

La Fièvre dans le sang (petit lexique amoureux)

Jean-Michel Durafour

▶ **To cite this version:**

Jean-Michel Durafour. La Fièvre dans le sang (petit lexique amoureux). Elia Kazan. La confusion des sentiments, 2019. hal-02304141

HAL Id: hal-02304141
https://amu.hal.science/hal-02304141

Submitted on 3 Oct 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La Fièvre dans le sang (petit lexique amoureux)

Jean-Michel DURAFOUR

***paru initialement dans Jean-Michel Durafour et José Moure (éd.*), Elia Kazan, la confusion des sentiments, *Presses universitaires de Provence, coll. « Arts », 2019*, p. 11-31**

AUTOBIOGRAPHIE

La Fièvre dans le sang met en scène, entre 1928 et 1931, le destin à la fois tragique et ordinaire d'un premier amour de jeunesse voué à l'impossible. Disons-le ainsi pour commencer.

J'ai vu ce film pour la première fois à l'âge de douze ans : il est toujours difficile de parler de l'un des films que l'on préfère depuis son enfance, surtout quand, à l'instar de celui-ci, il a marqué plus qu'il est raisonnable. (Cette enfance qui est le temps de toutes les images ; quand les mots n'étaient pas encore des idées mais renvoyaient à des êtres singuliers, comme des noms propres : dans le mot « arbre », l'enfant ne pense pas au concept d'arbre, mais il voit cet arbre, de son jardin, du parc derrière l'école, de l'illustration de son manuel, etc. Dans le mot « film » qu'ai-je vu ?) Ici, je ne fais que me souvenir que *La Fièvre dans le sang* est le dernier film de Kazan avant la période expressément autobiographique (et plus formaliste : *America, America*, *L'Arrangement*). Peut-être en fait-il déjà partie.

Dans *Une vie*, Elia Kazan rappelle que le scénariste du film, William Inge, y a mis tout ce qu'il « avait appris à partir de sa propre vie, à savoir qu'il faut accepter un bonheur limité, parce que le bonheur est limité[1] ». Et il ajoute quelques lignes plus bas : « Serais-je par hasard en train de parler de moi-même ? » À Michel Ciment, Kazan confessera qu'il y a beaucoup de lui dans le personnage de Bud[2].

ENFANCE

[1] Elia Kazan, *Une vie*, Paris, Grasset, 1989, p. 601. Et citation suivante.

[2] Michel Ciment (éd.), *Kazan, Losey. Éditions définitive – Entretiens*, Paris, Stock, 2009, p. 157.

Dans *Main courante 2*, Jean Louis Schefer écrit que « tous les films immédiatement ou après quelques temps sont des films pour enfants[3] ». C'est que la mémoire que le cinéma engage, non pas « la sauvegarde du temps » (elle n'a rien d'un entrepôt) mais « la jouissance de son irréalité à travers des simulacres qui sont le terme générique désignant toute espèce de représentation par substitution[4] », ne vient nous affecter, l'image ne vient « photographier[5] » notre intériorité (le cinéma, c'est « l'intérieur visible d'une espèce[6] ») que parce que le « spectateur qui refilme tout ce monde-là et en qui se déplace sans aucune mémoire un monde de granit, […] n'est saisi de sentiments qu'*à cause des énigmes dont il devient responsable*[7] » . Les images – je ne parle que de cela – ne se détachent des films, ne viennent se transformer dans notre terreur et notre ravissement que par ceci : nous avons été enfants[8].

DESIR

Le plus terrible, dans ce qui arrive à Bud Stamper et Wilma Dean Loomis, n'est pas tant l'action contrariante de la communauté (une petite bourgade du Kansas), de la répression puritaine, des institutions, du matérialisme économique, et ainsi de suite (car l'impossible n'est jamais ce qui n'est pas possible, mais ce qui a lieu *malgré tout*…), que de comprendre *d'eux-mêmes* que tous ces obstacles n'ont fait que manifester au grand jour ce qu'ils avaient toujours eu en eux comme un secret inavouable. Le « secret magnifique » – pour pasticher le titre français d'un film d'abord de John M. Stahl – n'est pas tant d'avouer qu'on s'aime, que de *s'avouer qu'en fait on n'aime pas*, malgré l'insupportable frustration, l'enfermement psychiatrique, l'animalité, l'hypersensibilité et la névrose (tant de pathologies peuvent-elles faire une passion ?). Qu'on s'est trompé d'amour. Que les autres avaient raison – mais pour de mauvaises raisons. Qu'on a fait, *une fois pour toutes*, d'un autre impropre le sens de sa vie – qu'aucun autre, jamais, ne pourra venir remplacer. Qu'on a commencé dans la vie par se mentir *à soi-même*. Mais qu'il faut aussi ce mensonge pour que quelque chose comme un soi-même existe.

---

[3] Jean Louis Schefer, *Main courante 2*, Paris, P.O.L, 2011, p. 62.
[4] Jean Louis Schefer, *Petit Traité des corps imaginaires*, Paris, P.O.L, 2014, p. 97.
[5] Jean Louis Schefer, *L'Homme ordinaire du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard, 1980, p. 126.
[6] *Ibid*., p. 17.
[7] *Ibid*., p. 100.
[8] « … Ce que nous avons vu dans l'enfance, ces morceaux de monde qui remplaçaient le monde, ces objets peu mobiles qui bouchaient notre perception et ces choses saisies avec une telle vivacité de sentiments qu'en elles ces sentiments auraient survécu, comme un paysage préhistorique, par-delà leur forme ancienne » (Jean Louis Schefer, *Origine du crime*, Paris, P.O.L, 1985, p. 4).

Que le désir – comme dans *Les Parapluies de Cherbourg* (1964) de Jacques Demy – n'est qu'un train de retard.

Il est trop facile – c'est ce que Kazan reprochait à *La Fureur de vivre* (*Rebel without a Cause*, 1955) de Nicholas Ray[9] – de reporter toute la faute sur des parents incapables de voir qui sont leurs enfants ou cherchant à leur imposer la vie qu'ils n'ont pas eue, car Bud et Deanie *ne font rien*, ces Roméo et Juliette « du Temps des Affaires[10] », pour s'opposer à leurs choix. La réussite totale de *La Fièvre dans le sang*, c'est que le ton n'est jamais ni lacrymal ni grandiloquent. Ce qui arrive à Bud et Deanie – dans la vie, comme avec un film projeté en salles, on ne peut pas revenir en arrière à sa guise – n'est pas objet de regrets, de chagrin et de lamentations, mais est juste *regrettable*. Et la vie continue.

Bud et Deanie ne sont plus des enfants, un peu encore, bientôt plus du tout ; ils sont au bout de la chaîne de ce qu'est l'enfance, avant de passer à l'âge « propriétaire » de l'adulte dans un monde capitaliste (il y a ceux qui ont beaucoup [les parents de Bud] et ceux qui ont moins [ceux de Deanie]) : « Tout comme les enfants nous reconstruisons un monde non tel que nous nous l'approprions mais tel que nous le perdons[11]. »

ENFANCE 2

On a répété – le film ne s'en cache pas et le cite à plusieurs reprises – l'origine de son titre anglais (*Splendor in the Grass*) dans un poème de Wordsworth publié en 1807 :

> Bien que rien ne puisse ramener l'heure
> De la splendeur dans l'herbe, de la gloire des fleurs,
> Nous ne nous lamenterons pas,
> Mais puiserons des forces dans ce qui en subsiste
> [*Though nothing can bring back the hour*
> *Of splendour in the grass, of glory in the flower ;*
> *We will grieve not, rather find*
> *Strength in what remains behind*][12].

