de Presse du gouvernement*, p. 5. En ligne. <http://ehistory.osu.edu/vietnam/pdf/knownenemy.pdf>.

162. Les documentaires *Struggle for Life* et *U.S. Techniques and Genocide in Vietnam* furent tous deux distribués par Third World Newsreel en 1968 mais respectivement produits par des cinéastes du Front national de Libération du Sud-Vietnam et du « Vietnamese People's Army Film » du Nord-Vietnam. *The United States Air Force in Vietnam* et *The United States Navy in Vietnam* sont tous deux distribués par International Historic Films mais respectivement produits par la « U.S. Air Force » et le « Naval Photographic Center ». Dans Dittmar, Linda et Gene Michaud (dir.) *From Hanoi to Hollywood. The Vietnam War in American Film*. New Brunswick and London : Rutgers University Press, p. 364-366. Third World Newsreel. En ligne. <http://www.twn.org/catalog/search/search.aspx>.

La population est amère lorsque les États-Unis retirent leurs troupes du Vietnam et elle déplore la perte de tant de vies humaines. Les milliers de soldats tués ne sont plus considérés par les Américains comme des sacrifices en témoignage du patriotisme et du dévouement du peuple. Les 58 556 morts et 75 000 infirmes et invalides résultant de cette guerre prennent plutôt des allures de gâchis.¹⁶³ Au moment où les Américains doivent surmonter cette défaite inavouée contre l'armée des Viêt-Congs, la toute-puissance du pays se trouve du même coup remise en question. Le scandale de Watergate force le président Richard Nixon à démissionner alors que le sénat américain émet l'année suivante un rapport d'investigation sur la CIA et ses présumés complots d'assassinat au Chili, à Cuba et dans d'autres pays.¹⁶⁴ Il devient alors nécessaire pour les États-Unis de se repositionner sur l'échiquier mondial et de faire face aux nouveaux enjeux géopolitiques car le début des années 70 laisse présager de nombreux changements dans les relations interétatiques. La crise du pétrole de 1973 met fin à la période des Trente Glorieuses alors que des attentats terroristes secouent le monde. Les gouvernements des pays occidentaux alliés à Israël subissent l'embargo des membres de l'Organisation des pays exportateurs de pétrole (OPEP). Tous les regards sont maintenant rivés vers le Moyen-Orient qui devient pour l'Amérique et l'Europe, le nouveau centre d'intérêts dans le développement stratégique de l'économie nationale et internationale. Le Vietnam est unifié en 1976 et admis aux Nations Unies l'année suivante.

Le nombre de films augmente de façon considérable aux États-Unis au cours de cette troisième et dernière période qui s'échelonne de 1974 à 1988. La majorité d'entre eux met en scène des vétérans du Vietnam et tente par ce moyen de réécrire l'histoire de la guerre. La filmographie que l'on retrouve dans l'appendice A du livre de Dittmar et Michaud compte 44 films de fiction et 21 documentaires. La filmographie de l'appendice B énumère quant à elle 105 films de fiction et 66 documentaires produits au pays et à l'international ayant spécifiquement pour thème la guerre du Vietnam. Parmi eux se trouvent les films de la célèbre franchise *Rambo* avec Sylvester Stallone, de même que les longs métrages réalisés par une

163. Ces chiffres proviennent des données statistiques de la Mobile Riverine Force Association. En ligne.

<http://www.mrfa.org/vnstats.htm>.

164. Dans Dittmar, Linda et Gene Michaud (dir.) *From Hanoi to Hollywood. The Vietnam War in American Film*. New Brunswick and London : Rutgers University Press, p. 330.

nouvelle génération de cinéastes américains surnommée les *movie brats*. Comme beaucoup de productions américaines de cette période, tels *Uncommon Valor* (1983) et *Missing in Action* (1983), *Rambo* met en scène un vétéran de la guerre du Vietnam qui est appelé à retourner sur le territoire ennemi pour libérer les prisonniers américains détenus par les Viêt-Congs. Contrairement à ces films qui transforment les vétérans du Vietnam en héros afin de redorer le blason de l'armée américaine, d'autres les représentent comme des êtres violents et sérieusement déséquilibrés tels les personnages de *When You Comin' Back, Red Ryder?* (1979) et *The Annihilators* (1984) qui se rebellent contre l'ordre établi. Les cinéastes du nouveau Hollywood que sont Martin Scorsese, Francis Ford Coppola et Stanley Kubrick produisent respectivement *Taxi Driver* (1976), *Apocalypse Now* (1979) et *Full Metal Jacket* (1987), qui marqueront l'histoire du cinéma mondial.¹⁶⁵ Ces films originaux dénoncent dans un climat de tension extrême les horreurs de cette guerre et les répercussions déshumanisantes qu'elle aura sur les individus et la société américaine.

165. Le film *Taxi Driver* obtient entre autre la Palme d'Or à Cannes en 1976, de même que quatre nominations aux Oscars et deux nominations aux Golden Globes en 1977. *Apocalypse Now* dont l'histoire, nous tenons à le spécifier, se déroule au Cambodge et non au Vietnam, récolte huit nominations aux Oscars en 1980 et remporte ceux de la meilleure direction de la photographie et du meilleur son. Le film reçoit la même année trois Golden Globes incluant meilleure réalisation, en plus d'être nominé dans la catégorie meilleur film dramatique. Le film *Full Metal Jacket* obtient une nomination aux Oscars et une autre aux Golden Globes de 1988.

Annexe C.

Ali et la Nation of Islam

Ali entend parler pour la première fois d'Elijah Muhammad à Chicago en 1959 alors qu'il participe au tournoi des *Golden Gloves*. Puis, tout juste avant les Olympiques, il feuillette une copie du journal de la Nation de l'Islam, *Muhammad Speaks*, sans pourtant lui accorder beaucoup d'attention. En 1961 à Miami, le Capitaine Sam Saxon, dit Abdul Rahaman, l'invite à une réunion qui bouleverse sa vie. Le discours prononcé par le Frère John (Brother John) au sujet de l'origine du terme « nègre » touche profondément Ali. Il se sent particulièrement concerné par les paroles de cet homme qui attribue la disparition des valeurs et de la culture ancestrale des Noirs au nom que leur maître blanc leur a légué de génération en génération. Lui-même petit-fils d'esclave, il hérite à la naissance du nom du maître de son arrière-grand-père, Cassius Marcellus Clay, un homme politique engagé et ami du président Lincoln, qui luttera pourtant toute sa vie pour l'abolition de l'esclavage¹.

La Nation de l'Islam (NOI : Nation of Islam)² est un groupe politique et religieux nationaliste fondé à Détroit en 1931 par Wallace D. Fard, qui se présente comme un marchand de soie. Celui-ci prend quelques disciples sous son aile pour les initier à la foi musulmane et parmi eux, se trouve l'ouvrier Elijah Robert Pool. Fard démonise la race blanche et enseigne à ses fidèles que la supériorité de l'Homme noir prévaut depuis des millénaires, car le peuple noir est à l'origine issu de la Tribu de Shabazz, provenant de la ville sainte de Makkha en Asie. Selon le maître³, un enfant avec une large tête du nom de Mr Yacub (Jacob) naquit il y a plus de 6 600 ans et créa une nouvelle race d'hommes pour défier Allah sur l'île de Patmos où il

1. Surnommé *The Lion of White Hall* (*Le lion du hall blanc*), Cassius Marcellus Clay (1810-1903) est nommé ambassadeur des États-Unis en Russie par le président Abraham Lincoln de 1846 à 1849. Inspiré par les discours de William Lloyd Garrison qu'il entend lors de ses études à l'Université de Yale, il plaide en faveur de l'abolition de l'esclavagisme aux États-Unis au cours de sa carrière de politicien. En plus d'être l'un des fondateurs de la Société américaine antiesclavagisme, Garrison milite pour le *Mouvement féminin des suffragettes*.

2. La Nation de l'Islam est actuellement dirigée par Louis Wilcox, alias Louis Farrakhan.

3. Louis Farrakhan appelle Wallace D. Fard le « maître » alors que son prédécesseur, Elijah Muhammad, le considérait comme le prophète Allah lui-même.

s'était réfugié avec 59 999 adeptes. C'est au terme de 600 ans de croisements génétiques (pseudoeugénistes) que naquirent ces démons à la peau blanche, aux cheveux blonds et aux yeux bleus pour régner sur un monde devenu chaotique. Quand Dieu envoi Moïse pour civiliser cette race de démons, ceux-ci règneront pour une période de 6 000 ans, période qui selon la prophétie tirait à sa fin. Bientôt, les Noirs qui s'étaient dans l'intervalle exilés en Europe en traversant le désert d'Arabie verront naître un Élu qui détruirait la civilisation des Blancs. Seuls les hommes de bonne volonté qui verront tomber du ciel des pamphlets en langue arabe leur indiquant le lieu du refuge seront sauvés de l'anéantissement alors que des avions en forme de roue d'un demi-mile de circonférence et fabriqués par les descendants de la Tribu de Shabazz, largueront des explosifs pour détruire la terre⁴. À l'été 1934, soit après trois ans et demi d'enseignements, le « maître » disparaît sans laisser de traces. Elijah Poole prend le nom d'Elijah Muhammad et devient le nouveau leader du groupe et le sera jusqu'à son décès, le 25 février 1975.

Cette histoire qui paraît a priori absurde n'est pourtant pas si différente des mythes fondateurs proposés par ces groupes religieux ou organisations spirituelles qui ont réussi à conquérir le cœur et l'esprit de milliers, sinon de millions de gens, afin de les inviter à rejoindre les rangs de leur « église »⁵. Les leaders d'organisations tout aussi controversées ont aussi emprunté à la mythologie ancienne une rhétorique du langage et des images pour

4. Hauser, Thomas. 1991. *Muhammad Ali. His Life and Times*. New York : Simon & Schuster, p. 84-85.

L'historique de l'organisation que nous retrouvons sur le site officiel de la Nation de l'Islam, omet une grande partie des détails que nous retrouvons dans le livre de Hauser comme dans celui d'Elijah Muhammad. Nasir Makr Hakim, l'un des ministres d'Elijah Muhammad et éditeur de *Yacub (Jacob) The Father of Mankind*, mentionne d'ailleurs dans la préface du livre qu'il s'agit là du seul recueil regroupant les écrits du messager au sujet de Yacub : « Un sujet, ajoute-t-il, que Wallace Muhammad, le fils d'Elijah Muhammad, a interdit d'enseignement dès qu'il a pris le contrôle de la Nation de l'Islam. Ce sujet a aussi été charcuté en un conte de fées par le ministre Farrakhan puis éventuellement retiré. » Traduction libre de la version originale anglaise : « [A] subject which Wallace Muhammad, Elijah Muhammad's son had banned from being taught when he first took control of the Nation of Islam. This subject was also butchered into a fairy tale by Minister Farrakhan and eventually discontinued. » Muhammad, Elijah. 2002. *Yacub (Jacob) The Father of Mankind*. Los Gatos : Smashwords Edition. En ligne. <http://www.scopeandability.com/wp-content/uploads/yakub-jacob-the-father-of-mankind.pdf>, s.p.

5. En ces termes, l'histoire de Mr Yacub n'est pas sans rappeler celle de Xenu que rapporte L. Ron Hubbard, le fondateur de l'Église de Scientologie ou celle des Élohims que propose Claude Vorilhon, dit Raël, le fondateur du mouvement raëlien. Rothstein, Mikael. 2009. « His name was Xenu. He used renegades ... » ; « Aspects of Scientology's Founding Myth ». Dans R. Lewis, James (dir.), *Scientology*. New York : Oxford University Press, p. 365-388. « Le Message des créateurs. » En ligne. *Rael.org*. <http://fr.rael.org/message>.

expliquer l'origine des grandes civilisations. Elles font ainsi référence au pouvoir de divinités ou d'êtres supérieurs (matériels ou immatériels) dont l'existence est ravivée par des récits allégoriques ou motivés par une mystique indémontrable qui ne peut être qu'irrationnelle pour les non-initiés. Elles offrent ainsi aux adeptes une structure, un cadre, une hiérarchie, voire des prophéties qui organisent une certaine conception du monde; elles offrent un enseignement continu et une supervision parfois constante; elles imposent et obéissent à un ensemble de règlements et de rituels auxquels les fidèles doivent se conformer pour atteindre un niveau spirituel supérieur; elles imposent des châtiments aux insoumis et enfin, elles inculquent un certain nombre de valeurs (politiques, sociales, culturelles, morales, etc.) qui sont habituellement partagées par l'ensemble des fidèles réunis en communautés. Or, ce qui est le plus important pour ces groupes et le plus attirant pour l'adepte est (entre autres) la promesse de donner un (nouveau) sens à la vie.

Avec les années, Ali a cessé de croire à l'histoire de Mr Yacub et des vaisseaux spatiaux qui descendront du ciel pour sauver les fidèles avant d'anéantir la terre. Il se dit par ailleurs toujours aussi reconnaissant envers Elijah Muhammad pour le bien qu'il a semé parmi la communauté afro-américaine, car le messager leur inculqua le respect de soi en les encourageant à bien se vêtir, à adopter de bonnes habitudes alimentaires et à ne pas consommer d'alcool ou de drogue⁶. Si ces règles doivent être adoptées par tous les musulmans, Ali respecte déjà la majorité d'entre elles avant que ne soit officialisée sa conversion religieuse. S'il s'est toujours dit fier d'être un disciple de l'Honorable Elijah Muhammad et d'appartenir à la Nation de L'Islam, certains membres de son entourage, dont ses parents, restent persuadés qu'Ali s'est fait endoctriné et que le grand maître du temple de la NOI profite à bon compte de la célébrité, de la verve et de la rentabilité du jeune boxeur. Pour plusieurs en ces termes, le messager est un charlatan qui exploite la crédulité de sa jeune recrue pour revamper son image et accroître sa fortune personnelle, sinon celle de sa famille immédiate qualifiée de « royale »⁷. Quand Ali embauche Herbert Muhammad en tant que manager et consent à lui verser 40 % du

6. Hauser, Thomas. 1991. *Muhammad Ali. His Life and Times*. New York : Simon & Schuster, p. 97.

7. Clegg, Claude. 2010. « Malcolm X and Elijah Muhammad ». Dans Terrill, Robert E. (dir.) *The Cambridge Companion to Malcolm X*. Cambridge : New York : Cambridge University Press.

revenu de ses combats, ce dernier devient par la même occasion le guide spirituel et le conseiller financier du boxeur⁸.

8. Hauser, Thomas. 1991. *Muhammad Ali. His Life and Times*. New York : Simon & Schuster, p. 156.

Annexe D.

Le Louisville Syndicate

Voici un résumé des informations fournies par Huston Horn dans son article publié le 11 mars 1963 dans le magazine *Sports Illustrated* (SI) sur les onze membres du Louisville Syndicate, tel que présenté sur le site de *Heath Post*¹.

1. **William Faversham, Jr.**, 57 ans, a eu l'idée de fonder le syndicat et est devenu le gestionnaire de dossier (ou *manager*) de Cassius Clay. Il est un ancien acteur et le vice-président de Brown-Forman Distillers Corporation, producteur des marques de spiritueux Old Forester, Early Times et Jack Daniel's. Faversham est le seul non-millionnaire du groupe.

Il est le premier membre du syndicat à se présenter dans le film de Klein.

2. **William Lee Lyons Brown**, 56 ans, est le président du conseil d'administration de Brown-Forman, la compagnie dont il a hérité. Quand il était jeune homme, il fut limogé de l'Académie américaine navale et de l'Université de Virginie.

