

# LA FIÈVRE DANS LE SANG

## *Splendor in the grass*

d'Elia Kazan – États-Unis – 1961 – 2h04 – Couleur

*Un dossier de l'espace Histoire-Image de la médiathèque de Pessac dans le cadre des Ciné-Mémoires de l'Association des cinémas de proximité en Aquitaine (ACPA) et du Pôle régional d'éducation artistique et de formation au cinéma et à l'audiovisuel (Aquitaine)*



**Scénario :** William Inge

**Chef opérateur :** Boris Kaufman

**Musique :** David Amram

**Montage :** Gene Milford

**Son :** Edward Johnstone

**Décors :** Gene Callahan

**Costume :** Anna Hill Johnstone

**Coiffeuse :** Willis Hanchett

**Maquilleur :** Robert Jiras

**Producteurs :** Elia Kazan, William Inge, Charles H. Maguire

**Production :** NBI Productions, U.S.A.

Warner Bros., U.S.A.

Newton Productions, U.S.A.

**Distribution :** Bis Repetita, France

**Date de sortie :** 23 Mars 1962

**N° de visa :** 24975

## Interprétation

**Natalie Wood :** Wilam Dean Loomis

**Warren Beatty :** Bud Stamper

**Pat Hingle :** Ace Stamper

**Audrey Christie :** Mme Loomis

**Barbara Loden :** Ginny Stamper

**Zohra Lampert :** Angelina

**Sandy Dennis :** Kay

**Phyllis Diller :** Texas Guinan

**Joanna Roos :** Mme Stamper

## Résumé

Kansas, 1928. Le fils d'un pétrolier, Bud Stamper, est passionnément amoureux de Deanie Loomis, une jeune fille d'une famille modeste. Sa mère recommande à celle-ci de rester pure et lui parle du devoir conjugal comme d'une épreuve douloureuse qui fait partie de la destinée malheureuse des femmes.

Dans le même temps, Ace Stamper, un fonceur obstiné n'écouter jamais aucun conseil, oblige son fils qui veut devenir éleveur à faire ses quatre années d'études à l'Université de Yale avant d'épouser Deanie.

La nuit du Nouvel An 1929, lors d'une party, la sœur de Bud, qui a réagi à la pression paternelle en s'adonnant à l'alcool et en multipliant les expériences amoureuses, s'exhibe complètement ivre parmi les invités (elle mourra plus tard dans un accident de voiture). Bud, n'en pouvant plus de devoir « respecter » Deanie, lui dit qu'il préfère cesser de la voir.

Dans les mois qui suivent, il a une pneumonie tandis que Deanie, qui s'est offerte à lui et a été repoussée, tente de se noyer puis sombre dans une dépression nerveuse. Bud, envoyé à Yale, sabote ses études. Deanie se remet peu à peu de sa dépression dans un institution psychiatrique.

Bud lie connaissance avec la fille d'une restauratrice italienne. Après le krach de 29, son père, venu pour le voir et lui offrir une fille, se suicide en sautant de sa chambre d'hôtel. Deanie sort de la clinique à peu près guérie, fiancée à un ancien malade devenu médecin.

Elle rend visite à Bud qui vit pauvrement mais selon ses désirs dans le ranch de son père. Elle apprend qu'il est marié avec l'italienne. Ils ont un enfant et sa femme en attend un second. Deanie annonce à Bud son prochain mariage et repart.

Dictionnaire du cinéma, les films / Jacques Lourcelles. Bouquins, 1992

## Bio-filmographie...

### Elia Kazan (1909-2003)

Grec d'Anatolie né à Constantinople, il arrive à New York à l'âge de quatre ans, dans les bagages de ses parents qui fuient la persécution turque. Elia Kazanjoglou devient Kazan, et se fond dans le paysage avec une étonnante capacité d'adaptation.

Dès l'université, Kazan se dirige vers le théâtre. Il prend sa carte du Parti communiste (en 1934, il en est exclu en 1936) et sympathise avec les débutants Harold Clurman et Lee Strasberg. Il lit comme eux Stanislavski et le théâtre engagé, mais se passionne déjà pour le cinéma à travers Eisenstein et Dovjenko. Il rejoint un groupe de travail nommé, The Group Theater. Exercices d'intériorisation, travail sur des textes contemporains, recherche de naturel... le Groupe est à l'évidence l'ancêtre de l'Actor's Studio, que Kazan fondera avec Cheryl Crawford en 1948 avant de prendre ses distances face aux ambitions de Lee Strasberg.

Ce n'est qu'en 1945 qu'il réalise pour la Fox son premier film *Le Lys de Brooklyn*. Il alternera le cinéma et le théâtre jusqu'en 1964. Il exécute alors des commandes sans rapport avec son univers : le désastreux *Sea of Grass* avec le couple Hepburn-Tracy, les pesants films à thèse : *Pinky* sur le racisme et *Gentleman's Agreement* sur l'antisémitisme. *Panique dans la rue* sur une épidémie de peste à la Nouvelle-Orléans et *Boomerang*, sur une affaire judiciaire sont déjà plus réussis.

Cet homme profondément progressiste, incontestablement de gauche, auteur du très engagé *Viva Zapata !* (1952) co-écrit avec Steinbeck, est le plus célèbre des donneurs de noms qui témoignèrent à charge devant la Commission d'activités anti-américaines (HUAC) de Joseph Mc Carthy. Des pages et des pages de son autobiographie, au moins deux films traitant du sujet par le biais de la métaphore (*Sur les quais* où, après avoir parlé aux autorités, Brando hurle "Je suis content de l'avoir fait !", et *Les Visiteurs*) ne suffisent pas à expliquer cet acte inexcusable qui lui coûte de grandes amitiés (Arthur Miller), et plonge sa famille dans le désarroi.

Kazan a donné un nom à ce dont il s'accuse lui-même : c'est *L'Arrangement* (1969). Son compromis avec la norme sociale l'a mené à l'inacceptable, il en a hautement conscience et son œuvre prend dès lors une profondeur nouvelle. Non que ses films précédents ne réservent de grandes beautés. Après l'efficace *Panique dans la rue* (1950), son adaptation pour le cinéma d'*Un Tramway nommé désir* (1951) juxtapose la fulgurance déchaînée de Brando et la fragilité de papillon brisé d'une Vivien Leigh en osmose effrayante avec la folie de Blanche Dubois. Les personnages de Williams articulent les deux pôles du cinéma de Kazan : la puissance et le lyrisme.