Mais a-t-on aussi souvent attiré l'attention sur le titre de cette ode ? Car le film ne le cite que tronqué de sa partie la plus importante : « Intimations of Immortality *[le professeur s'arrête ici]* from Recollection of Early Childhood ». Un poème sur l'enfance, ce qui –

[9] *Cf.* Jean Domarchi et André S. Labarthe, « Entretien avec Elia Kazan », *Les Cahiers du cinéma*, n° 130, avril 1962, pp. 1-18.

[10] Elia Kazan, *« Le Plaisir de mettre en scène ». Carnets, essais et conférences*, Paris, G3J éditeur, 2010, p. 227.

[11] Jean Louis Schefer, *Les Joueurs d'échecs*, Paris, P.O.L, 2014, p. 70.

[12] La différence entre *splendour* et *splendor* vient de l'écart entre l'anglais et l'américain (comme pour *colour/color*, par exemple).

littéralement – « reste en arrière [*what remains behind*] », qui n'est pas défloré, qui comme dans de nombreux autres textes de Wordsworth est finalement la seule chose qui vaille quelques mots et accomplit le destin littéraire de l'homme.

Il ne faut pas se méprendre parce que le poème n'arrive dans le film qu'à partir du moment où Bud a trompé Deanie avec Juanita. Cet « arrière » – dans la manière dont je vois le film – n'a rien du temps où Bud et Deanie étaient heureux, car ce temps n'a pas été. C'est un « arrière » plus ancien, et plus matriciel. Quand M^lle^ Metcalf demande à Deanie de commenter ce passage, celle-ci dit que, lorsque nous grandissons, nous devons oublier les idéaux de notre jeunesse – jusque-là elle n'a pas cité le texte – et que nous devons « trouver la force [*find strength*]… » : mais elle ne peut pas continuer et sort de la classe en courant (la caméra l'avait déjà décadrée). Au moment où elle vient de reprendre les mots exacts de Wordsworth, Deanie est incapable de commenter « ce qui reste en arrière » ou tout simplement de le prononcer.

HERBE

Pour parler de la poésie dans sa plus haute dignité, prolongeant comme elle peut dans les mots l'enfance comme « époque d'une plénitude authentique de l'être au monde », Yves Bonnefoy parlera d'un « lieu d'herbes » :

> Le lieu d'herbes, je puis maintenant me dire que ce n'est rien d'autre en moi que le souvenir d'un de ces moments de l'enfance où une chose ou une situation se firent des épiphanies, […] la préservation, à l'époque du conceptuel, du regard auquel celui-ci a mis fin dans la pratique du monde. Il est donc une part de cette remembrance de la présence qui est la cause en nous de la sensibilité poétique, du projet de la poésie[13].

La Fièvre dans le sang est un *splendide « lieu d'herbes » filmique*. C'était sans doute là l'unique manière de traduire son titre original.

Dans un célèbre poème des *Feuilles d'herbe*, « Chanson de moi-même », Walt Whitman, dont l'ombre rôde autour du film, écrit ceci :

> *C'est quoi l'herbe ?* m'a posé la question un enfant, les mains pleines de touffes.
> Qu'allais-je lui répondre ? Je ne sais pas davantage que lui. […]
> L'herbe, qui sait, est peut-être aussi une enfant, la toute dernière-née de la végétation ? […]

[13] Yves Bonnefoy, *Le Lieu d'herbes*, Paris, Galilée, 2010, p. 32-33.

> Et puis je me dis, tout à coup, que c'est peut-être la splendide et folle chevelure des tombes [*the beautiful uncut hair of graves*][14].

JACQUES RIVETTE

En un article intitulé « L'art du présent » et publié dans les *Cahiers du cinéma* en 1962 – à une époque où Kazan sortait du purgatoire où l'avait conduit son comportement inacceptable pendant la curée « droitarde » orchestrée par le sénateur McCarthy –, Rivette aligne une série de remarques d'une grande justesse sur *La Fièvre dans le sang*, et le cinéma de Kazan en général. Parmi celles-ci : *la fin des derniers films de Kazan ne ressemble jamais à leur commencement*.

> 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[15].

Et Rivette – qui s'y connaissait en temps long – de noter que c'est précisément ce qui donne dans un film comme *La Fièvre dans le sang* le sentiment d'un étirement du temps qui n'en finit pas, et somme toute une résolution bâclée.

Avons-nous vécu ailleurs que dans l'enfance cette anamorphose du temps où tout, quand l'adulte s'y repenche, nous paraît avoir duré si longtemps, le *présent permanent*, les plaisirs comme les peines, des mois pour ce qui n'avait peut-être en tout et pour tout tenu que quelques jours, des jours pour des minutes ? L'enfance est le temps de l'éternité. C'est-à-dire non pas de ce qui ne bouge pas, mais – le cinéma hollywoodien classique est un art aristotélicien – de ce qui bouge tellement vite qu'il est arrivé avant d'être parti, de ce qui n'a pas bougé parce qu'il a trop bougé.

SOUPIRS

Comme tous les films pour enfants, c'est-à-dire tous les films qui comptent pour ceux qui comptent sur le cinéma pour vivre, *La Fièvre dans le sang* est un film qui chuchote. Quand le théoricien ou l'analyste des images s'emparent de ce chuchotement, ils doivent y rester fidèle. Ne pas écrire fort. L'esthétique, puisqu'il y va toujours au cinéma de l'enfance, de ce qui ne parle pas (*infans*), doit toujours se donner l'objectif d'être *l'enfance de l'art*. C'est là toute sa difficulté : comment parler de ce qui se tait (les images) sans le ventriloquer ? Si, comme Lyotard le rappelle, le sens reste « brouillé, inaudible, comme inexistant » « tant que le front des mots – pour ainsi dire – ne l'aura pas contacté », et

---

[14] Walt Whitman « Chanson de moi-même », *Feuilles d'herbe* [1855], Paris, Gallimard, 2002, pp. 69-70.

[15] Jacques Rivette, « L'art du présent », *Cahiers du Cinéma*, n° 132, juin 1962, p. 36.

qu'il convient de « le convertir dans un discours articulé si l'on ne veut pas qu'il s'égare », il ne faut pas oublier qu'il y a un « colloque antérieur à tout dialogue articulé », que penser c'est être « tout entier dans cette inconfortable situation d'avoir à prêter l'oreille au sens chuchoté[16] ». L'adulte écrit sur les films, il les prolonge le plus longtemps possible : c'est toujours refuser – contrairement à Bud, à Stavros (*America, America*) ou à Cal (*À l'est d'Éden*) – de dire adieu à son enfance. Mais, s'il s'accroche à son enfance, il ne le peut que comme à une perte. À une perte de vue. Kazan est de ces cinéastes qui nous apprennent – tout à l'opposé de la nostalgie truffaldienne, par exemple – que l'enfance, ce qui « reste en arrière », est toujours en avant.