Il est le deuxième membre du groupe à se présenter dans le film de Klein, dans lequel il dit aussi être un fermier et travailler dans l'industrie du pétrole.

3. **James Ross Todd**, 26 ans, est le fils unique de Jouett Ross Todd, un éminent avocat. Il est l'un des actionnaires d'une firme de gestion d'actions et d'obligations à Louisville. Il a étudié à l'Université Yale.

Il n'est pas présent lors de l'entretien pour le film de Klein. Selon SI, il est le plus jeune (et le plus riche) membre du groupe.

1. Consulter le site : <http://www.heathpost.com/2013/03/the-eleven-men-behind-cassius-clay.html>.

4. **Vertner De Garmo Smith, Sr.**, 69 ans, est le parrain de Todd et un ami proche de Lyons Brown. Il a des investissements dans le domaine de la commercialisation de l'alcool et se révèle ainsi étroitement lié à Brown-Forman.
Il est le sixième membre du groupe à se présenter dans le film de Klein dans lequel il dit être le distributeur de whiskey, de croisières et du champagne Brown-Forman.
5. **Robert Worth Bingham**, 30 ans, est l'assistant éditeur et le fils de l'éditeur du *Courier-Journal* et du *Louisville Times*. (Les Bingham possèdent également WHAS-TV.) Worth Bingham a étudié à Harvard, et achète le magazine *The Ring* chaque mois « à la boutique *Readmore Card Shop* au centre-ville de Louisville. »
Il est le troisième membre du groupe à se présenter dans le film de Klein. L'article de Horn dans SI mentionne que Bingham fut associé au groupe dans le but d'assurer une importante couverture médiatique aux combats de Cassius Clay.
6. **George Washington (« Possum ») Norton IV**, 29 ans, est le fils du propriétaire de WAVE-TV. Il a étudié à l'Université Yale.
Il n'est pas présent lors de l'entretien pour le film de Klein. Or, l'article de Horn dans SI mentionne que Bingham fut associé au groupe parce que son père était à l'époque le propriétaire des stations de radio et de télévision NBC.
7. **Patrick Calhoun, Jr.**, 71 ans, est l'ancien président de l'American Commercial Barge Line, la plus grande compagnie de bateaux à usage personnel du monde.
Il n'est pas présent lors de l'entretien pour le film de Klein.
8. **Elbert Gary Sutcliffe**, 68 ans, est le petit-fils d'Elbert Gary, le premier président de la compagnie américaine de fer U.S. Steel.
Il n'est pas présent lors de l'entretien pour le film de Klein.
9. **J.D. Stetson Coleman**, 59 ans, est un homme d'affaires prospère (il possède de nombreuses entreprises, aucune n'est identifiée par un nom), il est originaire de Macon,

Géorgie. Il a étudié à Yale et est l'un des copropriétaires des Angels de Los Angeles (équipe de baseball) et des Rams de Los Angeles (équipe de football).

Il est le cinquième membre du groupe à se présenter dans le film de Klein dans lequel il se dit aussi fermier.

10. **William Sol Cutchins**, 62 ans, est le président de la compagnie de tabac Brown & Williamson (des marques Kools & Viceroy). Il est aussi président de WLKY-TV (la chaîne de télévision ABC à Novel, Kentucky), qui est mis en onde en 1961. Il a étudié à Princeton.

Il est le quatrième membre du groupe à se présenter dans le film de Klein.

11. **Archibald McGhee Foster**, 47 ans, est le vice-président senior de l'agence de publicité Ted Bates à Manhattan, où il est le conseiller en chef du compte de Brown & Williamson. Le syndicat s'est adressé à lui à cause de ses relations avec Cutchins et parce qu'il détient quelques contacts dans le monde de la boxe. En fait, Foster est celui qui met le groupe en contact avec Angelo Dundee, celui qui sera l'entraîneur d'Ali pour plusieurs décennies.

Il n'est pas présent lors de l'entretien pour le film de Klein.

Un homme du nom de Gordon Byron Davidson est la septième et dernière personne à se présenter dans le film de Klein dans lequel il affirme être l'avocat du groupe de commanditaires dont le mandat est de garder le groupe et Cassius Clay uni. Davidson est également chargé de la rédaction du contrat entre le Louisville Syndicate et le boxeur.

Faversham, Calhoun, Smith, Cutchins et Norton sont les membres du comité exécutif du Louisville Syndicate.

Annexe E.

Le programme en dix points du Parti de la Panthère noire

1. Nous voulons la liberté. Nous voulons le pouvoir de déterminer le destin de notre communauté noire.
2. Nous voulons le plein pouvoir pour notre peuple.
3. Nous voulons que cesse le pillage de la communauté noire par les capitalistes.
4. Nous voulons des logements décents conçus pour abriter des êtres humains.
5. Nous voulons l'éducation de notre peuple, un enseignement qui nous apprenne la véritable nature de la société américaine décadente. Nous voulons un enseignement qui nous apprenne notre véritable histoire et notre rôle dans la société d'aujourd'hui.
6. Nous voulons que tous les Noirs soient exemptés du service militaire.
7. Nous exigeons qu'il soit immédiatement mis un terme aux brutalités policières et aux meurtres des Noirs.
8. Nous voulons la liberté immédiate pour tous les prisonniers Noirs détenus dans les prisons et les pénitenciers fédéraux d'état, de comtés et de ville.
9. Nous voulons que tous les Noirs, lorsqu'ils comparaissent devant un tribunal, soient jugés par un jury composé de leurs pairs, comme le précise la Constitution des États-Unis.
10. Nous voulons la terre, le pain, le logement, les vêtements, la justice et la paix, et notre objectif principal est l'organisation d'un plébiscite supervisé par l'ONU, se déroulant dans la communauté noire, et auquel ne pourront participer que des sujets noirs colonisés, afin de déterminer la volonté et la destinée nationales du peuple noir.

Annexe F.

Documentation – William Klein

Livres et portfolios de William Klein

1954. Melville, Herman. *Moby Dick ou le Cachalot blanc*. Traduit de l'américain par Armel Guerne Paris : Le Sagittaire. (Illustré par William Klein)
1956. *Life is Good and Good for You in New York : Trance Witness Revels*. Paris : Éditions du Seuil; Milan : Éditions Feltrinelli. (Obtient le prix Nadar en 1957)
- 1956-1958-1959-1960. *Rome : the city and its people*. Paris, Éditions du Seuil (1958-1959); Milan, Éditions Feltrinelli; London, Vista Books; New York : Viking Press (1960).
1964. *Moscow*. Préface par Harrison Salisbury. Tokyo : Zokeisha Publications; Milan : Silvana; Hamburg : Die Zeit; Paris : Éditions Delpire; Hamburg : Die Zeit; New York : Crown Publishers.
1964. *Tokyo*. Préface par Maurice Pinquet. Tokyo : Zokeisha Publications; Milan : Silvana; Hamburg : Die Zeit; New York : Crown Publishers; Paris: Editions Delpire.
1970. *Mister Freedom*. Scénario par William Klein. Paris : Éditions Éric Losfeld.
1978. *William Klein* : New York 54-55. Paris : J.M. Bustamente and Bernard Saint-Genès.
1981. *William Klein. Monographie*. New York : Éditions Aperture.
1982. *William Klein. Les Grands photographes*. Éditions Fabri Pompiani, Italie.
William Klein. Monographie. Toulouse : Éditions du Château d'Eau.
1983. *William Klein*. Paris : Éditions Ercher.
William Klein. Paris : Union des éditions modernes.
1985. *William Klein*. Paris: PhotoPoche, Centre National de Photographie.
1987. *William Klein*. Tokyo: Pacific Press.
1989. *Close up*. London, Paris, and New York: Thames and Hudson.
Cinema Outsider : The Films of William Klein. Minneapolis : Walker Art Center.
1990. *William Klein - Close up*. New York : Thames and Hudson.

1990. *Torino 90*. Milan: Frederico Motta.
1991. *William Klein*. Tokyo: PPS & Parco.
1992. *William Klein*. Stockholm: Triangle Press.
1994. *In and Out of Fashion*. New York : Random House; Paris : Le Seuil.
1995. *New York 1954.55*. Manchester: Dewi Lewis Publishing; Heidelberg: Braus; Peliti Associati, Rome: Lunwerg Editores, Madrid.
1998. et Claire Clouzot. *William Klein Films*. Paris : Marval
1999. *William Klein Films*. PowerHouse Books; 1st U.S. Ed., May.
1999. *William Klein: Portfolio*. Berlin : Te Neues Publishing Company.
2002. *Paris + Klein*. Berlin : Edition Braus.
2003. *Paris+Klein*. Paris: Marval.
2008. *Contacts*. Rome : Contrasto.
2008. *William Klein*. Introduction par Christian Caujolle. Paris : Centre national de la photographie. 4e Édition. Arles : Actes Sud.

Articles, monographies et catalogues d'exposition au sujet de William Klein

- Aletti, Vince. 1996. « William Klein's New York Vérité ». *Village Voice*, 26 mars.
- Aletti, Vince. 1994. « William Klein: Outsider Art ». *Village Voice*, 20 décembre.
- Als, Hilton. 1990. « Film: Frutti ». *Village Voice*, 11 décembre.
- Appleford, Steve. 1994. « William Klein: Images of a Lifetime ». *Los Angeles Times*, 4 décembre.
- Baker, Kenneth. 1995. « New York Energy Jumps through Klein's Photos ». *San Francisco Chronicle*, 18 Janvier.
- Bauret Gabriel. 1981. « Des fresques ai 1/25e de seconde ». *Zoom*, avril.
- Bayer, Jonathan. 1977. *Concerning Photography*. London : The Photographer's Gallery.
- Beaton, Cecil et Walter Hardy. 1975 *The magic image : The genius of photography from 1839 to the present day*. Boston: Little Brown, 1975.

- Bergala, Alain. 1995. « L'œil du cyclope : Propos de William Klein ». *Cahiers du Cinéma*, no 497 (Décembre), p. 68-75.
- Blouin, Patrice. 2006. « William Klein ». *Art Press*, no322, p.87-8.
- Blume, Mary. 1999. « William Klein Films Messiah with an Attitude ». *Herald Tribune*, Décembre.
- Borhan, Pierre. 1980. *Voyons Voir*. Paris : *Créatis*, p.92-107.
- Bryan, James, and Rolf Sauer. 1973. *Structures Implicit and Explicit*. Philadelphia : Via Publications, University of Pennsylvania.
- Carrière, Christophe. 1998. « William Klein ». *Premiere*, n.252 (March), p.90-92.
- Caujolle, Christian. Et Pierre de Fenoyl. 1979. *Album photographique 1*. Paris : Centre Pompidou, p.126-145
- Caujolle, Christian. 1985. *PhotoPoche : William Klein*. Paris : Centre National de la Photographie.
- Chaiken, Michael. 2008. « Pop art pick : The Delirious Fictions of William Klein ». *Film Comment*, v.44, n.3 (May), p.75.
- Danto, Ginger. 1993. « William Klein: In the Thick of the Crowd ». *Artnews*, Mars.
- Davis, Keith F. 1999. *An American Century of Photography : The Hallmark Photographic Collection*. Kansas City : Hallmark Cards.
- Devlin, Polly. 1979. *Vogue Book of Fashion Photography*. New York : Simon & Schuster, p.106-139, 148, 152-153, 164-165.
- De Fenoyl, Pierre. 1982. « Entretien de Pierre De Fenoyl avec William Klein ». *Artists*, octobre-novembre, p. 102-105.
- Durgnat, Raymond. 1987. « Resnais & Co. : Back to the avant-garde ». *Monthly Film Bulletin*, no 640 (Mai), p. 132-135.
- Galerie municipale du Château d'eau. 1982. *William Klein. Catalogue d'exposition (Toulouse, Galerie municipale du Château d'eau, novembre 1982)*. Toulouse : Galerie municipale du Château d'eau.
- Gee, Helen. 1980. *Photography of the 50's : An American Perspective*. Tucson, Arizona : Center for Creative Photography, p.124-127
- Goldberg, Vicki. 1992. « William Klein : Impolite Photographer ». *New York Times*, 18 Octobre.
- Grelier, Robert. 1967. « Entretien ». *Image et Son*, janvier, p.49.

- Grover, Jan Zitz. 1982. « Another Star is Born ». *Afterimage*, Janvier.
- Gruber, L. Fritz (dir.). 1964. *Grosse Photographen Unsere Jahrhunderts*. Düsseldorf/Vienna : Econ- Verlag, p.204-207.
- Guégen, P. 1960. « Art Photographique: Rome par William Klein ». *Aujourd'hui*, avril.
- Guimond, James. 1991. *American Photography and the American Dream*. Chapel Hill and London : University of North Carolina.
- Held, Jean-François. « Klein : l'anti-Godard ». *Le Nouvel Observateur* (24 mai), p. 32-33.
- Hall-Duncan, Nancy. 1979. *History of Fashion Photography*. New York : Chanticleer Press, p.174-179.
- Halpert, Peter Hay. 1995. « William Klein: Timelessness in Fashion ». *American Photo*, Janvier-Février.
- Harbutt, Charles. 1979. « William Klein revisited ». *Modern Photographer*, octobre, p.110-119.
- Harris, Mark. 1995. « William Klein in Your Face ». *Camera & Darkroom*, Août.
- Harrison, Martin. 1991. *Appearances : Fashion Photography Since 1945*. London: Jonathan Cape.
- Hennebelle, Guy. 1969. « Ali, Polly and Freedom : Three symbols of America ». *Cinema International* (Lausanne), avril, p.5-7
- Hoberman, J. 1990. « After the Bell ». *Village Voice*, 21 Novembre.
- Hoberman, J. 1990. « Innocents Abroad ». *Village Voice*, 8 décembre.
- Johnston, Trevor. Cinéma. 1969. *Cinéma*, n.133 (Février), p.20-24.
- Jouffroy, Alain. 1973. « William Klein : Un Portrait ». *Zoom*, Juillet, p. 33-57.
- Keppler, Herbert. 1959. « What Does William Klein Do ? ». *Modern Photography*, Septembre, p. 52-58.
- Kozloff, Max. 1981. « William Klein and the Radioactive Fifties ». *Artforum*, mai, p.34-41
- Krifa, Michket. 2000. *Je bouge donc je suis. Catalogue d'exposition (Biarritz), Hôtel Bellevue, 1er au 15 mai 2000*. Paris : Mengès.
- Lane, Anthony. 2001. « The Shutterbug...William Klein is Back in Town ». *New Yorker*, 21 mai.

