

LE St ANDRE DES ARTS présente



LYNCH-GUILLOTIN © by SPADEM

un film écrit et réalisé par BARBARA LODÉN

avec BARBARA LODÉN et MICHAEL HIGGINS

WANDA

Barbara Loden, 1970

Générique technique

Réalisation : Barbara Loden
Scénario : Barbara Loden
Production : Harry Shuster, Barbara Loden
Compagnie de Production : Foundation for Filmmakers
Assistant de production : Christopher Cromin
Photographie : Nicholas T. Proferes
Montage : Nicholas T. Proferes
Musique : Dave Mullaney
Technicien son et lumière : Lars Hedman
Budget : 115 000 dollars

Générique artistique

Barbara Loden : Wanda Goronski
Michael Higgins : Norman Dennis
Dorothy Shupenes : la sœur de Wanda
Peter Shupenes : le beau-frère
Jerome Thier : John
Marian Thier : Miss Godek
Anthony Rotell : Tony
M.L. Kennedy : le juge
Gerald Grippo : le greffier de la Cour
Milton Gittleman : le propriétaire d'usine
Autres : Lila Gittleman, Arnold Kanig; Joe Dennis, Charles Dosinan, Jack Ford, Rozamond Peck, Susan Clark, Linda Clark, Bill Longworth, Frank Jourdano

Pays de production : États-Unis
Sortie le 1 septembre 1970 (Italie, Festival de Venise)
et le 28 février 1971 (États-Unis)
Couleurs / Mono, Durée : 102 minutes
Genre : Drame, Road Movie



Histoire des États-Unis : De la seconde Guerre Mondiale à la Guerre Froide

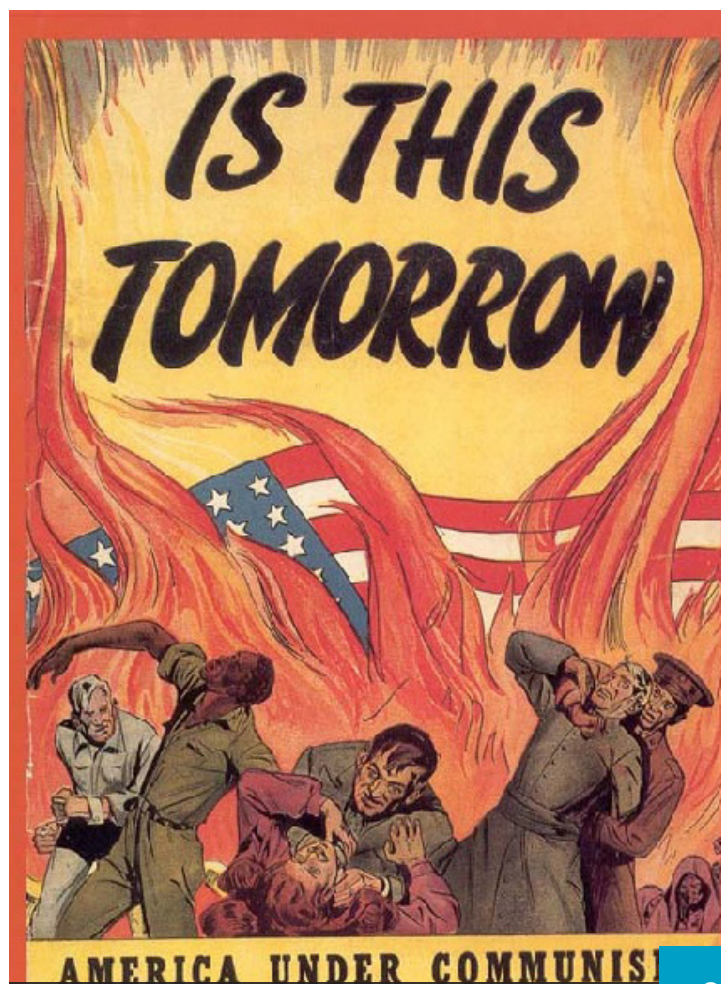
Durant la Grande Dépression des années trente, le pays remet en questions ses valeurs basées sur le modèle capitaliste. Pour sortir les américains de la pauvreté, le président Franklin Delano Roosevelt met en place des solutions collectives. Avec le « New Deal », la guerre contre la pauvreté est déclarée.