> Une enfance qui n'est pas un âge de la vie et qui ne passe pas. Elle hante le discours. Celui-ci ne cesse de la mettre à l'écart, il est sa séparation. Mais il s'obstine, par là même, à la constituer comme perdue. […] Ce qui ne se laisse pas écrire dans l'écrit, appelle peut-être un lecteur qui ne sait plus ou ne pas lire encore[17].

Que soupire *La Fièvre dans le sang*, si ce n'est que les derniers films de Kazan changent entre le début et la fin parce qu'ils sont justement, à côté des hommes (sinon à leurs côtés), des *films qui grandissent*, des films qui poussent depuis les premières images encore dans l'enfance et aboutissent chez les protagonistes aux représentations adultes (famille, enfants, soucis…) ? – N'est-ce pas finalement le ridicule du destin personnel de Kazan, dont il fera par la suite son cinéma, sa rédemption : d'avoir dénoncé, d'avoir rapporté, comme dans une cour de récréation, d'être allé se cacher sous les jupes de la maîtresse, de l'autorité, de *s'être comporté adulte comme un sale gosse mal éduqué* ? Un épisode dont il n'est, à coup sûr, pas sorti grandi. Ses films grandiront – dans le sens où je l'entends ici – précisément à partir de ce moment.

CROISSANCE

De là – un cinéma, non du grossissement, mais du grandissement – la fascination de Kazan pour tout ce qui est organique (mais aussi pour les régimes de décrépitude qui n'en sont que le reflet inversé [on pousse également lentement vers la mort] : eaux croupies, docks sales, maisons délabrées, bois moisis, chairs flasques) : les derniers films de Kazan – qui tournent beaucoup autour de questions de jeunesse, de sexe, qui ne cesseront de capturer le passage douloureux de la désinvolture à la

[16] Jean-François Lyotard, *Pourquoi philosopher ?* [1964], Paris, PUF, coll. « Travaux philosophiques », 2012, pp. 69-72.
[17] Jean-François Lyotard, *Lectures d'enfance*, Paris, Galilée, 1991, p. 9.

responsabilité, du désir à la loi : *À l'est d'Éden*, *Baby Doll*, *Les Visiteurs*[18] – sont des films *à poussée hormonale*, des films qui muent comme des voix d'enfants. C'est cette mue que Kazan enregistre comme un témoin privilégié, quoi qu'on en ait (l'homme est un réactionnaire roublard[19]).

PRESENCE

Dans les films sur l'enfance, d'enfance, pour enfants, dans *La Fièvre dans le sang*, ça pense assez peu, mais en revanche *c'est très présent*, d'une existence immédiate au monde. Le film est une épiphanie. Il est somme toute assez peu lyrique, malgré ce qu'on peut lire ici ou là. La différence entre lyrisme et épiphanie ? Cela, que Rohmer (après Bazin) a si bien dit : dans l'épiphanie, « il n'importe plus de chanter les choses, mais de faire en sorte que d'elles-mêmes elles chantent[20] ». Le lyrisme n'est qu'un discours (Kazan : « J'appartiens à l'ère de l'image[21] »). Pareillement, il n'y a pas grand-chose de symbolique dans *La Fièvre dans le sang* – des significations abstraites et rajoutées – sinon un peu de bric et de broc qui restent probablement du scénario ou d'anciennes lectures freudiennes (les cascades, les puits de pétrole miniatures ?), et seulement si l'on s'attache à ce que *le cinéaste chercherait à dire* plus qu'à ce que *ce film donne à voir*[22]. Le cinéma de Kazan est l'un des grands cinémas de la ruralité ; et le propre de la ruralité, c'est de n'être jamais filmée que lorsqu'elle disparaît. Chez Kazan, on n'a affaire qu'à *des sensations concrètes qui s'appauvrissent au fur et à mesure du film* (c'est un effet collatéral de la sortie de l'enfance : l'enfant sent, l'adulte raisonne). Cet appauvrissement en fait tout l'expérience accrue.

COQUILLAGE 1

Nulle part ailleurs que sur le corps de Natalie Wood, qui incarne Deanie, cette épiphanie n'est aussi délicate : Deanie se coiffe, se lave, gémit, porte une conque à son oreille **[ill. 1]**, tient ses livres d'école, attrape des pêches, se coupe les cheveux, court, pleure, rit, peint. Dans ses meilleurs moments, le cinéma ne produit rien qui ressemble à de l'identification

[18] La censure était alors plus facile à braver et la société se libérait quelque peu : voir également ce qui se passe au même moment chez Otto Preminger ou Robert Aldrich.

[19] Daney a écrit à ce sujet des pages définitives : Serge Daney, « Elia Kazan, *Les Visiteurs* (*The Visitors*) » [1972], *La Maison cinéma et le monde. 1. Le temps des* Cahiers *1962-1981*, édité par Patrice Rollet, Paris, P.O.L, 2001, pp. 126-134.

[20] Éric Rohmer, « Vanité que la peinture » [1951], *Le Goût de la beauté*, Paris, Cahiers du cinéma/Éditions de l'Étoile, 1984, p. 57.

[21] Cité in Pierre Berthomieu, *Hollywood moderne. Le temps des voyants*, Pertuis, Rouge profond, 2011, p. 43.

[22] Dans le même ordre d'idées, lire les sorties de Kazan contre les métaphores (un des traits dominants du cinéma classique). Par exemple in Michel Ciment (éd.), *Kazan par Kazan. Entretiens*, Paris, Stock, 1973, pp. 269-270.

(encore trop indexée sur les combinaisons extérieures du récit), de l'incorporation, mais du *frôlement*. Nous basculons – combien cette fantaisie du mouvement est récurrente chez Kazan : coups de poings, balançoires, cadrages penchés, et ainsi de suite – *sur* un corps qui sent la « gloire des fleurs ». Des effleurements.

Quelques années avant que je découvre *La Fièvre dans le sang*, dans lequel Deanie tente de s'immerger dans un lac par désespoir, Natalie Wood, qui avait horreur de l'eau après avoir failli se noyer (tout comme Kazan), est morte mystérieusement en tombant de son yacht *The Splendour*. Wood a commencé sa carrière encore enfant (à quatre ans) et n'est pas parvenue à s'imposer à l'âge adulte : ses rôles les plus poignants sont ceux qu'elle a eus au sortir de l'adolescence, non pas quand elle grandissait, mais *quand elle avait grandi*, entre 17 et 23 ans (*La Fureur de vivre*, *La Prisonnière du désert* [*The Searchers*, 1956] de John Ford, *La Fièvre dans le sang*, *West Side Story* [1961] de Robert Wise). Le cinéma ne peut que témoigner d'un temps, c'est-à-dire d'une lumière, qui ne nous arrive que parce qu'il se retire « en arrière », comme la lumière de toutes les étoiles qui s'éloignent de nous.



ill. 1

POEME

Lettre de Kazan à William Inge, le 2 avril 1958 :

> Prends-le temps (et fais un scénario assez court) pour qu'il puisse être comme un poème, pour que tu aies le temps et la place pour la poésie, le garçon et la fille qui rient, qui mangent des fruits, et pour voir le jus des pêches coulant le long de leurs visages. Tout cela à la lumière du soleil[23].