- Lemagny, Jean-Claude, and André Rouillé. 1987. *A History of Photography*. Cambridge University Press.
- L'Hostis, Nane et Laurent Boudier. 1994. « Le bon casting est dans la rue ». *Télérama*, no 2305 (16 Mars), p.22-24, 26.
- Livingston, Jane. S.d. « The New York School: Photographs 1936-1963 ». En ligne. *Masters of Photography*. http://www.masters-of-photography.com/K/klein/klein_articles3.html.
- Lucas, Tim. 2008. « An American in Paris ». *Sight and Sound*, v.18 n.5 (May), p.96.
- Lyons, Nathan (dir.). 1967. *Photography in the 20th Century. Catalogue d'exposition* (Ottawa, Galerie Nationale du Canada). Rochester, N.Y. : George Eastman house of photography.
- Mardore, Michel. 1966. « Les moustaches de la Joconde ». *Le Nouvel Observateur*, 30 novembre, p. 46-47.
- Marker, Chris. 1978. « William Klein : Peintre, photographe, cinéaste ». *Graphis*, mai-juin, p.134-135.
- Martin, Marcel. 1969. « Interview avec William Klein ». *Cinéma 69*, Février, p. 20-24.
- Martin, Marcel. 1970. « Interview avec William Klein ». *Cinéma 70* (décembre), p. 64-66.
- Monthly Film Bulletin. 1987. « Resnais and Co: back to the avant-garde ». *Monthly Film Bulletin*, vol.54, n.640 (May), p.132-135.
- Musée Carnavalet. 1992. *Portraits d'une capitale : De Daguerre à William Klein. Catalogue d'exposition (Paris, Musée Carnavalet)*. Paris : Paris-musées, Paris-audiovisuel.
- Naggar, Carole. 1979. *William Klein Catalogue*. Lyon : Fondation Nationale de Photographie.
- Naggar, Carole. 1983. *William Klein photographe etc. Catalogue d'exposition (Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, 11 mai au 12 juin 1983)*. Paris : Centre Georges Pompidou : Herscher.
- Naudet, Jean-Jacques. 1979. « Klein à la Fondation ». *Photo*, mars, p.56-57.
- Nuridsany, Michel. 1983. « William Klein ». *Art Press*, no 69 (avril), p. 4-7.
- Nykvist, Ralph. 1979. « Interview et portfolio de William Klein ». *Aktuell fotografi* (Stockholm), mai, p. 48-57.
- Pevere, Geoff. 1999. « Cinematheque Remembers era's lost voice ». *Toronto Star*, Friday, May 28, s.p.
- Piazzo, Philippe. 1997. « La ligne Klein ». *Télérama*, no 2453 (15 Janvier), p.62-63.

- Pollack, Peter. 1962. *Die Welt der Photographie*. Düsseldorf/Vienna : Econ-Verlag, p. 496-505.
- Ponti, Lisa. 1961. « Visite à William Klein ». *Domus* (Janvier), Milan, p.21-28.
- Porter, Alain. 1969. « La rue ». *Camera*, Mars, p. 14-21.
2008. « Mister Freedom : An Interview with William Klein ». *Cinéaste*, v.33 n.4 (October), p.24-29.
- Rédaction (La). 1970. « Dernière minute : Censure ». *Cahiers du Cinéma*, no 225, Nov.-Déc. s.p.
- Rudovsky, Bernard. 1971. *The Unfashionable Human Body*. Garden City, New York : Doubleday, p. 278-281.
- Sand, Luce. 1968. « William Klein ». *Jeune Cinéma*, no 32, Septembre, p. 3-8.
- Senft, Bret. 1996. « William Klein: Living Legend ». *Photo District News*, July.
- Smith, Alison. 1994. « Le Film-temoin: the language of 1968 in the films of William Klein ». *French Cultural Studies*. no. 5, vol., p. 163-178.
- Strauss, Frédéric. 1998. « Reflets dans l'œil de William Klein ». *Cahiers du Cinéma*, no 522 (mars), p. 14-16.
- Szarkowski, John. 1966. *The Photographer's Eye*. New York : The Museum of Modern Art, p. 69, 147.
- Thompson, Philip, John Williams et Gerald Woods. 1972. *Art Without Boundaries : 1950-1970*. London : Thames and Hudson, p.31, 138-139.
- Troller, Georg. 1970. *Mein Paris. Gütersloh*. West Germany : Bertelsmann Sachbuchverlag, p. 126-129.
- Turner, Peter. 1974. « William Klein ». *Creative Camera*, juillet, p.230-241.
- Turner, Peter and John Benton-Harris. 1985. *American Images: Photography 1945-1980*. London.
- Tweedie, Katherine. 1982. *William Klein: Photographer, Filmmaker*. New York.
- U.S. Camera Publishing. 1960. *U.S. Camera Annual 1961*. New York : U.S. Camera Publishing Corp. P.68-75.
- Véray, Laurent. 2004. *Loin du Vietnam*. Collection : Les cahiers de Paris expérimental. Paris : Éd. Paris expérimental.

Walker Art Center. 2009. « William Klein Short Film Program ». En ligne. *Walker Art Center*.
<http://calendar.walkerart.org/event.wac?id=5034>.

Wolsey, Tom. 1965. « William Klein ». *Queen*, juillet, p.32-39

Woodward, Richard B. 2003. « William Klein Throws Himself a Wild Homecoming Party ». *The New York Times*, Sunday, April 6.

Zimmer, Christian. 1967. « Polly Maggoo et l'autre combat de Cassius Clay ». *Les Temps modernes*, janvier, p.1335-1340.

1969. « Marie Madeleine, Petulia et Claire ». *Les Temps Modernes* (Paris), mars, p. 1710-1717.

Expositions de William Klein (1951-1981)

1951. Galerie Dietrich-Lou Cosyns, Bruxelles, Mars, Peintures.

1952. Galeria del Milione, Milan, Janvier, Peintures et murales.

1953. Galerie Apollo, Bruxelles, Décembre. Peintures, photographies abstraites, panneaux amovibles.

Salon des réalités nouvelles, Paris. Photographies abstraites, panneaux amovibles.

1956. La Hune, Paris, Novembre. 100 tirages du livre *Life is Good and Good for you in New York*; film de Chris Marker sur le livre.

1960. Vista Books, Londres, Mai. 80 tirages du livre *Rome*.

1961. Salon de la Photo Fuji, Tokyo. 100 tirages.

1963. Photokina, Cologne. « Les trente photographes du siècle », du livre de L. Fritz Gruber. 20 tirages.

1967. Musée Stedelijk, Amsterdam, Janvier-Mars. Peintures, 150 tirages, 20 photos murales, 100 diapositives couleurs, 4 films.

1978. Galerie Fiolet, Amsterdam, Janvier. 60 tirages.

Musée Apeldoorn, Apeldoorn, Hollande, Janvier. 100 tirages : exposition présentée à travers la Hollande.

Galerie des photographes, Londres, Janvier. 125 tirages, illustrations, cycle de films (Centre International des Arts); exposition présentée à travers la Grande-Bretagne.

Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, Mars. « À la recherche de la photographie : 10 photographes de Atget à aujourd'hui ».

Festival international d'Arles, France, Juillet. Invité d'honneur. 85 tirages, illustrations, présentation de diapositives d'une durée de 90 minutes.

1979. Fondation Nationale de Photographie, Lyon, France, Janvier. Rétrospective, 180 tirages noir et blanc, 30 tirages couleur, illustrations, catalogue, présentation de diapositives, exposition présentée à travers la France.

Galerie Canon, Genève, Novembre. 80 tirages noir et blanc, 30 tirage couleur.

1980. Centre International de Photographie, New York. « Photographie des années 50 ». 4 tirages.

Galerie Canon, Bâle, Suisse. « Art II 80s ». 20 tirages, catalogue.

Exposition Internationale de Salford, Manchester, Angleterre. « Dix photographes américains ». 20 tirages.

1981. Galerie Light, New York. « Rétrospective William Klein ». Du 6 au 31 Janvier.

Galerie Zabriskie, Paris, du 3 mars au 4 avril.

Centre américain, Paris, du 10 mars au 10 avril.

Cinémathèque française, Paris, du 11 au 25 mars. Documentaires et cycle de films.

Articles de périodiques et revue de presse par film (liste non-exhaustive)

4.1. *Broadway by Light* (1957)

4.1.1. 1959. « Broadway by Light ». *Films et Documents*, vol. 20, no.136 (Janvier), p.915.

4.1.2. 1958. « Broadway by Light ». *Monthly Film Bulletin*, vol. 25, no. 294 (Juillet), p.93.

4.2. *Cassius le grand* (1964)

4.2.1. Amalric, Jacques. 1967. « Cassius le Grand ». *Le Monde* (Paris), 31 mai.

4.2.2. Billard, L.1967. « Cassius le Grand ». *L'Express* (Paris), 29 mai.

- 4.2.3. Chapier, Henry. 1964. « Un beau grand prix ». *Combat* (Paris), 1er décembre.
- 4.2.4. Charensol, G. 1967. « Cassius le Grand par William Klein ». *Les Nouvelles littéraires* (Paris), 25 mai.
- 4.2.5. Le Figaro littéraire. 1967. « Cassius le Grand ». *Le Figaro littéraire* (Paris), 22 mai.
- 4.2.6. H.R. 1967. « Cassius le Grand : Du cinéma en coup de poing ». *La Croix* (Paris), 14 juin.
- 4.2.7. Klein, William. 1964. « Cassius le Grand ». *France-Observateur* (Paris), 17 décembre.
- 4.2.8. Levin, M.A. 1967. « Cassius le Grand ». *Les Lettres françaises* (Paris), 1er juin.
- 4.2.9. Merlin, Olivier. 1967. « Le champion par William Klein ». *Le Monde* (Paris), 31 mai.
- 4.2.10. Mohrt, Michel. 1967. « Cassius le Grand ». *Carrefour* (Paris), 31 mai.
- 4.2.11. N.D. 1967. « Cassius le Grand ». *Le Canard enchaîné* (Paris), 7 juin.
- 4.2.12. Sadoul, Georges. 1964. « Cassius le Grand ». *Les Lettres françaises* (Paris), 3 décembre.
- 4.2.13. Sadoul, Georges. 1967. « Cassius le Grand ». *Les Lettres françaises* (Paris), 13 décembre.
- 4.2.14. Tallenay, J-L. 1967. « Cassius le Grand : Un homme qui est événement ». *Télérama* (Paris), 11 juin.

4.3. *Qui êtes-vous, Polly Maggoo?* (1966)

- 4.3.1. Bory, Jean-Louis. 1966. « Qui êtes-vous, Polly Maggoo? par William Klein ». *Arts* (Paris), 12 octobre.
- 4.3.2. Camy, Gérard. 1994. « Qui êtes-vous, Polly Maggoo? ». *Télérama*, no. 2341, 23 Novembre, p.139.
- 4.3.3. Chapier, Henry. 1966. « Qui êtes-vous, Polly Maggoo? : Il ne suffit pas d'aimer Bunuel ». *Combat* (Paris), 22 octobre.
- 4.3.4. Cinéma. 1966. *Cinéma*, no.107 (Juin), p.14.

- 4.3.5. Durand, Michel. 1966. « Joyeux Klein d'œil ». *Le Canard enchaîné* (Paris), 26 octobre.
- 4.3.6. Etchevery, Marc. 1966. « Qui êtes-vous, Polly Maggoo? ». *Tribune socialiste* (Paris), 5 novembre.
- 4.3.7. Image et Son. 1967. *Image et Son*, no.201 (Janvier), p.49-60.
- 4.3.8. Langlois, Gérard. 1966. « Qui êtes-vous, Polly Maggoo? commence sa carrière aujourd'hui ». *Combat* (Paris), 21 octobre.
- 4.3.9. Lucas, Tim. 2008. « An American in Paris ». *Sight and Sound*, vol. 18, no. 5 (Mai), p.96.
- 4.3.10. Mardore, Michel. 1966. « L'ère du soupçon ». *Le Nouvel observateur* (Paris), 19 octobre.
- 4.3.11. Piazzo, Philippe. 1997. « La ligne Klein ». *Télérama*, no .2453, 15 Janvier, p.62-63.
- 4.3.12. Rapfogel, Jared. 2008. « The Delirious Fictions of William Klein ». *Cinéaste*, vol. 33, no. 4 (Octobre), p.20-23.
- 4.3.13. Salachas, Gilbert. 1966. « Qui êtes-vous, Polly Maggoo? : Une belle et bonne farce ». *Télérama* (Paris), 6 novembre.
- 4.3.14. Thevenon, Patrick. 1966. « Qui êtes-vous, Polly Maggoo? de William Klein ». *L'Express* (Paris), 24 octobre.
- 4.3.15. Villaedebo, Jeanne. 1966. « Je suis Polly Maggoo ». *Cinéma 66*, décembre, p. 113-115.

4.4. Loin du Vietnam (1967)

- 4.4.1. Aubriant, Michel. 1967. « Mauvaise foi et mauvaise confiance ». *Nouveau Candide*, 18 décembre.
- 4.4.2. Billard, Pierre. 1967. « Loin du Vietnam ». *L'Express* (Paris), 11 décembre.
- 4.4.3. Bory, Jean-Louis. 1967. « Loin du Vietnam ». *Le Nouvel observateur* (Paris), 20 décembre.
- 4.4.4. Capdenac, Michel. 1967. « Loin du Vietnam ». *Les Lettres françaises* (Paris), 18 décembre, p. 17.

- 4.4.5. Chauvet, Louis. 1967. « Loin du Vietnam ». *Le Figaro* (Paris), 20 décembre.
- 4.4.6. Chazal, Robert. 1967. « Loin du Vietnam (Un film meeting) ». *France-soir* (Paris), 27 décembre.
- 4.4.7. Cinéma. 1968. *Cinéma*, no.122 (Janvier), p.37-55.
- 4.4.8. Daussois, Guy. 1967. « Loin du Vietnam : Généreux, intellectuel, vain, mais sincère ». *Populaire*, 20 décembre.
- 4.4.9. De Baroncelli, Jean. 1967. « Loin du Vietnam ». *Le Monde* (Paris), 19 décembre.
- 4.4.10. Glayman, Claude. 1967. « Les vérités de Loin du Vietnam ». *Tribune socialiste* (Paris), 21 décembre.
- 4.4.11. Langeais, Claude. 1967. « Sommes-nous si loin du Vietnam ». *Témoignage chrétien* (Paris), 14 décembre.
- 4.4.12. L'Humanité. 1967. « Loin du Vietnam ». *L'Humanité* (Paris), 23 décembre.
- 4.4.13. Julien, Claude. 1967. « Le conflit Vietnam : Au Festival de New York le public fait une longue ovation au film Loin du Vietnam ». *Le Monde* (Paris), 4 octobre.
- 4.4.14. Lachize, Samuel. 1967. « Pour un peuple bombardé (Loin du Vietnam par 150 cinéastes). *L'Humanité* (Paris), 16 décembre.
- 4.4.15. Mardore, Michel. 1967. « Loin du Vietnam ». *Le Nouvel observateur* (Paris), 27 décembre.
- 4.4.16. M.D. 1967. « Loin du Vietnam ». *Le Canard enchaîné* (Paris), 20 décembre.
- 4.4.17. Le Monde. 1967. « Des manifestants du Mouvement Occident interrompent la projection du film Loin du Vietnam : Deux blessés, deux arrestations ». *Le Monde* (Paris), 21 décembre.
- 4.4.18. Mourin, François. 1967. « Loin du Vietnam ». *L'Humanité-dimanche* (Paris), 24 décembre.
- 4.4.19. Nordmann, Jean-Gabriel. 1968. « Loin du Vietnam ». *Europe* (Paris), 1er janvier.
- 4.4.20. Prévost, Alain. 1967. « Un pamphlet cinématographique ». *Les Lettres françaises* (Paris), 13 septembre.

- 4.4.21. Romi, Yvette. 1967. « Loin du Vietnam ». *Le Nouvel observateur* (Paris), 25 octobre.
- 4.4.22. Tailleay, Jean-Louis. 1967. « Loin du Vietnam : Nous n'avons pas le droit de nous en laver les mains ». *Télérama* (Paris), 24 décembre.