On retrouve, à partir de là, cette combinaison dans tous ses films, de façon de plus en plus poignante à mesure que la maîtrise technique s'approfondit. *Viva Zapata !*, voulu en hommage à l'inachevé d'Eisenstein *Que viva Mexico !*, est le premier de ses films à porter l'empreinte de son style. Vient ensuite *Sur les quais* (1954), l'histoire, co-écrite avec un autre donneur de noms, Budd Schulberg<sup>1</sup>, d'un docker en révolte contre la loi du silence. Le film tire sa force explosive du don de Kazan pour filmer le conflit. Il joue avec génie sur l'antagonisme entre l'extrême stylisation de sa mise en scène et le naturalisme de l'interprétation.

---

<sup>1</sup> Romancier et scénariste

Brando obtient un Oscar pour le rôle, mais ne tournera plus jamais avec son mentor. Ses refus successifs obligent Kazan à chercher de nouveaux acteurs. Aussi *A l'Est d'Eden* (1955), film qui revient sur l'amour absent, celui du père, place le corps fragile, comme tordu de douleur de James Dean au cœur des paysages plus grands que nature du Cinémascope. On retrouve la poésie de l'homme brisé confronté à une nature plus forte que lui dans le splendide *Fleuve sauvage* (1960), œuvre mal reçue aux États-Unis qui vaut à son auteur une reconnaissance critique en France. Une poésie douloureuse émane de Montgomery Clift, corps meurtri que Kazan filme avec une empathie déchirante. *Un Homme dans la foule* (1957) décrit de façon visionnaire la politique américaine comme un spectacle. *La Fièvre dans le sang* (1961), chef-d'œuvre trop peu connu, est une somme : un morceau d'histoire américaine (la crise de 1929), une réflexion sur le pouvoir destructeur des parents, le magnifique récit de la passion solitaire d'une Natalie Wood déchirée pour un Warren Beatty prisonnier des conventions.

*America America* (1963) marque un tournant dans la vie et l'œuvre de Kazan. Sous l'influence de l'une de ses grandes passions, l'actrice et réalisatrice Barbara Loden (disparue prématurément en 1980, et auteur de *Wanda*), il accepte d'abandonner tout intermédiaire pour livrer dans son cinéma une part plus grande d'intimité. Sa voix off ouvre et clôt le récit, en noir et blanc et sans stars, du voyage de son oncle de l'Anatolie à l'Amérique. *Le Dernier Nabab* (1976), ultime film de Kazan est une élégie mélancolique et raffinée, résolument du côté du lyrisme. Les vingt dernières années de sa vie sont très actives, absorbées par l'écriture, le désir fugitif de revenir au cinéma, un troisième mariage et une vie de famille soudée autour du patriarche.

Cet homme qui n'a jamais pu être un fils devient le père inavoué - car coupable de haute trahison - d'une génération de grands cinéastes américains. Coppola et Scorsese poursuivent sa réflexion sur l'utilisation de l'acteur, de ses émotions et de son corps. Coppola et Scorsese jouent également sur le même équilibre subtil entre violence et sentiments entre dimension épique et analyse. Kazan ne traite pas des genres mais des thèmes dont l'Amérique est le centre : racisme, antisémitisme, l'Amérique schizophrénique, l'Amérique des années 30, l'adolescence, la sexualité et le rapport de l'individu à la société américaine.

Malgré cette filiation flagrante (voir notamment ce que *Raging Bull* doit à *Sur les quais*), le monde du cinéma sera resté méfiant jusqu'au bout vis-à-vis du cinéaste, récompensé tardivement, en 1999, par un Oscar d'honneur qui ravive la polémique. De ses années de travail inlassable, Elia Kazan avait retenu une réplique finale, sa préférée : "Nous allons attendre demain matin et voir si quelqu'un se souvient encore de nous". Il faudra guetter, avec *Baby Doll*, ceux qui laisseront leur cinéma se souvenir d'Elia Kazan.

Elia Kazan est décédé à 94 ans, le 28 septembre 2003, à son domicile de Manhattan.

Florence Colombani (Le Monde du 01/10/2003)

## Nathalie Wood (1938-1981)

Née dans un milieu artistique, ayant appris à danser dès son plus jeune âge, elle est remarquée par le cinéaste Irving Pichel, qui lui donne un rôle important dans *Demain viendra toujours* (1946). Cette actrice ravissante au talent précoce sait très vite donner la réplique à des professionnels aussi redoutables qu'Orson Welles (*Demain viendra toujours*), Gene Tierney (*l'Aventure de M Muir*, J. L. Mankiewicz, 1947) ou Walter Brennan (*Driftwood*, A. Dwan, 1947).

Un temps associée à Tab Hunter (*Collines brûlantes*, S. Heisler, 1956) après avoir été la partenaire de James Dean (*la Fureur de vivre*, N. Ray, 1955), elle devient une des jeunes actrices les plus populaires des années 50. C'est alors qu'elle se marie avec Robert Wagner. Elle passe avec éclat aux rôles d'adulte dans *la Fureur d'aimer* (I. Rapper, 1958). Mais le public semble réticent à ce changement et, malgré le succès de *West Side Story* (R. Wise et J. Robbins, 1961), Natalie Wood connaît une période d'instabilité professionnelle et personnelle.

C'est à ce moment qu'Elia Kazan la choisit pour être l'héroïne de *la Fièvre dans le sang* (1961), une adolescente perturbée et hypersensible, aux brusques élans de tendresse, qui reste son interprétation la plus bouleversante, face à un Warren Beatty également névrosé.

À *Bob et Carole et Ted et Alice* (Paul Mazursky, 1969), on préférera ses créations plus populaires et plus justes d'*Une certaine rencontre* (R. Mulligan, 1964), *Daisy Clover* (id., 1966) ou *Propriété interdite* (S. Pollack, id.), personnages difficiles qu'elle fait vivre avec acuité.