BRAGUETTE

C'est ce corps de vitrail que Bud – le surnom déjà est brutal – atteste ne pas pouvoir *comprendre*, prendre avec le sien, quand, pour plaisanter, il

[23] Elia Kazan, *« Le Plaisir de mettre en scène »*, *op. cit.*, p. 227.

oblige Deanie à pleines mains (mais quelle lumière peut-on croire ainsi capturer ?), à se mettre à genoux devant son bassin (hasard ou coïncidence ?), tandis qu'elle profère en pleurs que, par amour pour lui, elle ferait n'importe quoi. Faut-il voir ici que, par ce geste à demi conscient, Bud est un garçon trop littéral : dans un monde où l'on ne doit pas coucher avant le mariage, a-t-on *donc* droit aux préliminaires stériles ? Car, dans cette société de l'argent qui va bientôt vaciller (le krach de 1929 entraînera la ruine et le suicide du père de Bud[24]), le grand péril n'est pas le sexe, le plaisir – l'honneur de leur fille dont les parents se paient de mots – mais la génitalité, la fécondité, la fille-mère, c'est-à-dire la honte de la fille non mariable, *non rentable* (même logique dans cette autre partie du discours maternel : la femme n'accepte l'acte sexuel que pour avoir des enfants). La seule règle de l'argent : combien ça – objet, animal, être humain – rapporte ?

Au début du film, quand Deanie rentre en retard de son rendez-vous avec Bud, sa mère, qui l'a sermonnée, lui demande d'aller au lit et de « ne pas laisser les punaises la manger [*don't let bedbugs bite*]. Il est difficile dans cette allitération ne pas entendre le nom caché de Bud : ne pas se faire mordre par Bud dans un lit. Sinon la chair est gâtée. Jeunes filles, vous êtes averties ! C'est cela grandir dans une société qui s'octroie – mais quelle société ne le fait pas ? – un droit de regard sur votre corps : on laisse faire à l'enfant ce qu'il désire car il peut peu ; mais dès qu'il grandit et accroît ses capacités (physiques, mentales, métaboliques), on objecte des interdits à ses désirs. Dans certains cas, c'est tout à fait indiscutable (tuer, par exemple), mais la question devient plus compliquée – toute la philosophie et la théologie n'en ont jamais terminé – quand elle porte sur *notre propre corps*.

Qu'objecte-t-on à un film qui grandit ?

Le film montre aussi cela (sans prendre aucun parti) : le conflit entre une morale traditionnelle, où l'on n'est pas propriétaire de son corps (Kant : l'intégralité du corps est indisponible), et l'avènement d'une société individualiste de biens de consommations, de loisirs et de plaisirs, où tout un chacun entend faire de son corps ce qu'il veut. D'un côté, les parents ; de l'autre, Ginny, la sœur de Bud. Deux extrêmes que Deanie et Bud finiront par repousser.

DESIR 2

Dans cette Amérique, enfants mâles et femelles ne sont pas égaux en grandissant. Alors que Deanie est sommée d'« être une fille bien [*to be a nice girl*] », Bud doit juste « bien se conduire [*to do things right*] ». Ce

[24] Une des allusions directement autobiographiques du film, le père de Kazan ayant lui-même été ruiné par le krach de 1929.

qu'il fait n'implique rien quant à son être. Les femmes elles-mêmes (la mère de Deanie) ne s'emparent-elles pas du discours essentialiste selon lequel « une femme n'apprécie pas ces choses-là comme un homme » ? Et d'ailleurs, il est tout à fait normal pour son père que Bud se déniaise avec une autre fille, mais sans amour, pour l'aider à patienter et – *dixit* – « relâcher la pression » : il la paiera. Quel est ce monde où un garçon devient un homme quand son père lui offre les services tarifés d'une « danseuse » (une réplique vulgaire de Deanie) ? Deanie a-t-elle, en revanche, un désir (à peine) comparable : elle sera immédiatement montrée du doigt, calomniée, ostracisée.

CHEVALERIE

Le premier épisode pendant le cours de littérature est très instructif. Qu'y apprend-on, sinon que le Moyen Âge ressemblait beaucoup à l'Amérique portraite dans le film : « grands idéaux », « dévotion » – avec beaucoup d'hypocrisie en plus (ironiquement, les parents ne comprennent rien à l'oraison du prêtre – leur instruction à eux – sur la supériorité des biens célestes : ils discutent, dorment ; Whitman encore : l'herbe est « le mouchoir de Notre Seigneur[25] ») ? Et aussi : « haute opinion des femmes [*high regard for women*] ».

> Il y a une apparence de courtoisie, de manières chevaleresques et hospitalières, on fait des cadeaux et on offre à boire – mais il y a au-dessous de cela une terrible violence[26].

Mettre les femmes « sur un piédestal », ainsi que le précise immédiatement l'enseignante, une vieille fille à chignon, n'est-ce pas – comme le dira très justement la théoricienne féministe Claire Johnston bien des années plus tard – justement tout le contraire de la « chevalerie » (c'est encore un mot qu'elle emploie), mais bel et bien l'expression d'un sexisme retors : car la misogynie ne passe pas que par l'amoindrissement et l'abêtissement de la représentation de la femme, mais paradoxalement par son *enrichissement apparent*. Qui, en effet, par bien des aspects, ne voudrait pas être admiré, mis en valeur ? Mais ce serait oublier que, en l'occurrence, c'est y être placé par quelqu'un d'autre – les hommes – et qu'il n'importe guère qu'on nous adore comme un objet, une image *anhistorique*, comme l'amour, révéré dans l'abstrait, est constamment avili dans le film dès que l'on en vient à ses pratiques. L'attitude de l'enseignante – comme chez la mère de Deanie – est symptomatique de ce qu'indique également Claire Johnston : ce sexisme s'est imposé *avec*

[25] Walt Whitman, *Feuilles d'herbe*, *op. cit*., p. 69.
[26] Michel Ciment (éd.), *Kazan, Losey. Éditions définitive*, *op. cit.*, p. 161.

l'entière collaboration des femmes[27]. L'erreur de Deanie, n'est-ce pas aussi d'avoir d'abord cru dans les représentations de l'idéalisme ? Et de cela, le cinéma hollywoodien s'est lui aussi rendu coupable (suis-je le seul à entendre Hollywood dans le nom de l'actrice Natalie Wood ? Elle en est à la fois le rejet et la synthèse).

GRIBOUILLAGES

> Sur mes cahiers d'écolier
> Sur mon pupitre et les arbres […]
> Sur toutes les pages blanches
> Sur toutes les pages lues […]
> J'écris ton nom[28].