4.5. *Mister Freedom* (1969)

- 4.5.1. Jouffroy, Alain. 1968. « Mister Freedom : l'impérialisme de Superman ». *Opus international* (décembre), p.72-75.
- 4.5.2. Lanzmann, Jacques. 1968. « Un homme nommé Freedom ». *Lui* (Septembre), p. 74-79.
- 4.5.3. Lucas, Tim. 2008. « An American in Paris : The Delirious Fictions of William Klein ». *Sight and Sound*, vol. 18, no. 5 (Mai), p.96.
- 4.5.4. Rapfogel, Jared. 2008. « The Delirious Fictions of William Klein ». *Cinéaste*, vol. 33, no. 4 (Octobre), p. 20-23.
- 4.5.5. Revue du Cinéma International 1969. *Revue du Cinéma International*, n.2 (Avril), p.5-7.
- 4.5.6. Segal, Abraham. 1970. « Mister Freedom ». *Evergreen Review* (avril), p.48-55.

4.6. *Festival panafricain d'Alger* (1969)

- 4.6.1. Lenne, Gérard. (...). « Festival Panafricain d'Alger : Il n'y a pas de libération sans culture ». *Télérama*. (Confirmer les détails de la source).

4.7. *Eldridge Cleaver, Black Panther* (1970)

- 4.7.1. Arnoul, François. 1970. « Le Manifeste contre la répression ». *Combat* (Paris), 16 novembre.
- 4.7.2. Bory, Jean-Louis. 1970. « La guerre est déclarée : « Mort à la Babylone des pigs! » dit Eldridge Cleaver. Et les pigs ne sont pas tous Américains ». *Le Nouvel observateur* (Paris), 14 décembre.

- 4.7.3. Cervoni, Albert et F. Maurin. 1970. « Entretien avec William Klein sur un film non autorisé : Eldridge Cleaver Black Panther ». *L'Humanité* (Paris), 16 novembre.
- 4.7.4. Cervoni, Albert. 1970. « Une panthère noire : Eldridge Cleaver Black Panther de William Klein ». *L'Humanité* (Paris), 9 décembre.
- 4.7.5. Chapier, Henry. 1970. « Eldridge Cleaver : Sans visa William Klein passera outre à l'interdit de la censure. Le pouvoir au pied du mur ». *Combat* (Paris), 16 novembre.
- 4.7.6. Chapier, Henry. 1970. « Eldridge Cleaver de William Klein : un cri enflammé ». *Combat* (Paris), 10 décembre.
- 4.7.7. La Croix. 1971. « Eldridge Cleaver », *La Croix* (Paris), 7 janvier.
- 4.7.8. Durand, Michel. 1970. « Eldridge Cleaver Black Panther ». *Le Canard enchaîné* (Paris). 25 novembre.
- 4.7.9. Ferriot, Bertrand. 1970. « Eldridge Cleaver Black Panther de William Klein. Un homme sait pourquoi il va mourir ». *Télérama* (Paris), 27 décembre.
- 4.7.10. France-soir. 1970. « Eldridge Cleaver Black Panther : Un noir et des fusils ». *France-soir* (Paris), 12 décembre.
- 4.7.11. Geirt, Van. 1970. « Eldridge Cleaver : La révolution sera totale ». *Actualité* (Paris), 27 décembre.
- 4.7.12. Geirt, Van. 1970. « Le programme en dix points des Black Panthers ». *Actualité* (Paris), 27 décembre.
- 4.7.13. Geirt, Van. 1970. « Entrevue d'Eldridge Cleaver avec Van Geirt ». *Actualité* (Paris), 27 décembre.
- 4.7.14. Geirt, Van. 1970. « Les lois du Parti ». *Actualité* (Paris), 27 décembre.
- 4.7.15. G.J. 1970. « Eldridge Cleaver Black Panther de William Klein ». *Les Nouvelles littéraires* (Paris), 24 décembre.
- 4.7.17. Jeune Afrique. 1970. « Eldridge Cleaver Black Panther : film algérien de William Klein ». *Jeune Afrique* (Paris), 20 novembre.
- 4.7.19. Julien, Claude. 1970. « Un film toujours retenu par la censure : Les Panthère noires ». *Le Monde* (Paris), 1er décembre.
- 4.7.20. Lachise, S. 1970. « Eldridge Cleaver Black Panther de William Klein : un reportage ». *L'Humanité-dimanche* (Paris), 18 novembre.

- 4.7.21. Lenglois, G. 1970. « Eldridge Cleaver Black Panther de William Klein ». *Les Lettres françaises* (Paris), 16 décembre.
- 4.7.22. M.A. 1971. « Eldridge Cleaver Black Panther ». *Les Echos* (Paris), 15 janvier.
- 4.7.23. M.D. 1970. « Eldridge Cleaver Black Panther ». *Le Canard enchaîné* (Paris), 25 novembre.
- 4.7.24. Maurin, F. 1970. « Eldridge Cleaver de William Klein toujours interdit ? ». *L'Humanité* (Paris), 11 décembre.
- 4.7.25. Madore, M. 1970. « Eldridge Cleaver Black Panther de William Klein ». *Le Nouvel observateur* (Paris), 7 décembre.
- 4.7.26. Martin, M. 1970. « Eldridge Cleaver Black Panther de William Klein ». *Les Lettres françaises* (Paris), 16 décembre.
- 4.7.27. P.Ms. 1970. « Eldridge Cleaver Black Panther ». *Le Figaro* (Paris), 28 décembre.
- 4.7.28. Rivarol. 1970. « Eldridge Cleaver Black Panther de William Klein ». *Rivarol* (Paris), 24 décembre.

4.8. Le couple témoin (1975)

- 4.8.1. Cervoni, Albert. 1977. « À propos du Couple témoin de William Klein : Le rire repose sur le sérieux ». *L'Humanité* (Paris), 2 avril.
- 4.8.2. Chapier, Henry. 1977. « Le couple témoin de William Klein : Une fable de choc ». *Le Quotidien de Paris* (Paris), 2 avril.
- 4.8.3. Chazal, Robert. « Le couple témoin : des cobayes ». *France-soir* (Paris), 6 avril.
- 4.8.4. Delmas, Jean. 1977. « Le couple témoin : William Klein n'oublie pas mai 1968 ». *Jeune Cinéma*, no 100 (Février), p.16-22.
- 4.8.5. De Saint-Angel, Éric. 1977. « Un film de cobayes ». *Le Matin* (Paris), 5 avril.
- 4.8.6. Forlani, Rémo. 1977. « The Great Bill Klein ». *Une semaine de Paris*, Pariscope (Paris), 20 avril.
- 4.8.7. Gavi, Philippe. 1977. « Le couple témoin : un film de William Klein. Le Bonheur électronique ». *Libération*, 1er avril.

- 4.8.8. Jeune Cinéma. 1977. *Jeune Cinéma*. no.100 (February), p.16-22.
- 4.8.9. Lachize, Samuel. 1977. « Le couple témoin de William Klein ». *L'Humanité-dimanche* (Paris), 8 avril.
- 4.8.10. Le Matin. 1977. « Le couple témoin de William Klein ». *Le Matin* (Paris), 30 mars.
- 4.8.11. Mohrt, Michel. « Le couple témoin ». *Le Figaro* (Paris), 31 mars.
- 4.8.12. Perez. 1977. « Le couple témoin ». *Charlie hebdo* (Paris), 31 mars.
- 4.8.13. Perez, Michel. 1977. « Le couple témoin de William Klein ». *Les Nouvelles littéraires* (Paris), 31 mars.
- 4.8.14. PLT. 1977. « Le couple témoin de William Klein : De la science-fiction à la satire ». *Rouge* (Montreuil), 30 mars.
- 4.8.15. Ro., J. 1977. « Le couple témoin : Deux cobayes humains ». *La Croix* (Paris), 16 avril.
- 4.8.16. Remond, Alain. 1977. « Le couple témoin : La grande manipulation ». *Télérama* (Paris), 30 mars.
- 4.8.17. Siclier, Jacques. 1977. « Le couple témoin ». *Le Monde* (Paris), 2 avril.

4.9. *Muhammad Ali, the Greatest* (1975)

- 4.9.1. Bourde, Yves. 1975. « Muhammad Ali, The Greatest de William Klein : Un film qui se termine sur le mot à suivre ». *Le Monde* (Paris), 10 avril.
- 4.9.2. C.F. 1975. « Muhammad Ali, The Greatest ». *Le Monde* (Paris), 16 avril.
- 4.9.3. Chazal, Robert. 1975. « Muhammad Ali, The Greatest : Cassius Clay dix ans après ». *France-soir* (Paris), 12 avril 1975.
- 4.9.4. Clouzot, Claire. 1975. « Muhamad Ali the greatest. 1964-1974. Entretien avec William Klein ». *Ecran*, no. 38 (Juillet-Août), p. 58-60.
- 4.9.5. Dinning, Mark. 2002. « Muhammad Ali, The Greatest ». *Empire*, no. 153, Mars, p.115.
- 4.9.6. Douin, Jean-Luc. 1994. « Muhammad Ali, The Greatest ». *Télérama*, no. 2344, 14 Décembre, p.181.

- 4.9.7. Jackson, Kevin. 2002. « Muhammad Ali the Greatest ». *Sight and Sound*, vol. 12, no. 3, mars, p.52.
- 4.9.8. Maurin, François. 1975. « Plus loin que la boxe Muhammad Ali, The Greatest de William Muhammad ». *L'Humanité* (Paris), 12 avril.
- 4.9.9. Maurin, François. 1975. « William Klein : Un batteur du ghetto ». *L'Humanité* (Paris), 12 avril.
- 4.9.10. Remond, Alain. « Muhammad Ali, The Greatest : Le réveil des noirs sur le ring ». *Télérama* (Paris), 9 avril.

4.10. *The French* (1982)

- 4.10.1. Chazal, Robert. 1982. « The French côté courts, côté coulisses ». *France-soir* (Paris), 9 juillet.
- 4.10.2. Douin, Jean-Luc. 1982. « The French : Le temple du tennis ». *Télérama* (Paris), 3 juillet.
- 4.10.3. E.S.A. 1982. « The French de William Klein : Monocorde documentaire français ». *Le Matin* (Paris), 1er juillet.
- 4.10.4. Grousset, J.P. 1982. « The French ». *Le Canard enchaîné* (Paris), 7 juillet.
- 4.10.5. Hatzfeld, Jean. 1982. « Le seul film sportif du festival est un documentaire ». *Libération* (Paris), 21 mai.
- 4.10.6. Lambert, Gilles. 1982. « The French de William Klein : jouons sous la pluie ». *L'Aurore* (Paris), 5 juillet.
- 4.10.7. Leguèbe, Éric. 1982. « The French ». *France-soir* (Paris), 1er juillet.
- 4.10.8. Le Point. 1982. « The French de William Klein ». *Le Point* (Paris), 5 juillet.
- 4.10.9. M.P. 1982. « Et voici la caméra au service ». *Le Quotidien de Paris* (Paris), 6 juillet.
- 4.10.10. P.M. 1982. « The French : film français de William Klein ». *VSD*, 1er juillet.
- 4.10.11. Roy, Jean. 1982. « The French de William Klein ». *Révolution*, 2 juillet.

4.11. In and out of Fashion (1998)

4.11.1. Nesselson, Lisa. 1998. *Variety*, 16 Mars, p.66.

4.12. Le Messie (1999)

4.12.1. Audé, Françoise. 2000. « Le Messie ». *Première*. n.274 (January), p.48.

4.12.2. Carrière, Jean-Claude. 1999. « Le Messie et l'œil de William Klein ». *Le Monde*, 30 décembre.

4.12.3. Chicon, Emmanuel. 1999. « Le Messie Baroque'N'Roll de William Klein ». *L'Humanité* (Paris) 25 décembre.

4.12.4. de Bruyn, Olivier. 2000. « Le Messie ». *Première*, no. 274 (Janvier), p.48.

4.12.5. De Virieu, Hélène. 1999. « La tragédie musicale de Klein ». *France-soir* (Paris), 23 décembre.

4.12.6. Drillon, Jacques. 1999. « Le Messie, un film de William Klein : Et Dieu dans tout ça ! ». *Le Nouvel observateur* (Paris), 16 décembre.

4.12.7. Drillon, Jacques. 1999. « Pourquoi j'ai dit oui au Messie : Un entretien avec Marc Minkowski ». *Le Nouvel observateur* (Paris), 16 décembre.

4.12.8. Erikson, Frank. 1999. « Le Messie de William Klein ». *L'Express* (Paris), 23 décembre.

4.12.9. Le Figaro. 1999. « Le Messie selon William Klein ». *Le Figaro* (Paris), 22 décembre.

4.12.10. F.J. 1999. « Le Messie ». *L'Événement du jeudi* (Paris), 23 décembre.

4.12.11. Frodon, Jean-Michel. 1999. « Le Messie ». *Le Monde*, 22 décembre.

4.12.12. Grousset, Jean-Paul. 1999. « Le Messie ». *Le Canard enchaîné* (Paris), 22 décembre.

4.12.13. Gorin, François. 1999. « Le Messie : Le cinéma désincarné ». *Télérama*, no. 2606, (22 Décembre), p.37.

4.12.14. Hernandez, Brigitte. 1999. « Le Messie de William Klein ». *Le Point* (Paris), 17 décembre.

4.12.15. Macassar, Gilles. 1999. « Le Messie: La musique incarnée ». *Télérama*,

no.2606 (22 Décembre), p.36.

- 4.12.16. Macassar, Gilles. 1999. « Les avis sont partagés : L’oratorio de Haendel illustré par un tourbillon d’images signées William Klein. Certains sont convertis, d’autres n’y croient pas ». *Télérama*, 22 décembre.
- 4.12.17. Nesselson, Lisa. 2000. « Le Messie ». *Variety*, 24 Janvier, p.59.
- 4.12.18. Peron, Didier. 1999. « Soirée diapos mystique : Le Messie de Haendel mis en images par William Klein ». *Libération*, 22 décembre.
- 4.12.19. Royer, Philippe. « Le Messie, de William Klein, interroge le message et le siècle » 1999. *La Croix* (Paris), 22 décembre.
- 4.12.20. Royer, Philippe. 1999. « S’il existe, Dieu est sur le visage des chanteurs ». *La Croix* (Paris), 22 décembre.

Filmographie de William Klein

1. Films pour le cinéma

1.1. *Broadway by Light*

Couleur, 35mm, 14 min.

1957

Production: William Klein et Argos Films

Pays : États-Unis

1.2. *How to Kill a Cadillac*

(Film inachevé)

1959

1.3. *Zazie dans le métro*

Réalisateur : Louis Malle

Couleur, 35 mm, 89 min.

1960

Production : Nouvelles Éditions de Films

Pays : France

Consultant artistique : William Klein

1.4. *Cassius le Grand (Grand Prix au Festival de Tours)*

Noir et blanc, 35mm, 120 min.

1964

Production: Delpire Productions

1.5. *La Grande gueule*

Noir et blanc, 35mm

1964

Production: Delpire Productions

1.6. *La Grande Hernie*

Noir et blanc, 35mm, 47 min.