Elle est morte mystérieusement en mer, au lendemain d'une soirée entre amis.

Dictionnaire du cinéma. Jean-Loup Passek. Larousse, 2001.

## Warren Beatty

Il est né le 30 mars 1937 à Richmond en Virginie (États-Unis). Au début des années 60, il suit l'exemple de sa sœur Shirley MacLaine dont le succès va grandissant. Il intègre alors les cours prestigieux de Stella Adler au Conservatoire de New York.

Après quelques petits rôles au théâtre, Warren Beatty se voit offrir son premier rôle au cinéma en 1961 par Elia Kazan. Il joue Bud Stamper dans *La Fièvre dans le sang*, aux côtés de Natalie Wood. Son interprétation d'un adolescent turbulent le révèle au public et en fait l'un des grands espoirs du cinéma américain. Son talent lui ouvrira alors les portes des différents studios hollywoodiens et lui permettra d'évoluer sous la direction des plus grands réalisateurs de l'époque (Arthur Penn, Mike Nichols ...).

En 1967, endossant pour la première fois, le rôle de producteur, il s'associe de nouveau au réalisateur Arthur Penn et s'illustre dans *Bonnie and Clyde*. Son rôle de Clyde, aux côtés de Faye Dunaway, lui vaut une nomination à l'Oscar du Meilleur Acteur. Véritable succès commercial, *Bonnie and Clyde* devient un classique du cinéma américain.

La suite de sa carrière sera marquée par son intérêt pour d'autres spécialités dans le cinéma. En 1971, il interprète le rôle principal dans le film réalisé par Robert Altman, *John McCabe*, dont il signe le scénario. En 1975, il est à la fois auteur, producteur et acteur dans *Shampoo*, véritable satire de la société américaine des années soixante-dix. Grand succès au box-office, *Shampoo* est nommé aux Oscars dans différentes catégories.

En 1978, il s'essaie à la mise en scène avec *Le ciel peut attendre*, et conforte son succès auprès du public. Sa seconde réalisation, *Reds*, en 1981, retrace l'authentique récit d'un journaliste voulant, après son retour de Russie en 1917, lancer la Révolution Rouge aux États-Unis. *Reds* lui vaudra de remporter l'Oscar du Meilleur Réalisateur.

Dans les années quatre-vingt, la carrière de Warren Beatty se caractérise par une suite de fiascos, qu'il soit devant ou derrière la caméra. Seule exception, *Bulworth*, en 1998, lui permet de regagner une certaine crédibilité à Hollywood en tant que réalisateur.

En 2006 et 2008, il reçoit respectivement les prix honorifiques Cecil B. DeMille et AFI (American Film Institute) pour l'ensemble de sa carrière. Il aura été nommé quinze fois aux Oscars, dans quatre catégories et pour six films.

Dictionnaire du cinéma. Jean-Loup Passek. Larousse, 2001.

### Barbara Loden

La carrière cinématographique de Barbara Loden débute au début des années 50 sur les planches de Broadway. C'est là qu'elle fait la rencontre de sa vie, en la personne d'Elia Kazan (son futur mari) avec qui elle formera un des couples les plus singuliers d'Hollywood.

C'est lors d'une de ses mises en scène théâtrales que Kazan la découvre. Subjugué par son talent et son physique, il lui propose rapidement un rôle dans son film *Le fleuve sauvage* où elle joue la secrétaire de Montgomery Clift. Un an plus tard, Kazan la choisit pour le rôle de la soeur de Warren Beatty dans *La Fièvre dans le sang* où elle montrera toute l'étendue de son talent : elle passe d'une seconde à l'autre de l'humour, au tragique, rendant de façon étonnante tout l'aspect autodestructeur de cette jeune fille en rébellion contre les principes machistes de sa famille et de la société conservatrice américaine de la fin des années 50.

Par la suite, alors que son interprétation marque les esprits, Barbara Loden s'éloigne peu à peu du système hollywoodien et entame une relation artistique (et physique) houleuse et passionnée avec Kazan. Elle participe à l'écriture et aux préparatifs du prochain film de Kazan, *L'Arrangement* qui retrace leur histoire d'amour, et les difficiles relations de Kazan avec son ex femme. Elle doit interpréter son propre rôle face à Marlon Brando. Malheureusement le Studio propose de changer le casting et préfère le couple Kirk Douglas – Faye Dunaway (qui vient de remporter un immense succès dans *Bonnie and Clyde*). Kazan s'incline.

Cette décision de son compagnon, considérée par l'actrice comme une véritable trahison, va jouer un rôle décisif dans la poursuite de sa carrière. Elle va se libérer de l'emprise de Kazan et mettre en place son propre projet de film (Elia Kazan consent à l'aider et à la soutenir, même si au fond il sait que leur relation est brisée).

De ce travail long et douloureux naîtra, en 1970, un film unique et magnifique, *Wanda*. L'actrice développe une réflexion sur le métier d'actrice qu'il est impossible de ne pas mettre en parallèle avec sa propre vie. Comme un miroir à double reflet qui renvoie à l'image la Barbara Loden, femme de Elia Kazan, face à la Barbara Loden, actrice s'interrogeant sur son métier, sa vie et aussi sur la fonction même du cinéma qui génère des rêves mais aussi des déceptions.

Derrière le personnage de Dennis (dont Wanda tombe amoureuse), qui se révèle être un petit escroc à la semaine, caractériel et violent, qui vole les voitures et braque les banques, comment ne pas y voir la figure tutélaire du cinéaste Elia Kazan...

Le film sera primé au Festival de Venise, ce qui aidera Barbara à se réaliser en tant que metteuse en scène et ainsi se libérer complètement de l'emprise de Kazan. Par la suite, elle écrira de nombreux scénarios et participera en tant que professeure à des cours de théâtre. Se sachant atteinte d'un cancer du sein dès 1978, elle se consacrera à l'adaptation cinématographique de plusieurs livres, jusqu'à ce que la maladie l'emporte le 5 septembre 1980.