Deanie n'est pas Éluard, mais quand elle passe le temps, dans le cours de littérature, en écrivant sur son carnet de notes le nom de Bud, son nom à elle comme épouse de Bud (M^me^ Arthur Stamper), ça n'est rien de fleur bleue ou de candide, comme on pourrait le penser au premier abord. Cela témoigne avant tout qu'elle n'écoute pas. Elle refuse d'écouter. Elle est très loin du discours pathologique des autres femmes. Lorsque peu après elle dira à Bud, qui veut se mettre à ses genoux pour se faire pardonner la maladresse dont j'ai parlé tout à l'heure, que c'est elle qui voudrait se mettre aux siens, sans réserve, et « faire tout ce qu'il voudra », elle ne le propose pas par soumission, pour enjôler son homme, pour garder celui qu'elle aime, ou que sais-je encore, mais parce que – ne répétant plus désormais ce qu'il lui souffle, comme c'était encore le cas auparavant – elle récuse le « piédestal », parce que *seul un sujet libre est en mesure de se soumettre*. *Le Fièvre est dans le sang* n'est que le film de Deanie. Le visage de Natalie Wood à ce moment-là est l'un des plus beaux, que je sache, de tout le cinéma.

COQUILLAGE 2

La Fièvre dans le sang est un film sur une jeune fille qui découvre le plaisir sexuel et revendique son droit de femme – contre le devoir conjugal ou la procréation – à jouir. *En chuchotant*. Elle ne veut pas qu'on la respecte comme une abstraction, comme ces « vierges pures [*fair ladies*] » des romans courtois, *qui n'ont jamais existé*. Toute

---

[27] *Cf.* Claire Johnston, « Women's Cinema as Counter-Cinema » [1975], in Sue Thornham (éd.), *Feminist Film Theory. A Reader*, Édimbourg, University Press of Edinburgh, 1999, pp. 31-40.

[28] ELUARD, Paul, « Liberté » [1942], *J'ai un visage pour être aimé. Choix de poèmes 1914-1951*, Paris, Gallimard, 2009, p. 209.

l'épiphanie domestique de Deanie peut être ainsi revue comme un muséum d'insinuations sexuelles : coquillage, bain, pêche.

PETROLE

Si leurs enfants ont la « fièvre dans le sang », il y a bien longtemps que les parents n'en ont plus la moindre. L'âge adulte a oublié les visages et les virages du désir. D'ailleurs, ce n'est pas le sang qui coule dans leur veine, mais le *pétrole*, le sang poisseux de la terre. Ou bien parce que certains se sont enrichis grâce à lui (le père de Bud), ou bien parce qu'ils ont manqué de chance mais espèrent se rattraper par le mariage de leur fille, non pas avec Bud, mais avec le « fils d'Ace Stamper » (la mère de Deanie).

Quand le père de Bud propose de lui payer les charmes d'une professionnelle, il parle littéralement de « sortir la vapeur [*steam*] du système [*system*] » : métaphore industrielle oblige pour ce riche pétrolier. Ace boîte depuis qu'il est tombé d'un puits de pétrole, finira par se jeter d'un immeuble et ne touche plus sa femme depuis bien longtemps : sans doute y a-t-il un rapport entre ces trois informations. Le pétrole, noir, visqueux, putréfié – et l'argent qui va avec (jusqu'à l'absurdité : censé faire guérir plus vite en graissant la patte du médecin, rendre intelligent en achetant les études du fils) – a remplacé le sang de la vie.

Alors, bien sûr, Ace Stamper, son épouse, M. et M^{me} Loomis sont de braves gens : par exemple, la mère de Deanie est obsédée par l'idée d'avoir pu être une mauvaise mère. Mais ce sont souvent les pires, car ils nous font du tort avec le sourire, en pensant nous aider, avec autosatisfaction et le sentiment généreux de ne pas être compris. « Ils sont absolument parfaits au cœur de cette tradition. Ce sont des tueurs[29]. » Aucun d'eux n'est en mesure de comprendre ce qui ravage leur fils, leur fille – qui ne cessent, malgré tout, de les aimer (les parents ont eu leurs propres parents), qui ne leur font jamais porter la responsabilité de leur souffrance. Ils n'auront pas cette mauvaise foi.

JEAN-PAUL SARTRE

Dans *L'Être et le Néant*, Sartre soutient que, si nous ne choisissons pas ce qui nous arrive, nous sommes absolument libres de choisir *d'accepter ou non* ce qui nous arrive (quitte à aller jusqu'à mourir, si la vie devient vraiment insupportable). Le seul destin de l'homme est la liberté. Aussi nul n'a le droit de se plaindre d'une situation contre laquelle il est le premier à ne rien faire. Le déterminisme (chez Kazan : de la morale, des classes sociales, des convenances) n'est qu'un alibi. Bud et Deanie le savent bien : ils ne sont pas des amants maudits, comme on en trouve

[29] Elia Kazan, *« Le Plaisir de mettre en scène »*, *op. cit.*, p. 228.

dans *Les Amants de la nuit* (*They Live by Night*, 1949) de Nicholas Ray ou *Bonnie and Clyde* (1968) d'Arthur Penn. Ils n'ont pas choisi de l'être.

GINNY

Virginia est la sœur de Bud[30]. Suffragette encanaillée (elle se saoule en public, porte les cheveux courts, fume, se promène en petite tenue, multiplie les conquêtes d'un soir), elle est celle qui, contrairement à Deanie ou à Bud, a dit non haut et fort, et l'exhibe à tout va, quitte à provoquer scandale sur scandale : la scène de la photo de famille pour Noël est un morceau d'anthologie à elle seule **[ill. 2]**. Son surnom est très proche de Deanie (celui de Wilma), dont elle est une sorte de négatif. Il faut voir la réaction de Deanie quand Ginny demande au pompiste avec lequel elle sort brièvement, tandis qu'ils sont tous en train de boire de l'alcool dans une cabane : « Fais-moi le plein, je suis à sec [*Fill me up, please, I'm empty*]. » Car la formule peut s'entendre aussi – et c'est précisément ce que le regard choqué de Deanie, engoncée dans son petit foulard blanc serré au menton, montre qu'elle entend – d'une tout autre façon… Et tout de suite après, quand Bud propose à Deanie d'aller se promener, Ginny surenchérit : « Oui, si vous alliez vous promener en haut ? [*Yeah, why dont' you go for a walk upstairs ?*] »



ill. 2

Mais Ginny n'est pas qu'une jeune femme dépravée : elle pénètre le véritable caractère des gens qui l'entourent, justement parce qu'elle a rompu avec ce monde rural et bourgeois d'apparences et de faux-semblants. Elle diagnostique très vite Bud comme un velléitaire laissant ce qui le tourmente le ronger sans y remédier. Mais elle éclaire également, malgré elle, les choix de Bud : il ne veut pas que Deanie deviennent comme Ginny (c'est la raison pour laquelle il s'éloigne

[30] Elle est interprétée par Barbara Loden, la future épouse de Kazan, qui réalisera *Wanda* en 1970.

d'elle : parce qu'il peut de moins en moins réfréner ses ardeurs). Ce qui arrivera et n'arrivera pas.