1964

Production: Delpire Productions

- 1.7. ***Le Grand Homme***
Noir et blanc, 35mm
1965
Production: Delpire Productions
- 1.8. ***Qui êtes-vous, Polly Maggoo ?***
Titre anglais : Who Are You, Polly Magoo?
Noir et blanc, 35mm, 105 min.
1965-1966
Production: Delpire Productions
Pays : France
- 1.9. ***Loin du Vietnam***
Titre anglais : Far from Vietnam
Couleur 35 mm, 115 min.
1967
Production : Sofracima
Pays : France
- 1.10. ***Mister Freedom***
Couleur, 35mm., 105 min.
1968
Production : Films du Rond-Point
Pays : France
- 1.11. ***Festival Panafricain d'Alger (ou Festival panafricain de la culture)***
Titre anglais : Pan-African Festival
Couleur 35mm, 120 min.
1969-1970
Production : ONCIC, Algiers
Pays : Algérie
- 1.12. ***Eldridge Cleaver Black Panther***
Couleur, 35mm, 75 min.
1969-1970
Production : ONCIC, Algiers
Pays : Algérie
- 1.13. ***Muhammad Ali, the Greatest***
Noir et blanc/Couleur, 35mm, 120 min.
1964-1974
Production : Films Paris New York
Pays : France

- 1.14. ***Le couple témoin***
 Titre anglais : The Model Couple
 Couleur, 35mm, 100 min.
 1975-1976
 Production : Films Paris New York et Artco Genève
 Pays : France
- 1.15. ***Hollywood, California : A Loser's Opera***
 Couleur, 16mm, 60 min.
 1977
 Production : OKO, Munich
 Pays : Allemagne
- 1.16. ***Music City***
 Couleur, 16mm, 85 min.
 1978-1979
 Production : OKO, Munich
 Pays : Allemagne
- 1.17. ***Grands soirs & petits matins***
 Titre anglais : Maydays
 Noir et blanc, 16mm, 90 min.
 1968-1978
 Production : Films Paris New York
 Pays : France
- 1.18. ***The Little Richard Story***
 Couleur, 16mm, 90 min,
 1980
 Production : OKO, Munich
 Pays : Allemagne
- 1.19. ***The French***
 Couleur, 16mm, 135 min.
 1981
 Production : Fédération française de tennis
 Pays : France
- 1.20. ***Ralenti***
 Titre anglais : Slow Motion
 Couleur, 35mm, 30 min.
 1984
 Production : Musée de la Villette

- 1.21. ***Mode en France***
Titre anglais : Mode in France
Couleur, 35mm, 90 min.
1985
Production : Kuiv Productions, TF1 et le Ministère français de la Culture
Pays : France
- 1.22. ***Contacts***
Noir et blanc, 35mm, 15 min.
1986
Production : Centre National de la Photographie/Sept-Arte
Pays : France
- 1.23. ***In and Out of Fashion***
Noir et blanc/Couleur, 35mm,
85 min.
1993-1994
Production : Films Paris New York
Pays : France
- 1.24. ***Messiah***
Titre français : Le Messie
Couleur, 35mm, 120 min.
1998
Production : Michel Rotman, Kuiv Productions
Coproduction : France 2 Cinéma

2. Films pour la télévision

- 2.1. ***Le business et la mode***
Noir et blanc, 16 mm, 15 min. 8 sec.
Cinq colonnes à la une
Diffusion : 7 septembre 1962
Pays : France
- 2.2. ***Espagne : un tremblement de ciel***
Noir et blanc, 16 mm, 11 min.
Cinq colonnes à la une
Diffusion : 5 octobre 1962
Pays : France

2.3. ***Les troubles de la circulation***

Noir et blanc, 16 mm, 15 min. 55 sec.

Cinq colonnes à la une

Diffusion : 7 décembre 1962

Pays : France

2.4. ***Départ en vacances : gare de Lyon***

Noir et blanc, 16 mm,

Cinq colonnes à la une

Diffusion : 5 juillet 1963

Pays : France

2.5. ***Cassius Clay champion du monde***

Noir et blanc, 16 mm, 15 min. 9 sec.

Cinq colonnes à la une

Diffusion : 6 mars 1964

Pays : France

2.6. ***Le schisme noir : Malcolm X***

Noir et blanc, 16 mm, 11 min 47 sec.

Cinq colonnes à la une

Diffusion : 5 mars 1965

Pays : France

2.7. ***William Klein aux grands magasins***

Noir et blanc, 16mm, 1965

Les femmes aussi

Production: PRO, Victor, Eliane

Pays : France

2.8. ***Le Grand Café***

Couleur, 16mm, 60 min.

1972

Production : Parc Films

Pays : France

2.9. ***Carte d'identité, États des lieux, La Grande Arche, Ciné Défense***

Titres anglais : Identity card, Inventory, The Big Arch, Défense cinéma

Video, 15 min.

1989

Production : la Grande Halle de la Villette

Pays : France

2.10. ***Babilée '91***

Noir et blanc et couleur, 16mm, 60 min.

1992

Production : ARTE - Arcanal - Lieurac Productions

Avec une participation financière de : Ministère de la Culture et de la Communication

Pays : France

(Documentaire pour la télévision)

Bibliographie

Aknin, Laurent. 1996. « Documentaire et cinéma-bis : Les Mondo-Films ». Dans Catherine Saouter et Vincent Patigny (dir.), *Le documentaire : contestation et propagande*. p. 93-100. Montréal : XYZ. Adorno, Théodore. 2003. *Prismes : critique de la culture et société*. Paris : Payot.

Albera, François. 2005. *L'Avant-garde au cinéma*. Paris : Armand Colin.

Alberoni, Francesco. 1962. « The Powerless elite ». Dans Karen Sternheimer. 2011. *Celebrity Culture and the American Dream*, p.108-123. New York : Routledge.

Albert-Levin, Marc. 1967. « Cassius le Grand ». Dans *Les Lettres Françaises* (Paris), 1er juin, s.p.

Alkebulan, Paul. 2007. *Survival pending revolution. The History of the Black Panther Party*. Tuscaloosa : The University of Alabama Press.

Ameline, Charles. 2009. « Généalogie d'un interdiscours sur la bande-dessinée ». En ligne. *du9 l'autre bande dessinée*. <http://www.du9.org/dossier/genealogie-d-un-interdiscours-sur/>.

André-Salvini, Béatrice. 2001. *Babylone*. Paris : Presses universitaires de France.

Angenot, Marc. 1982. *La parodie pamphlétaire*. Paris : Payot.

Antier, Chantal. « Espionnage et espionnes de la Grande Guerre ». En ligne. *Revue historique des armées*, p. 42-51. <http://rha.revues.org/1963>.

Arnoul, François. 1970. « Le Manifeste contre la répression ». *Combat* (Paris), 16 novembre, s.p.

Arsan, Emmanuelle. 1967. *Emmanuelle*. Éditions Éric Losfeld.

Aumont, Jacques et Bernard Benoliel (dir.). 2008. *Le cinéma expressionniste : de Caligari à Tim Burton*. Rennes : Presses universitaires de Rennes ; Paris : Cinémathèque française.

Auther, Jennifer. 1998. « He was a symbol': Eldridge Cleaver dies at 62 ». En ligne. *CNN interactive*. <http://www.cnn.com/US/9805/01/cleaver.late.obit/>.

Baby, Yvonne. 1968. « Mr Freedom ». Dans *Le Monde* (Paris). 23 août. s.p

Badiou, Alain. 2009. 1998. *Petit Manuel d'esthétique*. Paris Éditions du Seuil.

1993. *L'éthique : essai sur la conscience du mal*. Paris –Hatier.
- Baker, Aaron. 2003. « A Left/Right Combination : Class and American Boxing Film ». Dans *Contesting Identities : Sports in American Film*, p.100-140. Urbana : University of Illinois Press.
- Balandier, Georges et François Chazel. 2014. « Groupe social ». *Encyclopædia Universalis*. En ligne : http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/groupe-social/#titre-i_42663.
- Baron, Lee. 2007. « The Habitus of Elizabeth Hurley. Celebrity, Fashion and Identity Branding ». *Fashion Theory*, vol. 11, no. 4, p. 443-462.
- Barthes, Roland. 1983. *Le système de la mode*. Paris : Éditions du Seuil.
1980. *La chambre claire : note sur la photographie*. Paris : Cahiers du cinéma.
- Bartier, Pierre et Guy Peellaert. 1966. *Les aventures de Jodelle*. Paris : Érid Losfeld.
- Bartier, Pierre et Guy Peellaert. 1968. *Pravda la Survireuse*. Paris : Érid Losfeld.
- Bastard, Laurent. 2012. « Le tisserand Magu ». En ligne. *Compagnons et compagnonnages*. <http://compagnonnage.info/blog/blogs/blog1.php/2012/01/30/reboul-jasmin-et-magu-des-ouvriers-poetes-le-tisserand-magu>.
- Baudrillard, Jean. 1970. *La société de consommation : ses mythes, ses structures*. Paris : Gallimard.
- Beauvais, Yann et Jean-Michel Bouhours. 2000. *Monter-sampler : l'échantillonnage généralisé*. Paris, Ed. du Centre Pompidou : Scratch Projection.
- Belázs, Béla. 1952. *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*. London : Denis Dobson LTD. En ligne. <https://ia700204.us.archive.org/17/items/theoryofthefilm000665mbp/theoryofthefilm000665mbp.pdf>.
- Belfiore, Jean-Claude. 2010. *Dictionnaire de mythologie grecque et romaine*. Paris : Larousse.
- Benezet, Erwan et Courmont Barthélémy. 2004 « Washington et Hollywood : l'arme fatale ? ». *Revue internationale et stratégique*, vol. 3, n° 55, p. 19-26.
- Bennett, James. 2008. «The Television personality system: televisual stardom revisited after film theory ». Dans *Screen*, no 49, vol. 1 (printemps).
- Bensard, Patrick. 1967. « L'affranchi de Louisville ». Dans *Cahiers du cinéma* (Paris), no 192. (Juillet-Août), p. 66.

Berg, Brigitte. 2014. « La Castration du Documentaire ». En ligne. Les Indépendants du premier siècle. http://www.lips.org/bio_painleve.asp.

Bergson, Henri. 1962. *L'évolution créatrice*. Paris : Presses Universitaires de France.

1965. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris : Presses universitaires de France.

1968. *Durée et simultanéité : à propos de la théorie d'Einstein*. Paris : Presses universitaires de France

Berthou, Benoît. 2011. « Barbarella : héroïsme et érotisme ». En ligne. *Neuvième art 2.0*. http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?page=blog_neuviemeart&id_article=337.

Beyler, Thérèse. S.d. « Jean-Christophe Averty ». En ligne. *Encyclopédie Nouveaux Médias*. <http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.asp?ID=150000000034264&lg=FRA>.

Bibliothèque nationale de France. 2001. « La mise à l'épreuve ». En ligne. *Bibliothèque nationale de France*. <http://expositions.bnf.fr/contes/arret/ingre/indepr.htm>. Consulté le 22 juillet 2011.

2007. « Le héros messianique ». En ligne. *Bibliothèque nationale de France*. http://classes.bnf.fr/heros/arret/04_2.htm.

2007. « Les héros entre mémoire et histoire ». En ligne. *Bibliothèque nationale de France*. http://classes.bnf.fr/classes/pages/pdf/heros_1.pdf.

Biehn, Michel. 2006. *Cruelle coquetterie*. Paris : Martinière.

Bimbenet, Jérôme. 2007. *Film et histoire*. Paris : A. Colin.

Blouin, Patrice. 2006. « William Klein ». *Art Press*, no 322, p.87-88.

Borodine, Alexandre. 1995. *Le Prince Igor, Alexandre Borodine*. Paris : Premières loges.

Bory, Jean-Louis. 1966. « Qui êtes-vous Polly Maggoo? ». *Arts* (Paris), 12 octobre, s.p.

Bourdieu, Pierre. 1979. *La distinction : critique sociale du jugement*. Paris : Éditions de Minuit.

Bouvet, Laurent. 2004. « La fin du libéralisme américain? ». *Raisons politiques*, vol. 4, no 16, p. 25-44.

- Boyer, Yves et Nicole Vilboux. 2010. « Vision américaine de l'OTAN ». En ligne. *Fondation pour la recherche stratégique*.
http://www.frstrategie.org/barreFRS/publications/rd/2010/RD_201001.pdf.
- Braucourt, Guy. « Muhammad Ali The Greatest ». Dans *Nouvelles Littéraires* (Paris), no 2480, avril 1975.
- Brown, Elaine. 1992. *A Taste of Power : A Black Woman's Story*. New York ; Toronto : Anchor Book/Doubleday.
- de la Bruyère, Jean. 1688. *Les caractères de Théophraste*, traduits du grec, avec Les caractères ou les mœurs de ce siècle. Paris : E. Michallet.
- Bürger, Peter. 1984. *Theory of the avant-garde*. Minneapolis : University of Minneapolis Press.
- Caillé, Alain. 2005. « Démocratie, totalitarisme et parcellitarisme ». *Revue du MAUSS*, vol. 1, no 25, p. 95-126.
- Calinescu, Matei. 1977. *Faces of Modernity : Avant-garde, Decadence, Kitsch*. Bloomington and London : Indiana University Press.
- Campany, David. 2008. *Exposure : Photography and Cinema*. London : Reaktion Books.
- Campany, Robert F. 2002. *To Live as Long as Heaven and Earth: A Translation and Study of Ge Hong's Traditions of Divine Transcendents*. Berkeley, Los Angeles London : University of California Press.
- Canby, Vincent. 1970. « A Mindless Parable in Comic-Strip Form: Klein's 'Mr. Freedom' in Grove Press Fete ». En ligne. *New York Times*.
<http://www.nytimes.com/movie/review?res=9A07E3D91E3DE63BBC4950DFB566838B669EDE>.
- Cannon, Terence. 1966. « Lowndes County Freedom Organization Leaders Talks About Their Party ». En ligne. *The Movement* (Published by The Student Nonviolent Coordinating Committee of California), June, vol. 2, no 4.
<https://libraries.ucsd.edu/farmworkermovement/ufwarchives/sncc/13-June%201966.pdf>.
- Capdenac, Michel. 1968. « Mister Freedom ». Dans *Les Lettres françaises* (Paris), no 1245, 21 août.
- Carter, Michael. 2003. *Fashion Classics From Carlyle to Barthes*. Oxford ; New York : Berg.
- Cervoni, Albert et François Maurin. 1970. « Entretien avec Gérard Klein sur un film « non autorisé » : « Eldridge Cleaver, Black Panther ». *L'Humanité* (Paris), 16 novembre. s.p.

Cervoni, Albert. 1970. « Une panthère noire : Eldridge Cleaver Black Panther de William Klein ». *L'Humanité* (Paris), 9 décembre, s.p.

Chapier, Henry. 1967. « Muhammad Ali The Greatest ». Dans *Combat*, 1er juin, s.p.

1970. « Eldridge Cleaver : Sans visa William Klein passera outre à l'interdit de la censure. Le pouvoir au pied du mur ». *Combat* (Paris), 16 novembre, s.p.

Chauvet, Louis. 1969. « Mister Freedom ». Dans *Le Figaro* (Paris), 9 janvier, s.p.

Chazal, Robert. 1968. « Mister Freedom ». Dans *France-Soir* (Paris), 15 août, s.p.

Chion, Michel. 1985. *La voix au cinéma*. Paris : Editions de l'Etoile/Cahiers du Cinéma

Chomsky, Noam. 1989. *Necessary illusions : thought control in democratic societies*. Boston, MA : South End Press.

Et Robert W. McChesney. 2005. *Propagande, médias et démocratie*. Montréal : Éditions Écosociété.

Cleaver, Eldridge. 1968. *Soul On Ice*. Toronto : McGraw-Hill. Collection : Ramparts Book.

Clouziot, Claire et William Klein. 1998. *William Klein Films*. Paris : Marval.

Clouzot, Claire. 1975. « Muhammad Ali The Greatest ». Dans *Ecran* (Paris), no 38, Juillet-Août, p. 59.

Collectif. « Black Widow ». En ligne. *MarvelUniverseWiki*.
http://marvel.com/universe/Black_Widow.

Colton, Charles Caleb. 1824. *Many Things in Few Words Addressed to Those Who Think*. New York : S. Marks.