[http://www.bisrepetita.net/exploitation/dp\\_fievre.pdf](http://www.bisrepetita.net/exploitation/dp_fievre.pdf)

## Entretien avec Elia Kazan

### ***Pensez-vous que le scénario soit l'élément le plus important du film ?***

Je ne pense pas de la même façon qu'en 1947. Mes idées sur ce point ont changé. Je crois maintenant que le script est très important, mais il équivaut à peu près à un tiers du film, un autre tiers est constitué par la mise en scène elle-même, le dernier par le montage, la sonorisation, la musique, bref tout le reste. Mais je pense aussi que sans une bonne idée de départ, sans une émotion ou une conviction de base (c'est-à-dire tels sont mes sentiments, c'est la raison pour laquelle je fais ce film), sans ces éléments, aucun bon film ne peut être réalisé. Et c'est en ce sens que le script est la chose la plus importante, parce qu'il contient vos croyances fondamentales et vos raisons de faire ce film. Si cela ne se trouve pas dans le script, vous ne le trouverez nulle part ailleurs. [...]

### ***Travaillez-vous sur le script avec votre scénariste ? Faites-vous beaucoup de répétitions ? Est-ce que la préparation est longue ?***

Oui, la préparation est longue, et le choix des acteurs très important. Du moins pour moi, car je n'emploie pas de stars. Je n'aime pas les stars, vous n'en verrez jamais dans mes films. Mes acteurs le deviennent par la suite, mais au début, ils sont des être humains. Un acteur se dégrade très vite, il commence à croire qu'il doit se rendre sympathique, je ne sais quoi encore, il « pense ». Je choisis des acteurs qui ressemblent à tout le monde. Par exemple Barbara Loden dans *Splendor in the grass*, elle est autre chose qu'une comédienne : un être humain. Et aussi Zohra Lampert, la petite italienne. [...]

### ***Répétez-vous avant ou pendant les prises de vues ?***

[...] Je trouve très vite mes angles de prises de vue ; mais je n'ai aucune idée préconçue en arrivant sur le plateau. J'imagine d'abord le comportement des personnages, je regarde quel genre d'action j'ai à photographier. Mais si vous êtes trop clair, ça devient machinal. J'aime ce qui est accidentel, un peu confus.

[...] Je ne suis ni un réaliste, ni un naturaliste et je ne tiens pas à être un réaliste. Je suis ce que l'on appelle un « essentialiste ». J'essaie de dépasser la réalité. Je ne tiens pas simplement à montrer la vie comme si on avait enlevé un mur et qu'on y ait installé une caméra à l'insu des acteurs. Je ne crois pas à cette méthode. Je crois qu'il faut viser l'essentiel. Découvrir l'essence des choses, et puis les faire ressortir très fortement pour qu'on sente en quoi consiste cette chose essentielle. Je vise aussi à obtenir plus de lyrisme, plus de beauté que par le passé. Auparavant, mes films étaient plus mécaniques. J'essaie de faire quelque chose de différent.

### ***Splendor in the grass pourrait être l'aboutissement des recherches que vous aviez tentés dans A l'Est d'Eden, tandis qu'Un homme dans la foule nous révèle un autre aspect de votre personnalité.***

Pour moi, *Splendor in the grass* est un film social, les gens disent que le sujet est de savoir si ces jeunes gens doivent ou non faire l'amour. Erreur ! Pour moi, le vrai sujet c'est la description de l'âme de l'Amérique en ce temps là. En 1928, cette Amérique n'est pas tellement différente de l'Amérique contemporaine. Il y a combinaison de matérialisme - le succès à tout prix - et d'une morale impersonnelle (morale sexuelle, s'entend) d'un immense puritanisme. Et ce contraste entre, disons, un puritanisme extrême dans les mœurs et le matérialisme sordide de la vie quotidienne,

nous mène tout droit au grand krach de 1929. J'essaie dans mon film de révéler le cœur de l'Amérique, d'en mettre à nu les rouages.

Nous voyons la mère dire à sa fille de ne pas se laisser toucher par les garçons, tandis que le père conseille à son fils de faire l'amour autant qu'il lui plaira, à condition de ne pas se laisser prendre au mariage. C'est pareil en France, je suppose : « Tu feras un meilleur mariage si tu attends. Pense d'abord à ton avenir, suis mon exemple, sois fort. » Ce père ne se dit jamais à lui-même : « Quel est ce garçon que j'ai devant moi, à quoi ressemble-t-il, qui est-il ? » Vous me comprenez ? En Amérique ce problème est très aigu, les gens ne deviennent pas eux-mêmes, on n'arrive pas à découvrir qui on est et ce qu'on aimerait faire. Nous devons obéir aux exigences de la société ou aux injonctions paternelles ou aux ordres du patron qui dirige l'entreprise où vous travaillez. Vous comprenez ce que je veux dire, vous vous répondez à vous-même : « il faut que je fasse plaisir ! » Jamais : « il faut que je me fasse plaisir ! » Dans les cinq dernières minutes du film, William Inge, qui a écrit le scénario, explique que l'important dans la vie, c'est de découvrir qui on est et de vivre en fonction de cette découverte. Acceptez-vous vous-même ! Nous sortons à peine de dix ans d'apitoiement sur soi-même, où l'on rejetait toujours ses fautes sur ses parents. Vous savez, je n'ai jamais beaucoup apprécié que James Dean devienne l'idole des teen-agers. En tout cas, il n'est pas mon idole. Je crois avoir dit la vérité sur un tel personnage dans *A l'Est d'Eden*. Je déteste l'habitude qui consiste à blâmer vos parents, votre éducation, pour tout ce qui vous arrive dans la vie. Si vos parents vous ont mal élevé, vous devriez vous en rendre compte le plus tôt possible et suivre ensuite votre propre voie. Dans *Splendor in the grass*, Inge a fait un grand pas en avant en disant : « Je me moque de ce qu'ils ont fait, je ferai ce qu'il me plaît ». C'est en quoi je m'éloigne de Nicholas Ray et de sa *Fureur de vivre*. J'ai beaucoup aimé le film, Natalie Wood et James Dean étaient excellents. Mais c'était trop déloyal à l'égard des parents. Ils m'ont paru ridicules. Faire retomber tout le blâme sur les parents est enfantin, une forme d'évasion, un mauvais exemple pour les jeunes. Je veux bien qu'un gamin me dise : « je suis un raté, et ma mère », etc. Moi ça m'ennuie à mourir ce genre d'histoire. Il faut vivre en accord avec la morale que l'on professe, en Amérique comme ailleurs. Mais je ne peux bien parler que de mon propre pays. Nous professons une certaine morale, et nous vivons selon une morale exactement opposée. Par exemple - je sais que mon exemple est un peu gros - nous nous disons chrétiens, nous prétendons aimer notre prochain comme nous-mêmes, comme notre propre frère. Mais les mœurs du capitalisme vous forcent à battre votre frère, à prendre le dessus sur lui, parce que, si vous ne le faites pas, c'est lui qui vous écrasera. D'où le heurt entre ces deux morales. Tout cela fait du mal à l'individu, à son âme. C'est ce que j'ai essayé de montrer dans *Splendor*.