Ginny, également malgré elle, décillera les yeux de Deanie, et c'est en prenant modèle sur elle que la fille Loomis acceptera plus tard – après la trahison de Bud avec Juanita (en un sens, Bud provoquera ce qu'il aura cherché à éviter[31], et avec une fille qui est précisément une sorte de Ginny en puissance) ; après sa répudiation quand elle s'offre à lui – de se donner à son ami Toots, sans y parvenir, pour se venger, pouvoir enfin passer à autre chose – peu importe.

Et ce, pour son plus grand malheur.

Car Deanie n'est pas armée comme Ginny (ou sans doute Juanita). Mais ses avantages, Ginny, qui est en révolte ininterrompue, a *osé* les prendre. Deanie, elle, ne couche pas avec Toots, ne quitte pas sa petite communauté (si ce n'est pour être internée), veut rester une lycéenne modèle… Elle voudra changer ceci ou cela dans sa vie, mais sans changer *de* vie. Ginny, pour sa part, assume tout (l'incompréhension, la mauvaise réputation, les rumeurs d'avortement, l'accident de voiture rapporté qui aura raison d'elle) ; Deanie, non : et c'est ce qui la perdra. De n'y aller qu'à moitié. C'est à cela – sans doute – que l'on comprend que Deanie « sait » au fond d'elle-même qu'elle n'aime pas vraiment Bud. Et ce qui la piège, et la conduira à l'hôpital psychiatrique, ce ne sont pas tant les conventions des autres qui l'empêchent d'aimer que *les conventions, qu'elle s'impose à elle-même, qui l'empêchent de renoncer à cet amour* (que tout le monde connaît dans la bourgade). Ginny est une Deanie qui a renoncé à son Bud. On ne peut qu'imaginer, comme pour l'enfance de Deanie sur laquelle on ne saura jamais rien (à part les échos qui nous en restent visibles à l'image), un autre film, tout en hors champ, sur ce qui amena Virginia à devenir Ginny.

YEUX

Il y a un très beau plan, qui se répète, dans mon souvenir, à trois reprises dans le film : la première sur Ginny, quand, tout à fait prise de boisson, elle se laisse embrasser par plusieurs hommes pendant la soirée du réveillon du jour de l'An ; la deuxième sur Toots, quand Deanie se laisse aussi embrasser mais par dépit ; la troisième, quand Deanie est allongée seule sur son lit d'hôpital (entendant les pleurs de Bud sans savoir qu'ils sont les siens[32]). Ce plan rapproché, laissant le reste du champ dans une relative pénombre, n'éclaire que les yeux par un bandeau de lumière

[31] Cette trahison commence à l'écran précisément au même endroit où le film s'est ouvert entre Bud et Deanie : aux chutes.

[32] « Qui est là [*Who's there*] ? « Personne [*Nobody*] » répond l'infirmière – *no buddy*. *No Bud here.*

jaune **[ill. 3]**. Trois regards impénétrables. C'est l'un des signes de la très grande finesse de Kazan que d'avoir précisément retenu cette même valeur de plan dans ces trois moments du film.



ill. 3

DOLORES COSTELLO

Après la rupture avec Deanie, Bud et deux de ses amis vont au cinéma. Kazan filme plein cadre quelques plans du film au programme. Il s'agit de *Glorious Betsy* (1928) d'Alan Crosland. Film on ne peut plus de circonstance car il raconte – c'est une historie vraie – comment Napoléon, qui n'approuvait pas cet amour, a forcé son jeune frère Jérôme Bonaparte à quitter la femme qu'il avait épousée, Elizabeth Patterson, une excentrique et riche Américaine. Betsy est incarnée par Dolores Costello, la « déesse du cinéma muet », qui avait dû arrêter prématurément sa carrière à cause des ravages que le maquillage utilisé au début de sa carrière avait causés sur sa peau[33].

POIGNET

La peur panique de l'eau chez Natalie Wood vient de l'effondrement d'un pont quand elle était enfant sur le tournage de *The Green Promise* (1948) de William D. Russell. Sa mère avait demandé au réalisateur de ne pas prévenir sa fille pour que sa réaction devant la caméra soit plus juste au moment où l'édifice s'affaisserait sous elle. Lorsque ce fut le cas, Natalie Wood se retrouva dans un violent torrent où on la laissa s'agiter le temps de terminer la prise. Elle y garda également une cassure du poignet mal soignée, sa mère – toujours elle – ne voulant pas qu'elle soit remplacée par une autre actrice.

Lors de l'extraordinaire scène de la baignoire (on voit les fumées d'eau chaude monter littéralement *à la tête* de Deanie), on peut apercevoir très

[33] *Cf.* Carol Stein Hoffman, *The Barrymore : Hollywood's Firts Family*, Lexington, University Press of Kentucky, 2001, p. 205.

rapidement le poignet de Natalie Wood. Celle-ci portait toujours un bracelet ou des manches longues pour dissimuler cet os saillant qu'elle tenait pour une horrible malformation.

JUANITA

Pauvre Juanita – qui ne sera apparue dans le champ, en mâchouillant vulgairement son chewing-gum, que le temps de quelques plans pour provoquer le malheur de Deanie, c'est-à-dire pour lui permettre d'accomplir son destin. Peu de rôles auront eu autant d'impact dans un film en si peu d'images.

La première mention du personnage a lieu dans les vestiaires : Bud est sous la douche quand l'un de ses camarades parle de Juanita comme d'une « fille qui couche ». On n'aura pas manqué d'observer qu'à ce moment-là Bud est aspergé par l'eau de la cascade – une petit giclée en réalité : l'aventure sera sans lendemain – qui ne sera restée avec Deanie, dès le début du film, qu'un décor de cinéma, une toile de fond sans profondeur dans laquelle on ne pénètre pas. Bud et Juanita coucheront ensemble précisément au pied de cette même cascade.

DEPRESSION 1

Après la rupture avec Bud, le comportement de Deanie commence à se corrompre. Elle devient instable, irritable, agressive. Elle ne mange, plus, ne travaille plus : « Je veux mourir. Je veux mourir [*I wanna die. I wanna die*]. » Elle finira par sortir avec un camarade, Toots, pour essayer de passer à autre chose (d'une certaine manière, encouragée par ses propres parents…), et ira danser toute de rouge vêtue. C'est le moment du film où elle ressemble le plus à Ginny : cheveux raccourcis, robe aguicheuse ; surtout on la voit remonter ses collants. Les autres filles la trouvent épanouie. C'est une fleur. Elle vit pleinement la « gloire de sa fleur ».