Comolli, Jean-Louis. 1969. « Mister Freedom ». *Cahiers du cinéma*, no 209 (Février), p. 62.

Compagnon, Antoine. 1990. *Les cinq paradoxes de la modernité*. Paris : Seuil.

Comte de Lautréamont. Chant du Maldoror. En ligne. *Poetes*.
http://www.poetes.com/ducasse/c1_s1.htm.

Cone, James H. 2002. *Malcolm X et Martin Luther King, même cause même combat*. Genève : Labor et Fides.

Corrigan, Timothy. 2008. «The forgotten image between two shots? : Photos, photograms, and the essayistic » Dans Karen Redrobe Beckman et Jean Ma (dir.), *Still moving: Between cinema and photography*, p. 41-61. Durham : Duke University Press.

Couanet, Catherine, François Soulages et Marc Tamisier (dir.). 2007. *Politiques de la photographie du corps*. Paris : Klincksieck.

Craik, Jennifer. 1994. *The Face of Fashion : Cultural Studies in Fashion*. London : Routledge.

Crane, Diane. 2000. *Fashion and its social agendas: Class, gender, and identity in clothing*. Chicago : University of Chicago Press.

Crosse, Jennifer. 1970. *The Supermarket Trap : The Consumer and the Food Industry*. Bloomington : Indiana University Press.

D'Almeida, Fabrice. 1998. *Images et propagande*. Firenze : Casterman – Giuti Gruppo Editoriale.

Daudelin, Robert. 1975. *William Klein : Entretien*. Montréal : Cinémathèque québécoise.

Dauvergne, Geneviève. 2002. *Mode & fétichisme*. Paris : Alternatives.

Davidson, Phillip B. 1988. *Vietnam at War: The History: 1946-1975*. Oxford : Oxford University Press.

Davis, Fred. 1994. *Fashion, culture and identity*. Chicago : University of Chicago Press.

Debord, Guy. 1996. *Commentaires sur "La société du spectacle"*. Collection : Folio. Paris : Gallimard.

1992. *La Société du spectacle*. 3e éd., Paris : Gallimard.

De la Bruyère, Jean. 1688. « De la mode ». Dans *Les caractères de Théophraste*, traduits du grec, avec *Les caractères ou les mœurs de ce siècle*. Paris : E. Michallet (Paris).

Delpire, Robert. 2014. « Delpire ». En ligne. *Les éditions Delpire*. <http://www.delpire.fr/>.

Derrick, Robin et Robin Muir. 2004. *Unseen Vogue : The secret history of fashion photography*. London : Little, Brown.

de Tréglodé, Benoit. 2001. *Héros et révolution au Vietnam, 1948-1964*. Paris : Harmattan.

Devlin, Polly. 1979. *Vogue Book of Fashion Photography, 1919-1979*. New York : Simon and Schuster.

De Witte, Ludo. 2000. *L'assassinat de Lumumba*. Paris : Karthala.

Dillon, Brian. 2013. « The Sight & Sound Interview: William Klein ». En ligne. *Sight & Sound*. <http://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/sight-sound-interview-william-klein>.

DiPaolo, Marc. 2011. *War, Politics, and Superheroes. Ethics and Propaganda in Comics and Film*. Jefferson : McFarland.

Dittmar, Linda et Gene Michaud. 1990. *From Hanoi to Hollywood. The Vietnam War in American Film*. New Brunswick and London : Rutgers University Press.

Doane, Mary Ann. 1989. « The Economy of Desire: The Commodity Form in/of the Cinema ». *Quarterly Review of Film and Video*, Volume 11, Issue 1 May, pages 23 – 33.

Dorna, Alexandre et Jean Quellien (dir.). 2006. *Les propagandes actualisation et confrontations*. Paris : L'Harmattan.

et Stéphane Simonnet (dir.). 2008. *La propagande : Images, paroles et manipulation*. Paris : L'Harmattan.

Dostoïevski, Fyodor. 1947. *Les possédés*. Bruxelles : Éditions La Boétie.

Dowell, Pat. 1995. « John Wayne, Man and Myth ». En ligne. *Washingtonpost.com*, 25 septembre. <http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/books/reviews/wayne.htm>.

Dubois, Philippe. 1990. *L'acte photographique et autres essais*. Paris: Nathan.

Duggan, Ginger Gregg. 2001. « The Greatest Show on Earth : A Look at Contemporary Fashion Shows and Their Relationship to Performing Art ». Dans *Fashion Theory*, vol. 5, no 3, p. 243-270.

Durand, Michel. 1970. « Eldridge Cleaver Black Panther ». *Le Canard enchaîné* (Paris). 25 novembre, s.p.

Duval, Sophie et Marc Martinez. 2000. *La satire*. Paris : Armand Colin.

Dyer, Richard. 2009. *Stars*. London : Palgrave Macmillan.

Eisenhower, Dwight D. 1961. « Military-Industrial Complex Speech ». Farewell Address: January 17, 1961 ». En ligne. *Coursesa*. <http://coursesa.matrix.msu.edu/~hst306/documents/indust.html>.

Elder, R. Bruce. 2013. *DADA, Surrealism, and the Cinematic Effect*. Waterloo : Wilfrid Laurier University Press.

2008. *Harmony + Dissent : Film and avant-garde art movements in the early twentieth century*. 2008. Waterloo : Wilfrid Laurier University Press.

Eliade, Mircea. 1968. *Traité d'histoire des religions*. Paris : Payot.

Elzingre, Martine. 1996. *Femmes habillées. La mode de luxe : styles et images*. Paris : Éditions Austral.

Enia, César. 2006. « La dimension historique du sacré et de la hiérophanie selon Mircea Eliade ». En ligne. *Laval théologique et philosophique*, volume 62, numéro 2, juin, p. 319-344. <http://www.erudit.org/revue/LTP/2006/v62/n2/014284ar.html#no58>.

Escol, Marc. 2005. *Marc Escola commente Contes de Charles Perrault*. Paris : Gallimard.

Etchevery, Marc. 1966. « Qui êtes-vous, Polly Maggoo? ». *Tribune socialiste* (Paris), 5 novembre.

Evans, Caroline 2001. « The Enchanted Spectacle ». *Fashion Theory*, vol. 5, no 3 (septembre), p. 271-310.

2008. « Jean Patou's American Mannequins: Early Fashion Shows and Modernism ». *Modernism/Modernity*, vol. 15, no 2 (avril), p. 243-263.

Fanon, Franz. 1963. *The Wretched of the Earth*. New York : Grove Press.

Ferriot, Bertrand. 1970. « Eldridge Cleaver Black Panther de William Klein. Un homme sait pourquoi il va mourir ». *Télérama* (Paris), 27 décembre, s.p.

Finkelstein, Joanne. 2007. *The art of self invention : image and identity in popular visual culture*. London ; New York : I.B. Tauris.

Fishstein, Paul et Andrew Wilder. 2011. « Winning Hearts and Minds? Examining the Relationship between Aid and Security in Afghanistan. ». En ligne. *Feinstein International Center. Tufts University*. <https://afg.humanitarianresponse.info/system/files/documents/files/WinningHearts-Final.pdf>.

Fonda, Jane. 2013. « Jane Fonda, Alpha Female? ». En ligne. *Melissa L. Thornton*. <http://www.melissathornton.com/AlphaFem/AFexamples/janefonda.htm>; <http://www.leadershipforwomen.com.au/images/Journal/Leading%20Issues%20Journal%20M arch%202004.pdf>.

Forest, Jean-Claude. 1964. *Barbarella*. Paris : Le terrain vague.

- Foster, Hal. 1994. « What's Neo About Neo-Avant-Garde? ». *October*. Vol. 70, Automne, p.5-32.
- Foucault, Michel. 1975. *Surveiller et punir : Naissance de la prison*. Paris : Gallimard.
1976. *La volonté de savoir: Histoire de la sexualité I*. Paris : Gallimard.
1984. *L'usage des plaisirs : Histoire de la sexualité, II*. Paris : Gallimard.
1984. *Le souci de soi : Histoire de la sexualité, III*. Paris : Gallimard.
- Friedman, Bert General Reporting. 1963. « Report of Detective Lochart F. Gracey, Jr. » En ligne. *JFK Hood*.
<http://jfk.hood.edu/Collection/Weisberg%20Subject%20Index%20Files/M%20Disk/Milteer%20J%20A/Item%2009.pdf>.
- Garner, Dwight. 2009. « Back When Ramparts Did the Storming ». En ligne. *New York Times*.
http://www.nytimes.com/2009/10/07/books/07garner.html?_r=1&.
- Geirt, Van. 1970. « Eldridge Cleaver : La révolution sera totale ». *Actualité* (Paris), 27 décembre. s.p.
- Gendron, Francis. S.d. « Cassius le grand ». *Positif*, no 99, s.p.
- Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes*. Paris : Éditions du Seuil.
- Gerstenkorn, Jacques. 1987. « À travers le miroir. Notes introductives », *Vertigo*, n° 1, p. 7-10.
- Giussani, Angela et Luciana Giussani. 1969. *Diabolik*. Paris : Gemini.
- Glass, Loren. 2013. *Culture Colophon : Grove Press, the Evergreen Review and the Incorporation of the Avant-Garde*. Stanford: Stanford University Press.
- Grierson, John. 1966. *Grierson on Documentary*. Forsyth Hardy (Ed.), Berkeley et Los Angeles : University of California Press.
- Grumbach, Didier. 1993. *Histoires de la mode*. Paris : Éd. du Seuil.
- Guerrin, Michel. 2007. « Le styliste John Galliano condamné pour contrefaçon d'œuvres de William Klein ». En ligne. *Le Monde*. http://www.lemonde.fr/culture/article/2007/04/19/le-styliste-john-galliano-condamne-pour-contrefacon-d-uvres-de-william-klein_898488_3246.html.
- Hauser, Thomas. 1991. *Muhammad Ali. His Life and Times*. New York : Simon & Schuster.

Herman, Edward S. et Noam Chomsky. 1988. *Manufacturing consent : the political economy of the mass media*. New York : Pantheon Books.

Hodgart, Matthew John. 1969. *La Satire*. Paris : Hachette.

Horn, Huston. 1963. « The Eleven men Behind Cassius Clay ». En ligne. *Sports Illustrated*. <http://www.si.com/vault/1963/03/11/606229/the-eleven-men-behind-cassius-clay>.

Inathèque de France. « La signature des accords Blum-Byrnes (1946) ». En ligne. *Inathèque de France : Jalons pour l'histoire du temps présent*. <http://www.ina.fr/fresques/jalons/fiche-media/InaEdu01263/la-signature-des-accords-blum-byrnes-1946.html>.

Internet Movie Firearms Database. « Mr. Freedom ». 2014. En ligne. *Internet Movie Firearms Database*. http://www.imfdb.org/wiki/Mr._Freedom.

Jacob, Gilles. 1967. « Cassius le Grand. Qui êtes-vous Cassius ». *Cinéma 67*, no 118, p. 113-114.

Johnson, Lyndon B. 1965. « Remarks at a Dinner Meeting of the Texas Electric Cooperatives, Inc. ». En ligne. *The American Presidency Project*. <http://www.presidency.ucsb.edu/ws/index.php?pid=26942>.

Julien, Claude. 1970. « Un film toujours retenu par la censure : Les Panthère noires ». *Le Monde* (Paris), 1er décembre, s.p.

Kabeya, M.M. Polydor-Edgar. 2004. « 1884-2003 : Des pionniers belges aux héritiers congolais. Survol du chemin parcouru par la presse du Congo belge à celui des Kabila (père et fils) sans oublier le Zaïre e Mobutu ». Dans *Palabres*, no 10 (janvier). Bruxelles : Médias Sud.

Kaufman, Zuad. 2014. « Robert Sheer Bio ». En ligne. *Truthdig*. http://www.truthdig.com/staff/robert_scheer.

Kepes, Gyorgy. 1961. *The new landscape in art and science*. Chicago : Theobald.

Kipling, Rudyard. 2014. « Le fardeau de l'homme blanc ». En ligne. *Christian Assemblies International*. <https://www.cai.org/fr/etudes-bibliques/poemes-et-citations>.

Klein, William. 1970. *Mister Freedom*. Paris : Éditions Éric Losfeld.

1960. *Rome, the city and its people*. Paris : Editions du Seuil.

1964. *Moscow*. Préface par Harrison Salisbury. Tokyo : Zokeisha Publications; Milan : Silvana; Hamburg : Die Zeit; Paris : Éditions Delpire; Hamburg : Die Zeit; New York : Crown Publishers.

1964. *Tokyo*. Préface par Maurice Pinquet. Tokyo : Zokeisha Publications; Milan : Silvana; Hamburg : Die Zeit; New York : Crown Publishers; Paris: Editions Delpire.

1970. *Mister Freedom*. Paris : Éditions Éric Losfeld, s.p.

2008. William Klein. Introduction par Christian Caujolle. Paris : Centre national de la photographie. 4e Édition. Arles : Actes Sud.

König, René. 1969. *Sociologie de la mode*. Paris : Payot.

Kracauer, Siegfried, et Thomas Y Levin (trad.). 1995. *The Mass Ornament: Weimar Essays*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press.

Lafosse Dauvergne, Geneviève. 2002. *Mode & fétichisme*. Paris : Alternatives.

Laing, Dave. 2009. « World Music and the Global Music Industry : Flows, Corporations and Network ». En ligne. *Institute of Popular Music. University of Liverpool*.
https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/25811/006_03_Laing.pdf?sequence=1.

Lambert, J.C. et Croid K. Johson, B.J. Semmes Jr., H.W. Buse Jr., 1966.« Know Your Enemy – The Vietcong ». En ligne. *E History*. <http://ehistory.osu.edu/vietnam/pdf/knowenemy.pdf>.

Langer, John. 2006. « Television's 'personality system' ». Dans P. David Marshall (dir.). *The celebrity culture reader*. New York; London : Routledge.

Langlois, Gérard. 1966. « Qui êtes-vous Polly Maggo? ». *Combat* (Paris 1940). 21 octobre.

Laver, James. 1969. *Modesty in dress : An inquiry into the fundamentals of fashion*. London : Heinemann.

Lawrence, D.H. 1962. *Lady Chatterley's Lover*. New York : Grove Press.

Leach, Jim et Jeannette Sloniowski (dir.). 2003. *Candid eyes : essays on Canadian documentaries*. Toronto : University of Toronto Press.

LeBon, Gustave. 1895. *Psychologie des foules*. En ligne. Les classiques des sciences sociales. http://classiques.uqac.ca/classiques/le_bon_gustave/psychologie_des_foules_PUF/Psychologie_des_foules.pdf. Version numérique d'un livre déjà paru. Paris : Les Presses universitaires de France.

Levy, Emanuel. 1988. *John Wayne : prophet of the American way of life*. Metuchen : Scarecrow Press.

Lewis, Randolph. 2000. *Emile de Antonio : Radical Filmmaker in Cold War America*. Madison : The University of Wisconsin Press.

Lichtenstein, Roy. 1966. «Entrevue radiophonique avec David Sylvester. Station Third Programme de la BBC». En ligne. *Lichtenstein Foundation*.
<http://www.lichtensteinfoundation.org/sylvester1.htm>.

Lincoln, Abraham. « Cooper Union Address New York, New York, February 27, 1860 ». En ligne. *Abraham Lincoln Online*.
<http://www.abrahamlincolnonline.org/lincoln/speeches/cooper.htm>.