### ***Le style du film est très tendu, un peu à votre image...***

Oui, je suis un nerveux, beaucoup trop nerveux, assurent les gens, mais ça ne m'inquiète pas. Quand j'étais jeune, que les gens me disaient : « Tu forces trop, tu pousses trop », cela m'ennuyait, mais aujourd'hui je n'y fais plus attention. Je me plais comme je suis. Je le regrette pour les autres. Si ça ne leur plaît pas, j'en suis désolé, vraiment ! S'ils m'aiment ainsi, j'en suis ravi. Mais je ne puis agir qu'en fonction de ce que je ressens, donc mon style ne saurait changer. On me critique pour ma façon trop implacable d'attaquer la vie. Mais, que je l'aime ou non, je suis comme ça, un peu névrosé. Je n'y puis rien. Par ailleurs, comme vous l'avez remarqué, j'ai évolué, je suis plus lyrique. J'aime les plans lyriques de *Wild River* et j'en tournerai d'autres comme ça à l'avenir. Je vais m'efforcer de m'expliquer d'avantage en termes plastiques. Je crois que je me développe, que je progresse.

Extraits d'un entretien avec Elia Kazan  
Jean Domarchi / André S. Labarthe  
in Les Cahiers du Cinéma n°130, avril 1962.

## Quelques pistes de présentation

*La Fièvre dans le sang* s'inscrit dans l'ère des chefs d'œuvre d'Elia Kazan qu'on a coutume d'ouvrir avec *A l'Est d'Eden* à la suite de la période douloureuse du Maccarthysme<sup>2</sup>. Les marques de fabrique de son cinéma sont là : *Tous ces films retracent l'histoire des rapports passionnés de Kazan et de l'Amérique, terre d'asile et de progrès... mais aussi un pays xénophobe... parfois raciste... puritain et violent...*<sup>3</sup>

### *Une histoire américaine*

De façon emblématique, les films d'Elia Kazan s'inscrivent dans l'histoire américaine en l'abordant souvent en précurseur avec des sujets emblématiques: racisme, puritanisme, guerre du Vietnam... Ici, il s'agit de la crise de 1929<sup>4</sup> intimement lié à l'histoire de Kazan puisque son père, qui avait acquis une certaine aisance dans le commerce de tapis, a été ruiné à cette époque. Le contexte de son précédent film, *Le Fleuve sauvage*, abordait quant à lui la politique des grands travaux initiée par Roosevelt dans le *New Deal*.

Le parcours intime du personnage de Deanie fait écho à ce contexte historique : *Le privé et le public, le personnel et le social s'y entremêlent et s'y font mutuellement écho, fonctionnant chacun pourrait-on dire, comme une métaphore de l'autre, et ce de façon significative, jusque dans le vocabulaire qui s'attache à la période : prohibition, crise, dépression... A la crise boursière de 1929 correspond la crise de nerfs de Deanie (écroulement, collapse en anglais dans les deux cas), sa longue période de dépression nerveuse coïncide avec les années de dépression économique.*<sup>5</sup>

Le cinéma d'Elia Kazan se caractérise aussi par les situations de conflits vécues par ses héros, *indécis, violents, tourmentés, parmi les plus attachants que le cinéma américain nous ait donnés à voir*. Pour lui, le plus grave des conflits est celui qui oppose le fils à son père, plus généralement les enfants à leurs parents.

### *Adolescence frustrée*

Dès la première scène, le cadre est posé : 1928 dans une petite ville du Kansas, la prospérité économique enthousiasme la majeure partie des habitants - qu'ils soient modestes ou aisés - qui ont tout investi en actions. Dans cette ambiance euphorique, deux adolescents vivent une histoire d'amour passionnée : Deanie Loomis (Natalie Wood), fille unique de parents modestes, et Bud Stamper (Warren Beatty), fils prodigue d'un riche pétrolier qui règne sur sa famille en patriarce un brin tyrannique. Tout serait presque parfait si les deux jeunes adultes n'étaient pas confrontés à l'interdiction explicite de leurs parents : ne jamais passer à l'acte. Cette frustration devant l'évidente tentation s'identifie dès les premières scènes : seul dans la voiture de Bud, le jeune couple se livre à des caresses avant de renoncer à aller plus loin. Pourtant, en témoigne la violente cascade d'eau au second plan (métaphore de la pulsion sexuelle déjà employée dans *Niagara* d'Henri Hathaway), le désir - presque animal - est bien là, prêt à tout faire implorer. Bud s'énerve, frappe son volant, sort de la voiture et claque la portière. L'assouvissement n'est donc pas de ce monde. Difficile pour eux de s'affranchir de ces strictes conventions. Les scènes suivantes le prouvent, notamment lorsque la

<sup>2</sup> Cf infra p 13-14

<sup>3</sup> MERCIER Christophe, Encyclopedia Universalis [Elia Kazan]

<sup>4</sup> cf infra p 12

<sup>5</sup> COURSON Jean-Pierre, « Deux tragédies américaines. *Le Fleuve sauvage* et *La Fièvre dans le sang* », in *Positif* n°518, avril 2004.

mère de Deanie ne cesse de lui répéter que l'acte n'est acceptable que dans l'unique but de concevoir et quand chez Bud, la grande sœur Ginny (Barbara Loden, future réalisatrice de *Wanda*) se livre sans vergogne à tous les hommes, peu soucieuse des ragots que la petite ville se plaît à répandre sur son compte. Le jeune couple n'a donc pas d'autre choix que celui d'attendre le mariage et les quatre années qui les séparent de la fin du parcours universitaire de Bud.<sup>6</sup>

La finesse de traitement des personnages est sensible d'abord dans le fait que Kazan ne leur donne ni raison, ni tort. Le passage à l'âge adulte se réalise au moment où le pardon intervient. *La Fièvre dans le sang* offre deux scènes emblématiques : l'échange entre Bud et son père dans le cabaret (quand celui-ci lui explique avoir cru agir pour son bien, Bud semble comprendre ses propos et le regarde avec une certaine pitié) et le retour de Deanie chez elle, lorsqu'elle embrasse sa mère.