Bud, quant à lui, a plutôt l'air de s'ennuyer ferme. Ils iront enfin, malgré tout, faire cette promenade (annoncée – avec sous-entendu sexuel – depuis la scène dans la cabane). Deanie attire Bud dans la voiture, et veut se donner à lui. Mais Bud refuse. Il refuse parce qu'il ne l'a jamais considérée comme une fille avec qui il *pouvait* – avait l'autorisation de – coucher. Il lui fait affront, en lui parlant de « fierté [*pride*] », de morale, quand elle expose la nudité de son désir, quand elle agit enfin « humainement » et plus comme « le modèle de la jeune "fiancée" » qui « empêche Bud de la traiter comme un être humain[34] ». Bud, accablé par la perspective du péché, ne peut aimer Deanie que comme une sainte ; elle veut être aimée comme une femme, avec un corps de femme. Telle est la société de *La Fièvre dans le sang* : il est normal, voire estimable,

[34] Elia Kazan, *« Le Plaisir de mettre en scène »*, *op. cit.*, p. 230 pour les trois citations.

qu'un homme ait des aventures par-ci par-là ; la femme, qui voudrait ne serait-ce que coucher à sa guise avec celui qu'elle aime, est de vertu petite. Alors : autant coucher avec Toots (même si c'est pour l'appeler Bud)… ce que Deanie ne pourra, de toute façon, pas faire.

Que pourrait-il arriver de pire ?

Une tentative de suicide **[ill. 4]**. La conséquence logique de la scène de la baignoire, et de tout le film depuis son ouverture, car Deanie ne cherche pas à se tuer n'importe comment : elle se glisse dans le lac artificiel des chutes pour aller se jeter dans la cascade.



ill. 4

CASCADES

Bien que le film se passe au Kansas, il a pratiquement été entièrement tourné dans l'État de New York. Les chutes que l'on voit dans le film – on pourrait en pastichant le titre français d'un film d'André De Toth les appeler les « cascades de nos amours » – sont en réalité situées à High Falls, dans les Catskills.

Le plus terrible n'est sans doute pas que Bud trompe Deanie – du moins dans la lecture que je fais du film : c'est l'un des tours du sort pour nous aider à prendre des décisions que nous ne prendrions pas sans cela – mais qu'il la trompe à l'endroit même qui, dès le début du film, est associé à l'amour entre lui et Deanie. Vraiment, les garçons ont des carences en romantisme et ne respectent rien ! Et il faut bien avouer que, contrairement au patient dont Deanie tombera amoureuse en maison de repos, Bud manque cruellement d'esprit de finesse. Warren Beatty, dont j'ai toujours trouvé les traits grossiers, est parfait dans le rôle (son premier). Dans certains plans, on peut même entrevoir un vide immense traverser son regard. Voilà qui nous place encore un peu plus du côté de Deanie : subtile, délicate, sensible.

CULOTTE

Après la tentative de suicide de Deanie, le film entre dans une seconde phase. Le plan sur l'infirmière qui sort de la chambre de Deanie en tenant sa culotte mouillée du bout des doigts est l'une des images les plus cruelles tournées par Kazan **[ill. 5]**. Une femme qui exprime son désir sexuel ne peut être que folle. C'est la logique de l'antique psychiatrie : le désir féminin comme anomalie sexuelle. Mais, à l'asile, Deanie trouvera sa libération (il y a une dialectique *matérialiste* du film : il faut être enfermé pour s'extraire de ses chaînes).

ill. 5



MONTAGE ALTERNE

Dans sa deuxième partie, *La Fièvre dans le sang* va même se scinder en deux (avant la dernière scène des retrouvailles : qui ne sera qu'une fausse dialectique *narrative* des conventions du récit classique, des « fins heureuses » – et que Kazan, évidemment, va décliner[35]). Ce moment, très éloigné du style habituel de Kazan, est pourtant ce que Kazan avouait préférer dans tous ses films. Et *La Fièvre dans le sang*, de tous les grands films de Kazan, est celui qui ressemble le moins à un film de Kazan.

D'un côté, nous partons dans le Connecticut avec Bud (à Yale) ; de l'autre, avec Deanie à Wichita (en maison de repos). Pour la première fois du film, Bud et Deanie seront *physiquement, géographiquement séparés*. Au Kansas, leur couple a explosé parce que chacun avait toujours l'autre sous les yeux, et non dans le regard. C'est-à-dire – il s'agit d'un film – dans le raccord. Rester ensemble n'y aurait rien changé. Tout au contraire. Sans être passés par la vie commune, Deanie et Bud en sont arrivés à se comporter l'un envers l'autre comme *un vieux couple*. *La Fièvre dans le sang* est tout le contraire de la « comédie du remariage »

[35] « C'est une *happy end*, au vrai sens du terme, pas au sens hollywoodien : on sent que Bud a mûri, on le voit à la façon dont il se comporte avec elle, et lorsqu'il prend sa femme dans ses bras pour la rassurer. C'est cette fin qui m'a donné envie de faire le film » (Michel Ciment (éd.), *Kazan par Kazan*, entretiens inédits avec Michel Ciment, 4 CD, MK2 Music, 1971).

dans laquelle Stanley Cavell a rappelé le rôle central du Connecticut (un État où le sujet humain [*I*] connecte en coupant) dans la création d'un couple à partir de partenaires qui se comportent comme des enfants[36]. À la fin, ils ne s'aimaient plus que par usage, par inertie, par sursaut peut-être. Deanie : qui s'offre à Bud simplement parce qu'elle vient de le revoir au bal – où elle était allée avec Toots. Bud : qui, après avoir repoussé Deanie, se met dans l'idée de l'épouser seulement parce qu'elle est malheureuse, que tout le monde s'agite autour d'elle et qu'il attend de ses nouvelles dans l'antichambre de l'hôpital.

À l'université, Bud tombera amoureux de la serveuse d'un restaurant italien ; Deanie, de son médecin traitant. Tous deux y gagneront : Bud en trouvant une fille d'une autre culture, qui prendra pour lui des décisions qu'il n'est pas capable de prendre de lui-même (et dont le prénom – Angelina – la décharge sans doute de devoir être traitée comme un être céleste et désincarné) ; Deanie en rencontrant un autre patient, avec qui elle va partager la même activité (la peinture). Bud et Deanie parviendront à infléchir leur vie par leur rencontre avec une nouveauté radicale en regard de leur ancienne vie au Kansas : l'Italie, l'art. Peut-être y a-t-il un peu d'ironie encore chez Kazan à dissocier ainsi ce que la coutume ne cesse d'accoler l'un à l'autre.

DEPRESSION 2

Le plus ironique, c'est que, séparés, ils vont (enfin) vivre *le même événement*, ou plus exactement deux versions du même événement : la dépression mentale, la « Grande Dépression » (après l'effondrement des marchés financiers en octobre 1929). Et dans les deux cas, c'est précisément là qu'ils seront amenés à grandir, à sortir définitivement de l'enfance : en s'éloignant de leurs parents. Deanie parce qu'elle leur signifiera de ne plus venir la voir (elle ne veut plus être le « bébé [*baby*] » de sa mère). Bud – plus contraint par le cours du monde – parce que son père, ruiné, met fin à ses jours. *La Fièvre dans le sang* montre que, pour devenir adulte, il nous faut apprendre à *rompre d'abord avec nos parents.*

C'est également là que nous pouvons mesurer explicitement les choix de vie radicalement divergents qui, souterrainement, ont ruiné leurs amours, et *qui ne viennent que d'eux-mêmes.* Deanie – qui va découvrir la peinture en clinique – s'éloigne de plus en plus de ses parents, et se mariera avec le jeune homme connu à l'asile qui l'emmènera vivre à Cincinnati (ce dont sa mère – comme on s'en doute – se plaint) ; Bud, quant à lui, qui ne désirait qu'étudier dans un lycée agricole et pour qui

[36] *Cf.* Stanley Cavell, *À la recherche du bonheur. Hollywood et la comédie du remariage*, Paris, Cahiers du cinéma, 1993.