Lindon, Mathieu. 1998. « Rappelle-toi Barbarella. Mort du père de la blonde héroïne SF. Jean-Claude Forest ». En ligne. *Libération*. http://www.liberation.fr/culture/1998/12/31/rappelle-toi-barbarellamort-du-pere-de-la-blonde-heroine-sf-jean-claude-forest_254689.

Lipovetsky, Gilles. 1990. *L'ère du vide : essais sur l'individualisme contemporain*. Paris : Gallimard.

1987. *L'Empire de l'éphémère : la mode et son destin dans les sociétés modernes*. Paris : Gallimard.

Lippmann, Walter. 1997. *Public Opinion*. New York ; Toronto : Free Press Paperbacks.

Livingston, Jane. 2011. « The New York School: Photographs, 1936-1963 ». En ligne. *Masters of Photography*. http://www.masters-of-photography.com/K/klein/klein_articles3.html. Consulté le 29 juin 2011.

Llorente, Ana. 2011. « Artes ». En ligne. *Cruce : Critica socio-cultural Contemporanea. Escuela de Ciencias Sociales, Humanidades y Comunicaciones de la Universidad Metropolitana*. <http://revistacruce.com/artes/inllevable.html>.

Luther King, Martin. 1967. « Au-delà du Vietnam : un temps pour briser le silence ». En ligne. *Hartford Web Publishing*. <http://www.hartford-hwp.com/archives/45a/058.html>.

Mailer, Norman. 2000. *Le combat du siècle*. Paris : Éditions Denoël & D'ailleurs.

Mailer, Norman. 1968. « Brief History Of Chicago's 1968 Democratic Convention ». En ligne. *CNN All Politics*.
<http://www.cnn.com/ALLPOLITICS/1996/conventions/chicago/facts/chicago68/index.shtml>.

Malcolm X. 1965. *The Autobiography of Malcolm X*. New York : Grove Press.

Mamiya, Christin J. 1992. *Pop art and consumer culture : American super market*. Austin : University of Texas Press.

Mardore, Michel. 1966. « L'ère du soupçon ». *Le Nouvel Observateur* (Paris). 19 octobre, s.p.

Marin, Louis. 1981. « Discours du pouvoir, pouvoir du discours ». *Recherche et documents du Centre Thomas More*, no 29, P.17-25.

1983. « Du sublime en politique : Le portrait du monarque », dans *Procès : Cahiers d'analyse politique et juridique*. No 11-12, p. 79-100.

Marshall, Andrew Gavin. 2010. « The National Security State and the Assassination of JFK : The CIA, the Pentagon, and the 'Peace President' ». En ligne. *Global Research : Centre for Research on Globalization*, 23 novembre. <http://www.globalresearch.ca/the-national-security-state-and-the-assassination-of-jfk/22071>.

Marshall, David P. *The celebrity culture reader*. New York ; London : Routledge.

Marsolais, Gilles. 1997. *L'aventure du cinéma direct revisitée*. Laval : Les 400 coups.

Martin, Marcel. 1970. « Les points de vue de neuf réalisateurs ». Dans *Cinéma 70*, no.151 (Décembre), p.66.

Martinon, David. 2010. « Le parti hollywoodien ». *Pouvoirs*, vol. 2, n° 133, p. 85-101.

Méaux, Danièle. 2009. *Voyages de photographes*. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne.

Mercier, Mario. 1969. *Le journal de Jeanne*. Éditions Éric Losfeld.

Millard, Jennifer E. & Peter R. Grant. 2006. « The Stereotypes of Black and White Women in Fashion Magazine Photographs : The Pose of the Model and the Impression She Creates ». En ligne. *Springer Science + Business Media, Inc.*, no 54, p. 659-673. Publié en ligne le 13 octobre 2006. <http://link.springer.com/article/10.1007%2Fs11199-006-9032-0#page-1>.

Miller, Henry. 1961. *Tropic of Cancer*. New York : Grove Press.

Mitry, Jean. 1974. *Le cinéma expérimental : histoire et perspectives*. Collection : Cinéma 2000. Paris : Seghers.

Mizruchi, Susan. 2014. « Brando for Our Times ». En ligne. *Marlon Brando*. <http://marlonbrando.com/about/>.

Moholy-Nagy, László. 1965. *Vision in Motion*. Chicago : Theobald.

1969. *Painting, photography, film*. Cambridge, Massachusetts : The M.I.T. Press.

Monneyron, Frédéric. 2001. *La frivolité essentielle*. Paris : Presse universitaire de France.

Montesquieu. 1995. *De l'Esprit des lois*. Édition établie par Laurent Versini. 2 tomes. Paris: Éditions Gallimard.

More, Thomas. 1983. *L'Utopie ou le traité de la meilleure forme de gouvernement*. Genève : Librairie Droz.

Morin, Edgar. 1972. *Les stars*. Paris : Éditions du Seuil.

Mulongo, Freddy. 2012. « Ali fête ses 70 ans ». En ligne. *Réveil FM International*.
<http://www.reveil-fm.com/index.php/2012/01/17/2087-mohamed-ali-fete-ses-70-ans>.

Murawiec, Laurent. 2005. « Empire ? Quel Empire ? ». *Le Débat*, vol. 1, n°133, p. 96-112.

Murphy, Gretchen. 2010. *Shadowing the White Man's Burden: U.S. Imperialism and the Problem of the Color Line*. New York and London : New York University Press.

Mutcheon, Linda. 1985. *A Theory of Parody*. The Teachings of Twentieth Century Art Forms. New York et Londres.

Nédelec, Claudine. 2005. « Être moderne, être à l'avant-garde : le champ de bataille des belles lettres au XVIIe siècle ». *XVIIe siècle*. vol. 3, n° 228, p. 453 à 464.

Nichols, Bill. 2001. *Introduction to documentary*. Bloomington; Indianapolis : Indiana University Press.

Nietzsche, Friedrich. 1972. *Ainsi parlait Zarathoustra : un livre qui est pour tous et qui n'est pour personne*. Paris : Gallimard.

Nikita. « Donald Pleasence: Biographie ». En ligne. *Nanarland*.
<http://www.nanarland.com/acteurs/acteur-donaldpleasence-donald-pleasence.html>.

Niney, François. 2009. *Le documentaire et ses faux-semblants*. Paris : Klincksieck.

Noguez, Dominique. *Éloge du cinéma expérimental*. Paris : Paris Expérimental (2e éd. révisée. et augmentée, No 9.)

Non-Aligned Movement. 2004. « NAM ». En ligne. *Non-Aligned Movement*.
<http://www.nam.gov.za/index.html>.

Nye, Joseph. 1990. *Bound to Lead : The Changing Nature of American Power*. New York : Basic Books.

Oliver, Ann et Paul Simpson. 2004. *The Rough Guide to Muhammad Ali*. London : Rough Guides.

- Ouellet, Pierre (dir.). 2002. *Politique de la parole : Singularité et communauté*. Montréal : Trait d'union.
- Peellaert, Guy. 1966. *Les aventures de Jodelle*. Éditions Éric Losfeld / Le Terrain Vague.
1967. *Pravda la Survireuse*. Éditions Éric Losfeld / Hara-Kiri.
- Penny, Benjamin. 2008. « Magu ». Dans Fabrizio Pregadio (dir.), *The Encyclopedia of Taoism*, vol. 2. London : Routledge.
- Perrault, Charles. 1987. *Contes*. Paris : Imprimerie nationale.
- Perrigault, Laurence. « La surprenante imagerie médicale de la revue Neuf », En ligne. <http://strenae.revues.org/73>.
- Pevere, Geoff. 1999. « Cinematheque Remembers era's lost voice ». *Toronto Star*, Friday, May 28, s.p.
- Poggioli, Renato. 1968. *The Theory of the Avant-Garde*. Harvard University Press.
- Poindron, Philippe. 2014. « Qu'est-ce que la naïveté ». En ligne. *Politis*. <http://politis-philippe.blogspot.ca/2010/03/quest-ce-que-la-naivete.html>.
- Porter, J.R. 2007. *La Bible*. Evergreen/Cologne : Taschen GmbH.
- Rabanne, Paco. 2001. *Trajectoire : D'une vie à l'autre*. Paris : Pierre Lafond.
- Rabanne, Paco. 2014. « Parcours ». En ligne. *The Vogue List*. <http://www.vogue.fr/thevoguelist/paco-rabanne/437>.
- Rabine, Henry. 1967. « Muhammad Ali The Greatest ». *La Croix*, 11 juin, s.p.
- Ralea, Mihai. 1935. *Valeurs*. Editura Fundatiilor Regale, s.p.
- Rancière, Jacques. 1976. *De l'idéologie*. Paris : F. Maspero.
1976. *Théorie de la contradiction*. Paris : F. Maspero.
1982. *Théorie du sujet*. Paris : Éditions du Seuil.
2000. *Le partage du sensible : esthétique et politique*. Paris : La Fabrique.
2003. *Le destin des images*. Paris : la Fabrique éditions, DL.

Rapfogel, Jared. 2008. « An Interview with William « An Interview with William Klein ». En ligne. *Cineaste*, Vol. 33 No.4 (Automne). <http://www.cineaste.com/articles/an-interview-with-william-klein.htm>.

Rapfogel, Jared. 2008. « The Delirious Fictions of William Klein ». En ligne. *Cineaste*, vol. 33, no 4 (Automne). <http://www.cineaste.com/articles/an-interview-with-william-klein.htm>.

Renov, Michael (dir.). 1993. *Theorizing documentary*. New York : Routledge.

Ribaud, André. 1981. « Quand Giscard protégeait un redoutable terroriste ». *Les Dossiers du Canard*, no 1 (avril), p. 8.

R.G. 1969. « William Klein parle... ». *Cinéma 69*, no 133, Février, s.p.

Ricoeur, Paul. 2005. *L'idéologie et l'utopie*. Paris : Éditions du Seuil.

Robert, Randy et James S. Olson. 1995. *John Wayne : American*. Lincoln : University of Nebraska Press.

Robinson Luce, Henry. 1962. « The Administration : Telling the World ». En ligne. *Time*, 16 mars, vol. 79, no 1-13, p. 17.
<http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,940639,00.html>.

Rogel, Thierry. 2011. « Le corps fragile du super-héros ». En ligne. *Monde sensible et science sociale*. <http://mondesensibleetsciencesociales.e-monsite.com/pages/documents-divers/autour-des-livres/autour-des-super-heros/le-corps-fragile-des-super-heros.html>.

2012. *Sociologie des super-héros*. Paris : Hermann. Éditeurs.

Rose, Margaret. 1979. *Parody/Meta-fiction*, Londres : Croom Helm.

Rosenbaum, Jonathan. 1989. « American in Paris ». En ligne. *Jonathan Rosenbaum*, 15 juin. <http://www.jonathanrosenbaum.com/?p=7487>.

1989. « Documentary Expressionism: The Films of William Klein ». En ligne. *Jonathan Rosenbaum*, 15 juin.

<http://www.jonathanrosenbaum.net/1989/06/documentary-expressionism-the-films-of-william-klein-2/>.

1989. « William Klein on His Film Work (1988 interview) ». En ligne. *Jonathan Rosenbaum*, 15 juin. <http://www.jonathanrosenbaum.net/1989/06/william-klein-on-his-film-work-1988-interview/>.

2008. « Vietnam in Fragments: William Klein in 1967-'68: A radical re-evaluation ». En ligne. *Museum of the Moving Image*. Moving Image Source, 4 juin. <http://www.movingimagesource.us/articles/vietnam-in-fragments-20080604>.
- Rosenthal, Alan. 1988. *New Challenges for Documentary*. Berkeley : University of California Press.
- Rosset, Clément. 1985. *Le philosophe et les sortilèges*. Paris : Les éditions de Minuit.
- Roud, Richard. 1969. « Memories of Resnais ». Dans *Sight & Sound*, Été, no5, p.126.
- Royer, Philippe. 1999. « Le Messie de William Klein ». *La Croix* (Paris), 22 décembre, p.17.
- Ryser, Fernand. 1954. *Le veau d'or : le problème de l'image de Dieu d'après Exode 32*. Genève : Labor et Fides.
- S.a. 1971. « Festival panafricain Alger 1969 ». *Office national pour le commerce et l'industrie cinématographiques* (Dossier de Presse), Alger : ONCI, p. 2.
- S.a. 1978. « The Master Mesmerizer of Metropolis! » En ligne. [http://dc.wikia.com/wiki/Hypnotic_\(Prime_Earth\)](http://dc.wikia.com/wiki/Hypnotic_(Prime_Earth)).
- S.a. 2007. « Interview avec J.V. à La Rochelle ». En ligne. *Jacqueline Veuve*. http://www.jacquelineveuve.ch/films/055/det_fr.htm.
- S.a. 2014. « Core principles » et « Accomplishments ». En ligne. *The John Birch Society*. <http://www.jbs.org/about-jbs/core-principles>.
- S.a. 2014. « Hepburn, Audrey ». En ligne. *Voguepedia*. http://www.vogue.com/voguepedia/Audrey_Hepburn.
- Sand, George. « Préface ». *Magu*. 1845. Poésies de Magu, tisserand à Lizy-sur-Ourcq. Paris : Charpentier. En ligne. Bibliothèque nationale de France. p. viii. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k28431p/f10.image.r=Poésies%20de%20Magu%201845.la ng>.
- Sand, Luce. 1967. « Muhammad Ali The Greatest ». Dans *Jeune Cinéma* (Paris), no 24, p. 2-3.
- Sangsue, Daniel. 2007. *La relation parodique*. Paris : José Corti.
- Saupé, Yvette. 1997. *Les contes de Perrault et la mythologie : rapprochements et influences*. Paris ; Seattle : Papers on French Seventeenth Century Literature
- Sayag, Alain. 1976. *Cinéma dadaïste et surréaliste*. Paris : Centre Georges Pompidou.

Scott, Peter Dale. 1993. *Deep Politics and the Death of JFK*. Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press. En ligne.

<http://cdm15942.contentdm.oclc.org/cdm/ref/collection/p15942coll11/id/584> et <http://cdm15942.contentdm.oclc.org/cdm/ref/collection/p15942coll11/id/505>.

Seale, Bobby. 1972. *À l'affût : histoire du parti des Panthères noires et de Huey Newton*. Paris : Gallimard.

Séguin, Louis. 1969. « Mister Freedom ». *Positif*, no 104 (Avril), p. 42.

Sellier, Philippe. 1970. *Le mythe du héros ou le désir d'être Dieu*. Paris; Montréal : Bordas.

Seyrig, Delphine. S.d. « The Lily in the Valley, Delphine Seyrig interviewed by Rui Nogueira ». En ligne. *Chained and Perfumed*. <http://chainedandperfumed.com/2009/06/page/2/>.

Shoup, Laurence H. et William Minter. « Continuing the Inquiry Consensus Endangered ». En ligne. *Council on Foreign Relations*. http://archive.wikiwix.com/cache/?url=http://www.cfr.org/about/history/cfr/consensus_endangered.html&title=%5B5%5D.

Sill, Barbel. 2005. *Le Star System : du cinéma hollywoodien classique (1930-1960) à sa renaissance dans les années 80*. Frankfurt am Main : Peter Lang GmbH.

Sitney, Adam P. 1978. *The Avant-Garde Film : a reader of theory and criticism*. New York : New York University Press.

Slotkin, Richard. 1998. *Gunfighter Nation : The Myth of the Frontier in Twentieth Century America*. Norman : University of Oklahoma Press.

Smith, Alison. 2005. « Two Directors: William Klein and Alain Tanner ». Dans *French cinema in the 1970s : the echoes of May*. Manchester ; New York : Manchester University Press.