Au début des années quarante, c'est une véritable guerre, cette fois, qui débute contre les forces de l'Axe suite à l'attaque de Pearl Harbor par les forces aériennes japonaises. Cette guerre soude les américains entre eux. La haine d'un ennemi commun renforce l'unité du peuple et rapproche les différentes origines. Pendant cette période, les naturalisations sont massives (entre 1935 et 1939 150 000 américains sont naturalisés contre 295 000 entre 1940 et 1945) et le patriotisme intérieur est renforcé. En juillet 1942 la campagne « United we stand » invite chaque citoyen à installer le drapeau américain devant sa maison et la grande parade « New-York en guerre » rassemble plus de 2,5 millions de personnes dans les rues.

Économiquement, les États-unis se redressent. Grand vainqueur de la guerre, le pays se retrouve à la première place dans tous les domaines économiques. Le territoire américain n'a pas été envahi, le pays possède les 2/3 du stock d'or mondial et impose ainsi un nouveau système monétaire en juillet 1944. Le pays bénéficie également d'une avance scientifique et technologique (il est le seul à avoir la bombe nucléaire jusqu'en 1949, date à laquelle l'URSS l'obtient) et connaît un certain prestige car des grands savants et artistes se sont réfugiés sur son sol pour fuir l'Europe (Albert Einstein, Hannah Arendt, Salvador Dali, Joan Miro...). Les soldats ont également exporté en Europe la culture américaine (Chewing gum, Jazz, Jeans) et d'ailleurs le plan Marshall, en échange d'argent pour la reconstruction, incite les pays Européens à consommer américain. Les États-unis se pose durant cette décennie comme les grands défenseurs de la liberté, de la démocratie et du droit pour tous à consommer.



"Unis nous réussissons, divisés nous échouons", Affiche de Propagande américaine (Seconde Guerre Mondiale)



"L'Amérique communiste ! Est-ce que c'est demain ?" Affiche de propagande américaine

La Guerre Froide

Après la seconde Guerre Mondiale, la Guerre Froide débute. En 1947, le président Harry S. Truman lance sa doctrine de l'endiguement grâce au Plan Marshall qui apporte également une aide militaire sur le sol des pays libérés. Entre 1950 et 1953, la Guerre de Corée oppose la Corée du Nord (soutenue par la République Populaire de Chine) à la Corée du Sud (Soutenue par les États-unis). Le 9 février 1950 le sénateur Joseph McCarthy fait un long discours dans lequel s'exprime la « peur du rouge ». L'HUAC (Commission parlementaire sur les activités antiaméricaines), qui en 1938 était chargée d'enquêter sur les groupuscules nazis est réquisitionnée en 1946 pour faire le même travail dans les milieux de gauche. C'est le début de la "chasse aux sorcières", aussi appelée le maccarthysme. A Hollywood, une liste noire est créée. Cette dernière empêche les artistes soupçonnés d'être de gauche de travailler pour

les grands studios de productions. Entre 1947 et 1953, 26 000 employés de l'administration fédérale font l'objet d'une enquête. 7000 personnes démissionnent et 739 personnes sont révoquées pour appartenance à des organisations subversives ou immoralité sexuelle (les homosexuels font aussi l'objet de cette chasse aux sorcières).

Les valeurs américaines servent de prétexte pour rejeter toute différence d'opinion ou de comportement. Les écarts à la norme sont sanctionnées et on parle alors de comportements « Un American », désignant ainsi vaguement tout ce qui vient d'ailleurs. Cette situation politique se reflète dans la culture, c'est la grande période des films de science fiction (*La Guerre des Mondes*, Haskin 1953 / *La Chose d'un autre monde*, Nyby, 1951). Face à cette menace extérieure, tout est fait pour renforcer l'unité du pays.