Deanie était sans doute une fille trop « compliquée[37] » (romanesque), renoncera à ses études et finira par vivre modestement, du travail de la terre, en reprenant le premier ranch de son père.

DEPRESSION 3

Juste avant de tourner dans *La Fièvre est dans le sang*, Natalie Wood, « une enfant star sur le retour[38] » dont la carrière patinait après quelques échecs commerciaux, venait d'entrer dans une longue phase de neurasthénie. Son premier mariage avec Robert Wagner, avec qui elle formait médiatiquement le couple d'idéal, battait de l'aile : ils divorceront en juin 1961 (et se remarieront en 1972). Selon Kazan, la confrontation avec le tout jeune Warren Beatty, « parti pour atteindre des sommets », joua pour Wood « comme un aphrodisiaque[39] ».

La gaieté apparente de Wood ne fut qu'une façade masquant l'instabilité mentale, plusieurs tentatives de suicide, une mère abusive (qui l'a laissée se faire violer pour obtenir un rôle), des séances de psychanalyse si nombreuses qu'elles l'obligeront à refuser certains films, l'addiction à l'alcool et aux drogues, les conquêtes d'un soir. Bref : tout le contraire de Deanie Loomis (même si Wood avait reconnu dans l'histoire de Bud et Deanie sa propre aventure avec Jimmy Williams, un camarade de lycée à qui elle avait offert sa virginité et qui avait tenté de se tuer après que la mère de l'actrice s'était opposée à leur relation[40]). L'exploit de l'actrice – et du choix de Kazan (qui a souvent utilisé la vie de ses interprètes pour nourrir ses films) – c'est que, à aucun moment, on ne remet en question l'évidence que nulle autre actrice, non seulement à l'époque, mais peut-être dans toute l'histoire du cinéma, ne pouvait incarner Deanie Loomis[41]. Ici le cinéma surpasse la littérature : s'il contraint notre imagination par des corps réels, il parvient quelques fois, rarement, à faire de ces corps, y compris dans le monde réel (pour la part à laquelle nous avons accès), des émanations attentives de nos fictions.

TAPISSERIE

---

[37] Michel Ciment (éd.), *Kazan, Losey. Édition définitive*, *op. cit.*, p. 162.
[38] Elia Kazan, *Une vie*, *op. cit.*, p. 598.
[39] *Ibidem*.
[40] *Cf.* Suzanne Finstad, *Natasha : The Biopgraphy of Natalie Wood*, New York, Three Rivers Press, 2001, p. 255.
[41] Il y en a eu un remake pour la télévision avec Melissa Gilbert (la fille aux couettes de la série *La Petite Maison dans la prairie*) dans le rôle de Deanie, mais aussi la toute jeune Michelle Pfeiffer et Eva Marie Saint, dont il n'y a rien à dire. Le film est pourtant signé Richard C. Sarafian : mais bien malin celui qui parviendra à y retrouver la patte de *Point limite zéro* (*Vanishing Point*, 1971) ou *Le Convoi sauvage* (*Man in the Wilderness*, 1971).

Un autre de ces plans extraordinaires, dont le film est parcimonieusement émaillé, se rencontre quand Deanie revient chez ses parents. En femme faite. Elle regarde nonchalamment le mur de sa chambre, au-dessus de sa coiffeuse d'adolescente, et remarque les rectangles moins sales laissés au-dessus du miroir par les photographies de Bud, depuis retirées. Le cadrage place l'absence de reflet du visage de Deanie exactement à l'endroit de celui manquant de son premier amour. Il semble que Deanie ne puisse plus avoir *en tête* que le vide laissé par Bud, littéralement en lieu et place d'une tête, comme un photogramme désormais non exposé, un contrechamp devenu impossible **[ill. 6]**. Moment furtif où le film se signale comme l'opérateur de la fiction. La jeune femme se souvient alors de Bud, demande à sa mère comment il va. Où va ce film.



ill. 6

M. LOOMIS

Dans *La Fièvre dans le sang*, les parents de sexe opposé à leur enfant ne jouent pas un très grand rôle. C'est absolument vrai pour M^me^ Stamper. C'est, en revanche, moins vrai pour Del Loomis. Il revient, à la toute fin du film, indiquer à sa fille, dans une scène attendrissante, où désormais habite Bud. Alors que son épouse avait pris l'habitude de le considérer comme un faible, et pris en main les rênes de la maison, il désobéit *in extremis*, pour sa dernière apparition dans le cadre, aux ordres de M^me^ Loomis qui voulait ne pas tenter le diable et risquer une rechute de Deanie. Assis à une table où il tire les cartes, derrière le canapé des femmes, « l'air d'un chapon gavé[42] », il tourne la tête quand il entend les réponses évasives à la demande de Deanie de revoir Bud pour solder ses comptes avec le passé. L'air de rien, toujours dans le fond du champ, il finit par couper court aux mensonges de son épouse et des amies de sa

[42] Michel Ciment (éd.), *Kazan, Losey. Édition définitive*, *op. cit.*, p. 158.

fille. Celle-ci vient alors, en plan rapproché, l'embrasser sur le front et lui pincer la moustache. Et ce petit épicier, qui était jusque-là passé un peu inaperçu, dépassé par les événements, effacé derrière sa compagne, revêt une tout autre stature : celle d'un homme sage ; l'image sereine de l'avenir de Deanie, le père, non plus d'un « bébé », mais d'une adulte, d'une enfant (que sont ces caresses sinon de l'enfance ?) grandie[43].

Fred Stewart est un acteur très modeste, qui avait déjà joué pour Kazan dans *Boomerang !* et *Un homme dans la foule*. C'est là, sans nul doute, la plus belle scène – très courte – de toute sa carrière.

WITTGENSTEIN

Dans le *Tractatus logico-philosophicus*, Wittgenstein – à propos de tout autre chose – écrit que ce dont on ne peut pas parler, il faut le taire[44]. *La Fièvre dans le sang* se termine par une scène bouleversante où Bud et Deanie se revoient. Sans doute pour la dernière fois de toute leur vie. De cette scène, où chacun avoue ne plus se poser la question du bonheur (et botte en touche : montrer sa famille, annoncer son mariage), je ne peux pas parler. Ce n'en est, ici, en réalité pas le lieu. Je dirai juste qu'il vole à un moment entre les personnages des petits duvets de pissenlits et de fleurs des champs, dont la culture populaire a longtemps fait un présage pour les filles à marier, et qui défient, dans leur légèreté, toute tentative d'écriture, nous invitent maintenant à laisser le film filer en arrière, dans le rétroviseur qu'est avant tout – leçon hitchcockienne et antonionienne – l'écran de cinéma.

[43] Bud, quant à lui, aura grandi en devenant père à son tour.
[44] *Cf.* Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Paris, Gallimard, 1993, p. 112.