Solanas, Fernando et Octavio Getino. 1969. « Towards a Third Cinema ». En ligne. *Documentary is never neutral*. <http://documentaryisneverneutral.com/words/camasgun.html>.

Sontag, Susan. 1977. 1964. « notes on Camp ». En ligne. <http://www.book.tubefun4.com/downloads/Sontag.pdf>.

On photography. New York : Farrar, Straus and Giroux.

Staniforth, Mark. 1999. « Muhammad Ali named BBC Sportsman of the Century » En ligne. *The Independent*, 12 décembre. <http://www.independent.co.uk/sport/general/muhammad-ali-named-bbc-sportsman-of-the-century-741581.html>.

Stacey, Jackie. 2006. « Feminine fascinations: A question of identification? ». Dans David P. Marshall (dir.), *The celebrity culture reader*. New York; London : Routledge.

Steinbeck, Robert. 2011. « John Steinbeck's speech at the Nobel Banquet at the City Hall in Stockholm, » En ligne. *Nobel Prize*.
http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1962/steinbeck-speech_en.html.

Sternheimer, Karen. 2011. *Celebrity Culture and the American Dream*. New York : Routledge.

Stiegler, Bernard. 2005. *De la misère symbolique. 1, L'époque hyperindustrielle*. Paris : Galilée.

2005. *De la misère symbolique. 2, La catastrophe du sensible*. Paris : Galilée.

2009. *Pour une critique de l'économie politique*. Paris –Galilée.

Taylor, Mark. 2003. *The Vietnam War in History, Literature and Film*. Edinburgh : Edinburgh University Press.

Terrill, Robert E. (dir.). 2010. *The Cambridge Companion to Malcolm X*. Cambridge : New York : Cambridge University Press.

Thevenon, Patrick. 1966. « Qui êtes-vous Polly Maggoo? » de William Klein ». *L'Express* (Paris). 24 octobre, s.p.

Thouvenin, Catherine. 2008. « Robert Delpire éditeur, compte-rendu du colloque organisé par Cécile Boulaire et Annie Renonciat le 15 mars 2008 à l'Institut National d'Histoire et de l'Art (INHA) à Paris ». En ligne. *Bibliothèque nationale de France*.
http://lajoieparleslivres.bnf.fr/simclient/consultation/binaries/stream.asp?INSTANCE=JOIE&EIDMPA=PUBLICATION_7469.

Tisseron, Serge. *Le mystère de la chambre claire : photographie et inconscient*. Paris : Belles Lettres, Archimbaud.

Touret, Marc. 2007. « Le héros antique et la cité ». En ligne. *Bibliothèque nationale de France*. http://classes.bnf.fr/heros/arret/02_1.htm.

2007. « Le corps ravi de l'héroïne ». En ligne. *Bibliothèque nationale de France*.
<http://classes.bnf.fr/heros/arret/05.htm>.

Tshonda, Jean Omasombo. 2004. « Lumumba, drame sans fin et deuil inachevé de la colonisation ». En ligne. *Cahiers d'études africaines*. <http://etudesafricaines.revues.org/4605>.

Tudesq, André-Jean. 2009. « Le Conseil d'Administration de l'ORTF et la crise de 1968 ». En ligne. *Grer*. <http://www.grer.fr>.

Ucciani, Louis. 1993. *De l'ironie socratique à la dérision cynique : Éléments pour une critique par les formes exclues*. Paris : Université de Besançon; Diffusion : Les Belles Lettres.

USIA. 1998. « USIA'S mission statement ». En ligne. *United States Information Agency's Office of Public Liaison*. <http://dosfan.lib.uic.edu/usia/usiahome/oldoview.htm#overview>.

Van Elslande, Jean-Pierre. 2003. « Méthodes et problèmes : La mise en scène du discours ». En ligne. *Université de Genève*.
<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/srhetorique/rdintegr.html#rd220000>.

Veblen, Thorstein. 1970. *Théorie de la classe de loisir*. Paris : Gallimard.

Véray, Laurent. 2004. *Loin du Vietnam : film collectif. 1967. Godard, Jean-Luc, (réal.) et Joris Ivens, William Klein, Claude Lelouch, Chris. Marker, Alain Resnais, Agnès Varda*. Paris : Éditions Paris Expérimental.

Walker Art Center. 2009. « William Klein Short Film Program ». En ligne. Walker Art Center. <http://calendar.walkerart.org/event.wac?id=5034>.

Weber, Max. 1985. *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*. Paris : Presses Pocket. En ligne. Les classiques des sciences sociales.
http://classiques.uqac.ca/classiques/Weber/ethique_protestante/Ethique_protestante.pdf.
Version numérique d'un livre déjà paru. Paris : Librairie Plon.

Weiss, Valentine et Thierry Guilpin. 2010. « Fonds Geneviève Tabouis (1818-1984) ». En ligne. *Archives nationales*, 27 AR 1-269.
<http://www.archivesnationales.culture.gouv.fr/chan/chan/AP-pdf/27-AR.pdf>.

Wissinger, Elizabeth. 2009. « Consumption : Fashion modeling work in contemporary society ». En ligne. *Journal of Consumer Culture*, vol 9, p. 273-296.
<http://joc.sagepub.com/content/9/2/273>.

Wolf, Paul. 2001. « COINTELPRO: The Untold American Story ». En ligne. *Whale*.
http://www.whale.to/b/wolf_coin.html.

Woodward, Richard B. 2003. « An American Skeptic in Paris ». Dans *The New York Times*, Dimanche, Avril 6. En ligne. *The New York Times*.
<http://www.csudh.edu/dearhabermas/fatbk09.htm>.

Y.H. 1968. « Mister Freedom ». Dans *Le Figaro*, 13 août, s.p.

Ziegler, Jean. 1985. « Les mouvements armés de libération nationale du tiers-monde ». En ligne. *Ethiopiennes : Revue trimestrielle de culture négro-africaine*, vol. 3, no 1-2. <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article993>.

Zimmermann, Tania et Michael T. Zimmermann. 2008. « La spirale, forme de pensée de la création ». En ligne. *Item*. <http://www.item.ens.fr/index.php?id=223367#Citer>.

Filmographie des films et des reportages pour la télévision cités

17^e Parallèle : La guerre du peuple, Le. 1967. Réalisation de Joris Ivens et Marceline Loridan. France et Vietnam. Production d'Argos Films et de Capi Films.

À cœur joie. 1967. Réalisation de Serge Bourguignon. France et Grande-Bretagne. Production de Les Films du Quadrangle, Francos Films, Kenwood Productions, Les Films Pomereu et Paramount Pictures.

À propos de Nice. 1930. Réalisation de Jean Vigo et Boris Kaufman. France. Production de Jean Vigo.

a. k. a. Cassius Clay. 1970. Réalisation de Jim Jacobs. États-Unis. Production de Sports of the Century et William Cayton Productions.

Ali. 2001. Réalisation de Michael Mann. États-Unis. Production de Columbia Pictures.

Awakening, The. 1980. Réalisation de Mike Newell. États-Unis. Production de EMI Films, Orion Pictures.

Barbarella. 1968. Réalisation de Roger Vadim. France et Italie. Production de Dino de Laurentiis Cinematografica et Marianne Productions.

Ben-Hur. 1959. États-Unis. Réalisation de William Wyler. Production de Metro-Goldwyn-Mayer.

Berlin, die Symphonie der grosse Stadt. 1927. Réalisation de Walter Ruttmann. Allemagne. Production de Deutsche Vereinsfilm AG, Berlin

Black Angels. 1970. Réalisation de Laurence Merrick. États-Unis. Production de Laurence Merick International Pictures.

Black Panthers. 1968. Réalisation d'Agnès Varda. France. Production de Ciné Tamaris.

Bonnie and Clyde. 1967. Réalisation d'Arthur Penn. États-Unis. Production de Warner Brothers/Seven Arts et Tatira-Hiller Productions.

Cabinet du docteur Caligari, Le. 1920. Réalisation de Robert Wiene. Allemagne. Production de Decla-Bioscop.

Camp. 1965. Réalisation d'Andy Warhol. 1965. Production d'Andy Warhol.

Casino Royale. 1967. Réalisation de Kenneth Hugues, John Huston, Joseph McGrath, Robert Parrish, Richard Talmadge. États-Unis et Grande-Bretagne. Production de Columbia Pictures Corporation et Famous Artists Productions.

Chambre noire. 1965. Réalisation de Claude Fayard. France. Production de Michel Tournier et Albert Précy. ORTF, 2^e chaîne.

Chronique d'un été : Paris 1960. 1961. Réalisation de Jean Rouch et Edgar Morin. France. Production d'Argos Films.

Cinéma. Émission du 26 mars 1966. Réalisation de François Chalais et Max Allemand. France. Production de Canal 1.

Cinéma Vif. 1968. Réalisation de François Bardet. Suisse. Production de Radio Télévision Suisse (RTS).

Curly Top. 1935. Réalisation d'Irving Cummings. États-Unis. Production de Fox Film Corporation.

Days before Christmas, The. 1958. Réalisation de Stanley Jackson, Wolf Koenig et Terence Macartney-Filgate. Canada. Production de l'Office national du film du Canada.

Delphine Seyrig, Portrait d'une comète. 2000. Réalisation de Jacqueline Veuve. Suisse. Production de Télévision suisse romande.

Écrans de la ville, Les. 1966. Réalisation de Pierre Collin. France. Production de l'ORTF.

Enemy Image. 2005. Réalisation de Mark Daniels. Production de Multimédias France Productions ; France 2 en association avec: CBC ; SBS TV Australia ; YLE.

Easy Rider. 1969. Réalisation de Dennis Hopper. États-Unis. Production de Columbia Pictures Corporation, Pando Company Inc. et Raybert Productions.

Fashion News (Glamour Daze). 1928. Réalisation de [s.n.]. États-Unis. Production de Fashion Features Inc.

Funny Face. 1957. Réalisation de Stanley Donen. États-Unis. Production de Paramount Pictures.

Glamour Daze. 1930 Fashion Revue – Color Film. Fashion News. 1930. Réalisation de [s.n.]. États-Unis. Production de Fashion Features Studios Inc.

Gold Diggers of 1937. 1937. Réalisation de Mervyn LeRoy. États-Unis. Production de Warner Bros.

Golden Gloves. 1961. Réalisation de Gilles Groulx. Canada. Production de l'Office national du film du Canada.

Greatest, The. 1977. Réalisation de Tom Gries. États-Unis. Production de M. V. Productions.

Guerre froide : vent d'est, orage au sud, La. 1996. Réalisation de Claire Pigeon. France. Production de Roland Cros, La Cinquième.

Hamlet. 1948. Réalisation de Laurence Olivier. Grande-Bretagne. Production de Two Cities Films

Heure des brasiers, L'. 1968. Réalisation de Fernando Solanas, Santiago Alvarez et Octavio Getino. Argentine. Production de Grupo Cine Liberacion et Solanas Productions.

Homme à la caméra (L') [Chelovek s kino-apparatom]. 1929. Réalisation de Dziga Vertov. Russie. Production de Vufku.

In the Year of the Pig. 1968. Réalisation d'Emile De Antonio. États-Unis. Production d'Emile de Antonio Productions, Turin Film Productions.

IT1 20H. 1976. Réalisation de [s.n.]. France. Production de Télévision Française 1.

Joli mai, Le. 1963. Réalisation de Chris Marker et Pierre Lhomme. France. Production de Sofracima.

Letters from Vietnam. 1965. Réalisation de Robert Drew. États-Unis. Production d'ABC News et Drew Associates.

Loin du Vietnam. 1967. Réalisation de Chris Marker et.al. France. Production de Sofracima.

Lumumba, la mort d'un prophète. 1992. Réalisation de Raoul Peck. Allemagne, France et Suisse. Production de Velvet Film, Cinémamma.

Marthe Richard au service de la France. 1937. Réalisation de Raymond Bernard. France. Production de Paris Film.

May Day. 1969. Réalisation de San Francisco Newsreel. États-Unis. Production de San Francisco Newsreel.

Mobutu Roi du Zaïre. 1998. Réalisation de Thierry Michel. Belgique. Production de RTBF-Liège et la RTBF-Bruxelles.

Muhammad Ali's Greatest Fight. 2013. Réalisation de Stephen Frears. États-Unis. Production de Sakura Films, HBO Films et Rainmark Films.

New kind of love, A. 1963. Réalisation de Melville Shavelson. États-Unis. Production de Llenroc Productions et Paramount Pictures.

Nossa Terra. 1966. Réalisation de Mario Marret. France. Production de Mario Marret.

Nuit et brouillard. 1955. Réalisation d'Alain Resnais. France. Production d'Argos Films.

Off the Pig. 1969. San Francisco Newsreel. États-Unis. Production de San Francisco Newsreel.

One P.M. (One Parallel Movie). 1970. Réalisation de D.A. Pennebaker, Jean-Luc Godard et Richard Leacock. USA. Production de Leacock-Pennebaker.

Othello. 1965. Réalisation de Stuart Burge. Grande-Bretagne. Production de BHE Films, National Theatre of Great Britain Production.

Parapluies de Cherbourg, Les. 1964. Réalisation de Jacques Demy. France et Allemagne de l'Ouest. Production de Parc Film, Madeleine Films et Beta Film.

Peau d'Âne. 1970. Réalisation de Jacques Demy. France. Production de Marianne Productions et Parc Film.

People's Park. 1969. Réalisation de Newsreel. USA. Production de BAM/PFA Collection.

Photo et la mode, La. 1967. Réalisation de Jean Pradinas. France. Production de Georges Pierre production. Paris et Canal 2.

Pour le Mistral. 1965. Réalisation de Joris Ivens. France. Production du Centre Européen Cinéma-Radio-Télévision (CECRT).

Reassemblage: from the firelight to the screen. 1982. Réalisation de Trinh Minh-ha. États-Unis. Production de Moongifts Films.

Regen. 1929. Réalisation de Joris Ivens et Mannus Franken. Hollande. Production de C.A.P.I. Amsterdam.

Richard III. 1955. Réalisation de Laurence Olivier. Grande-Bretagne. Production de London Film Productions.

Screen Test. 1966. Réalisation d'Andy Warhol. États-Unis. Production d'Andy Warhol.

Silly Symphony. 1929. Réalisation de Walt Disney. États-Unis. Walt Disney.

Skeleton Dance, The. 1929. Réalisation de Walt Disney. États-Unis. Production de Walt Disney Production.

Swing Time. 1936. Réalisation de George Stevens. États-Unis. Production de Radio Pictures.

Ten Commandments, The. 1956. Réalisation de Cecil B. DeMille. États-Unis. Production de Paramount Pictures et Motion Picture Associates.

Titicut follies. 1967. Réalisation de Frederick Wiseman. États-Unis. Production de Frederick Wiseman.

Trials of Muhammad Ali, The. 2013. Réalisation de Bill Siegel. États-Unis. Production de Kartemquin Films.

Vladimir et Rosa. 1970. Réalisation de Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Gorin. France, République fédérale d'Allemagne et États-Unis. Production de Groupe Dziga-Vertov et Grove Press.

When we were kings. 1996. Réalisation de Leon Gast. États-Unis. Production de Das Films, David Sonenberg Production et Polygram Filmed Entertainment.

Yentl. 1983. Réalisation de Barbra Streisand. États-Unis et Grande-Bretagne. Production de United Artists, Barwood Films et Ladbroke.

Zabriskie Point. 1970. Réalisation de Michelangelo Antonioni. États-Unis et Italie. Production de Metro Goldwin Mayer.