D'autre part, ses personnages ouvrent des brèches. Leur construction complexe annonce des points de rupture.

*Deanie, si elle sait mettre fin aux élans de son petit ami, apparaît rapidement comme un personnage trouble dont le calme et l'évidente timidité dissimulent en fait une angoisse devant la somme d'interdits auxquels elle doit faire face. En témoigne la scène où elle jette violemment son ours en peluche - symbole d'un temps d'innocence aujourd'hui révolu - ou encore des innombrables séquences où la jeune femme s'avance dans les couloirs du lycée, le regard effrayé par l'agitation des corps tout autour d'elle. Le vertige n'est pas loin et la chute est brutale lorsque Bud, terriblement nerveux à l'idée de ne pouvoir assouvir ses propres désirs, décide de la quitter pour une fille plus délurée. [...] Une lente descente aux enfers commence alors : la jeune femme sombre peu à peu dans la démence, laisse exploser tout ce qui lui était interdit jusqu'ici.<sup>6</sup>*

Dans le jeu des acteurs, l'empreinte de son travail théâtral est présente, notamment dans son approche psychologique des rôles. Il a lu Stanislavski pour qui chaque geste de l'acteur doit correspondre à un mouvement psychologique précis. Le personnage interprété se construit ensuite peu à peu par l'accumulation de ces gestes. *La Fièvre dans le sang* peut être perçu comme un film emblématique et hommage de ce travail de l'acteur expérimenté au sein de l'Actor's Studio.

## *Le triomphe de l'Actors Studio*

*La Fièvre dans le sang est l'un des films les plus importants de Kazan, tourné volontairement dans les environs de New York, contre Hollywood. Cela pour des raisons morales et à des fins d'économie. C'est d'abord le triomphe, la quintessence de la direction d'acteurs style Actors Studio, et une sorte d'adieu quasi définitif à ce style. De longues scènes, prolongées au-delà de ce que leur strict contenu dramatique exige, découpées et montées pour que l'acteur et le corps de l'acteur soient rois, montrent des personnages malades, frustrés, névrosés dont l'angoisse naît lentement, monte, explose ou bien n'explose pas et, dans ce cas, les détruit encore plus irrémédiablement.*

*Ce style de direction d'acteurs porte en lui-même sa philosophie et son point de vue sur le monde. Il n'est apte qu'à décrire des univers en décomposition qu'un bouleversement de valeurs va bientôt balayer. Il chante avec une intensité parfois poignante une décadence qui n'a même pas eu sa grandeur.*

*Transplanté ailleurs, il devient vite odieux et n'est qu'une complaisance insoutenable. Ici, il est parfaitement adapté au sujet "historique" traité par le script de William Inge : à savoir les ravages du puritanisme dans l'âme de l'Amérique des années 30 vus à travers toutes les couches, riches et pauvres, de la société ; ses rapports avec la maladie mentale et donc avec la psychanalyse; les tragédies individuelles qu'il engendre et l'espèce de bonheur déchirant (qui n'est pas le bonheur) auquel parviendront avec le temps les survivants. A cet égard la dernière scène du film -*

---

<sup>6</sup> Clément Graminiès, Critikat.com

*retrouvailles entre Deanie et Bud est l'une des plus belles de l'œuvre de Kazan.*<sup>7</sup>

Si une bouleversante mélancolie enveloppe progressivement le film, notamment lors de ses dernières scènes, c'est que *La Fièvre dans le sang* est avant tout un film sur l'apprentissage et les désillusions et donc le passage du temps. Jacques Rivette l'avait noté dans sa critique du film en 1962 :

*« Splendor in the Grass » s'attache à décrire ce travail même du temps, cette obscure dégradation et métamorphose qui fait deux étrangers d'un couple d'amoureux, d'un puissant un homme traqué, d'un pays stable un peuple à la dérive, d'une morale établie à une morale caduque...*

*Film qu'il faut revoir comme tout film sur le temps. Dépourvue de tout chantage, proposant des faits sans en imposer ni le sens ni la morale, « Splendor » est une de ces œuvres rares où l'on fait du chemin, où, entre la première et la dernière image, le monde a bougé.*<sup>8</sup>

### *Le passage du temps*

Sur un plan plus général, l'importance qu'Elia Kazan attache au conflit générationnel fait écho au conflit entre l'Ancien monde et le Nouveau, emblématique du passage du temps. Peu de films donne ce sentiment aussi bien que *La Fièvre dans le sang*, dont le titre original, *Splendor in the Grass*, emprunté à Wordsworth, évoque la gloire sereine du souvenir :

*« Ce qui fut alors baigné / d'une lumière radieuse / a maintenant disparu / pour toujours à mes yeux / Bien que rien ne ravive / la splendeur de ces heures / ni la gloire de ces fleurs / nous ne sombrerons pas / dans le chagrin / mais nous raffermirons / face au destin ».*

*Peintre humaniste et pessimiste de la condition humaine, c'est d'un cinéaste comme Renoir que Kazan semble le plus proche : même profondeur, même tendresse, même compréhension pour les êtres, même maîtrise souveraine de la mise en scène et des couleurs, même variété de tons. Dans tous ses films on sent une passion profonde pour le cinéma.*<sup>3</sup> Son dernier film, *Le Dernier Nabab*, film testamentaire, est un hommage vibrant et passionné au cinéma et à ses artistes.

---

<sup>7</sup> Dictionnaire du cinéma, les films / Jacques Lourcelles. Bouquins, 1992

<sup>8</sup> RIVETTE Jacques, « L'Art du présent », in *Les Cahiers du Cinéma* n°132, juin 1962.

## La Fièvre dans le sang et la crise de 1929

La crise de 1929 fait suite à une période de prospérité de neuf ans (1920-1929) au cours de laquelle le visage des Etats-Unis a considérablement changé. Symbolisé par l'électricité et l'automobile, cette nouvelle ère s'illustre aussi par une frénésie des affaires qui se développe dans des spéculations boursières très avantageuses à court terme.

Cette dimension est particulièrement présente dans le film, tant par le père de Deanie et les bénéfices considérables que lui permet de faire un petit lot d'actions, que par celui de Bud, propriétaire enrichi, racheté par un grand groupe et victime de plein fouet de la crise.

Concrètement, cette prospérité prend fin subitement entre les 4 et 29 octobre 1929 par une chute spectaculaire des cours en bourse à Wall Street. En dix jours, les cours baissent de 50% entraînant un mouvement de panique chez les actionnaires. Des millions de titres se retrouvent en vente sur le marché, obligeant les banques, à court d'argent, à fermer leur guichet.

D'autres indices économiques donnant à cette crise toute sa dimension. Les fermiers, entreposant depuis plusieurs années de stocks invendables, subissent de plein fouet une baisse de prix considérable. Nombre d'entreprises voit leur capital fortement déprécié, entraînant une vague de licenciement sans précédent. Les Etats-Unis passent de 4 millions de chômeurs en 1930 à près de 11 millions en 1932, soit un quart de la population active.

Le président Herbert C. Hoover (républicain) prend des mesures d'urgence mais demeure persuadé que « la prospérité est au coin de la rue » et que les affaires reprendront. Mais la déflation dont souffre le pays ne s'arrête pas.

C'est dans ce contexte que les électeurs portent au pouvoir les démocrates en 1932. Franklin D. Roosevelt prend en 100 jours (du 9 mars au 16 juin 1933) une série de mesures économiques destinées à redresser l'économie. C'est le *New Deal* qui redonne confiance aux américains. Sans être le coup de fouet attendu, cette politique permet à l'économie de repartir.

Néanmoins, dix ans après le début de la crise, les Etats-Unis n'ont pas retrouvé leur niveau antérieur de production, ni leur revenu national.

D'après l'*Encyclopedia Universalis*

## Le Maccarthisme

Le **maccarthisme** (ou **maccarthysme**) est un épisode de l'histoire américaine, connu également sous le nom de « Terreur Rouge » (*Red Scare*), qui s'étala approximativement de 1950 à 1956. Elle désigne non seulement la procédure inquisitoriale menée par la commission du Sénateur Joseph McCarthy consistant à traquer d'éventuels agents, militants ou sympathisants communistes aux Etats-Unis mais également une ambiance politique consistant à réduire l'expression d'opinions politiques ou sociales jugées défavorables, en limitant les droits civiques sous le motif de défendre la sécurité nationale.

Le contexte de la guerre froide était particulièrement tendu. L'URSS expérimenta l'arme atomique en 1949, Mao Zedong parvint au pouvoir la même année et la guerre de Corée débuta en juin 1950. Longtemps, les États-Unis crurent que si les Soviétiques avaient pu fabriquer une bombe A, c'était grâce aux espions soviétiques infiltrés aux Etats-Unis, comme le montre l'exemple des époux Rosenberg. Cette atmosphère géopolitique causait une véritable paranoïa dans l'opinion américaine, qui exprimait une véritable crainte du communisme et du bloc soviétique.

La chasse aux sorcières a en fait commencé bien avant, en 1938, quand le Congrès américain crée le HUAC (House Un-American Activities Committee), un comité d'enquête sur les activités anti-américaines. Il est chargé de combattre les idéologies fascistes, nazies et communistes sur le territoire américain. Parallèlement, le FBI - créé en 1908 - est sous l'égide de John Edgar Hoover depuis 1924, dont la mainmise sur les affaires internes du pays est exceptionnelle. Friand de ragots, il n'hésite pas à faire poser des micros chez tous les gens qu'il suspecte d'activités illégales ou simplement de moralité douteuse. Officieusement, il se régale des secrets d'alcôve des politiques et des stars des Etats-Unis (il aurait été ainsi l'un des premiers à connaître la relation entre Marilyn Monroe et les Kennedy). Ses écoutes lui permettent de créer des fiches sur tout le monde et son obsession à chasser les communistes est sans fin. Malgré leurs différends, le président Truman abonde dans son sens et crée en 1946 une commission chargée d'enquêter sur la loyauté des fonctionnaires fédéraux.

En 1947, la HUAC entreprend une vaste enquête dans les milieux du cinéma : les « Dix d'Hollywood » furent convoqués en 1947<sup>9</sup>. L'expression *Hollywood Ten* désigne dix producteurs, auteurs ou réalisateurs de cinéma qui furent convoqués en 1947 par la commission des activités anti-américaines. Ils refusèrent de divulguer leur éventuelle appartenance présente ou passée au Parti et ne dénoncèrent personne pour « activité anti-américaine ». Ils subirent tous des peines de prison et furent tous inscrits sur la liste noire de l'industrie du cinéma. Tous auront énormément de mal à trouver du travail par la suite, et la nécessité alimentaire en poussera certains à revenir sur leurs positions. Edward Dmytryk donnera par exemple, en 1959, 26 noms de personnalités adhérant au parti ou à l'idéologie communiste. Il sera à nouveau employé par les studios hollywoodiens, mais c'est malgré tout un symbole de résistance qui s'effondre.

Elia Kazan, militant communiste entre 1934 et 1936, dira tout ce qu'il sait, se payant une page du New York Times pour expliquer son choix - il sera pourtant surnommé dès ce moment « le rat ». Il signera même en 1954 **Sur les quais**, faisant l'apologie de celui qui dénonce. L'American Film Institute ne lui décernera jamais de prix pour son œuvre, mais il reçut finalement un Oscar, décrié par beaucoup, en 1999. Au contraire, le dramaturge Arthur Miller (futur mari de Marilyn Monroe) écrit pour dénoncer ce système les pièces à succès **Les Sorcières de Salem** et **Vu du pont**. Suivant son exemple, Fred Zinnemann réalise **Le Train sifflera trois fois**, tandis que Charlie Chaplin et Jules Dassin (sur la liste noire depuis 1947) fuient en Europe. En 1952, Eisenhower arrive au pouvoir et, devant l'influence à son comble de McCarthy, se sépare même de quelques-uns de ses collabora-

---

<sup>9</sup> C'est une liste de onze personnalités qui est d'abord établie. Mais Bertolt Brecht, scénariste et immigré allemand, réussit à s'enfuir. Restent ainsi les fameux *Hollywood Ten*.

teurs. Ronald Reagan, alors président du syndicat des acteurs, profitera de sa position pour espionner ses amis et collègues et, sous le nom d'agent T10 (sa femme Jane Wyman étant T9), fournira bon nombre d'informations au FBI et témoignera à l'HUAC contre de nombreux accusés. Le principe pour ne pas être condamné était simple : il fallait apporter alors la preuve de son innocence.

Les conséquences à Hollywood furent désastreuses, laissant une vraie cicatrice psychologique dans toute l'industrie. Tous les auteurs, réalisateurs, acteurs figurant sur la liste noire furent obligés soit de fuir en Europe soit de travailler pour un salaire minimum sous des noms d'emprunt. Ainsi, beaucoup de noms sont réhabilités aujourd'hui sur des classiques du cinéma, comme **Spartacus** (Kirk Douglas fut un fervent combattant du maccarthysme), **Lawrence d'Arabie** ou encore **Le Pont de la rivière Kwaï**. A l'époque, des acteurs ont aussi profité de leur notoriété pour manifester contre les méthodes de McCarthy, en créant le CFA (Comittee for the First Amendment): Humphrey Bogart, sa femme Lauren Bacall, John Huston, Gene Kelly... De l'autre côté, certains produisent quelques films utilisant comme métaphores des communistes des fourmis géantes (**Les Monstres attaquent la ville**, Gordon Douglas, 1954) ou des extra-terrestres (**Invasion of the Bodysnatchers**, Don Siegel - celui de **L'Inspecteur Harry** -, 1956) et ont de leur côté le héros américain par excellence, John Wayne qui, dans **Big Jim McLain** d'Edward Ludwig (1952), démantèle une organisation communiste. Sortent aussi le film de quasi propagande **I was a communist for the FBI** (Gordon Douglas à nouveau, 1951), qui suit un agent infiltré permettant de nombreuses arrestations, et son opposé, **So Young So Bad** (1950), condamnant l'univers carcéral américain. Le réalisateur de ce dernier, Bernard Vorhaus, fut dénoncé par Ronald Reagan et dut fuir définitivement en Angleterre. Et à l'exemple du cinéma, tous les arts et médias, théâtre, littérature, télévision, radio, presse furent touchés par le phénomène, licenciant à tour de bras après des pseudo-enquêtes de moralité et de loyauté.

C'est justement la télévision qui signera la perte du sénateur McCarthy. Donnant une interview au présentateur vedette Edward Murrow sur CBS en 1954, il apparaît dans toute sa folie paranoïaque et vingt millions de téléspectateurs le voient et l'entendent s'en prendre ouvertement à l'armée. Le Général Marshall, entre autres, figure héroïque de la Seconde Guerre Mondiale, fera l'objet d'attaques. L'interview de 187 heures sera diffusée sur 35 jours et permettra à ses partisans, en le voyant par le biais du petit écran, de se réveiller et de regarder la réalité en face: McCarthy est un dangereux affabulateur. Le sénat réagit aussitôt, défendant le Pentagone, qui a l'appui du président Eisenhower. A son tour sur le banc des accusés, McCarthy doit s'expliquer sur ses méthodes d'un autre temps. le Sénat lui adressa un blâme le 2 décembre 1954 par 67 voix contre 22. Il fut définitivement écarté de la politique. Déchu, déconsidéré, McCarthy sombra dans l'alcoolisme et mourut en 1957 dans l'indifférence générale.

Entre les seules années 1947 et 1953, 26 000 employés de l'administration fédérale font l'objet d'une enquête approfondie. Il y eut 7000 démissions et 739 révocations, au motif d'appartenance à des organisations dites subversives, d'immoralité sexuelle, de pratique homosexuelle ou de consommation de drogues.

<http://fr.wikipedia.org/wiki/Maccarthisme>

Marlène Weill-Masson, <http://www.filmdeculte.com/autour/autour.php?id=108>.

## Documents disponibles pour les bibliothèques

### Films d'Elia Kazan

- **Le Lys de Brooklyn (1945)**
- **Le Mur invisible (1947)**
- **Panique dans la rue (1950)**
- **Un Tramway nommé désir (1951)**
- **Viva Zapata ! (1952)**
- **Sur les quais (1955)**
- **A l'est d'Eden (1955)**
- **Baby Doll (1956)**
- **Un Homme dans la foule (1957)**
- **Le Fleuve sauvage (1960)**
- **La Fièvre dans le sang (1962)**
- **America, America (1964)**
- **L'Arrangement (1970)**
- **Les Visiteurs (1972)**
- **Le Dernier Nabab (1977)**

### Documentaires

- **Elia Kazan Outsider** de Michel Ciment et Annie Tresgot, France, 1982. (en complément dans le DVD *Les Visiteurs*)
- **L'Atelier des acteurs** de Annie Tresgot, France, 1987. (Collection Hello Actors Studio)
- **Un voyage avec Martin Scorsese à travers le cinéma américain** de Martin Scorsese, Grande-Bretagne / Etats-Unis, 1995.

### Bibliographie

**Elia Kazan** : une Amérique du chaos. Florence Colombani. - P. Rey, 2004

**Kazan par Kazan** : Kazan by Kazan : entretiens sonores inédits. Elia Kazan, Michel Ciment. Mk2 Music, 2005

**Une Odyssée américaine.** Elia Kazan. Ramsay, 1994

**Une Vie.** Elia Kazan ; Jérôme Jacobs. Le Grand Livre du Mois, 1989

**Kazan Losey. Entretiens.** Edition définitive. Michel Ciment. Stock, 2009