"Regardez Captain America défier les hordes communistes"
Captain America contre Electro, John Romita Sr., 1954



La Chose d'un autre monde, Christian Nyby, 1951

Histoire des États-Unis : American way of life et décadence des grands studios

Après la Seconde Guerre Mondiale, la vie des américains moyens s'uniformise. La classe moyenne s'installe en banlieue, dans le même style de maison, avec la même pelouse tondue et les mêmes paysages. Ce style de vie commun uniformise les idées : on aspire au succès matériel, on partage les mêmes valeurs morales et le même attachement à la propriété. Dans son livre *La Foule solitaire* (1950), William Whyte déclare que les américains vivent dans des petites boîtes identiques. C'est le début de la société de consommation de masse. Chaque américain moyen a sa voiture, son lave-vaisselle, sa télévision. Les villes se vident et les cinémas de quartier ferment. Cependant, encouragés par l'accession grandissante à la voiture, les cinémas en plein air (drive in) connaissent un vrai succès populaire.

Le cinéma doit néanmoins s'adapter pour conserver des spectateurs. Afin de sortir du lot face à la télévision, les sociétés de productions s'adaptent avec la création de nouveaux formats d'images (Cinerama, Cinemascope), de films stéréoscopiques (films en relief), en couleurs ou tournés à l'étranger.

Cependant, la lutte est compliquée. En 1948, le procès antitrust de Hollywood qui oppose la cour suprême à la Paramount Pictures met fin au monopole des studios qui possédaient les circuits de distribution et les chaînes de cinéma.

C'est la fin définitive du système des studios qui avait fait l'âge d'or d'Hollywood.

Les nouvelles sociétés de distribution importent sur le territoire américain des films étrangers, du néoréalisme italien à la Nouvelle Vague française. Les mentalités évoluent au contact des images plus réalistes diffusées par la télévision. Le code Hays est régulièrement mis à mal dans les productions américaines (*Un tramway nommé désir*, Elia Kazan 1951 / *La fureur de vivre*, Nicholas Ray, 1955).

Au début des années soixante, les recettes cinématographiques sont en berne. Les carrières de réalisateurs de renom comme Hitchcock ou Ford déclinent, les stars de l'âge d'or sont mortes ou sur le retour (John Wayne, Cary Grant) et les dirigeants des grands studios sont agés (comme Jack Warner qui est à la Warner depuis l'âge du muet).

Pour lutter contre la télévision, les studios réalisent moins de films mais des films plus extravagants. *Cléopâtre* (1963) de Joseph Mankiewicz en est le parfait exemple. Mastodonte de plus de 4h, ce film dont le tournage aura duré cinq ans laisse la Fox avec une dette de 40 millions de dollars.

Rien ne semble enrayer la baisse de la fréquentation des salles de cinéma. Celle-ci est divisée par trois depuis 1946. Très vite, les plus pessimistes annoncent la fin d'Hollywood.



Une famille américaine regarde la télévision dans son salon, 1957

Histoire des États-Unis : exclus ou victimes de l'unité

Les pauvres

Malgré la solidité économique apparente des États-unis de l'après-guerre, la pauvreté perdure. En marge de la classe moyenne installée en banlieue, une autre Amérique, celle des chômeurs, des déclassés, des femmes seules, des vieux et des handicapés, tente de survivre dans des conditions précaires. En 1959, 22,4% de la population américaine vit sous le seuil de pauvreté. Cette misère heurte la représentation que les américains se font d'eux mêmes, certains que le New Deal et l'avènement de la société de consommation ont éradiqué le problème. En 1959, Oscar Lewis parle de l'existence d'une « culture de la pauvreté », celle-ci fait référence aux normes et attitudes, différentes de celles des classes moyennes, qui enfermeraient des individus dans la pauvreté.

Le candidat à la maison blanche Lyndon Johnson fera de la misère son cheval de bataille et proposera, lors de son discours sur l'état de l'Union du 8 janvier 1964, une nouvelle guerre contre la pauvreté sur le modèle du New Deal.

Les noirs-américains

Si l'esclavage est aboli en 1865 à la fin de la Guerre de Sécession, les noirs-américains sont passés du statut d'esclave à celui de citoyen de seconde zone. Ils n'ont pas le droit à l'école publique, des tests d'alphabétisation les excluent du droit de vote, ils doivent céder leur place aux blancs dans les transports. Ils vivent « séparés mais égaux » selon la devise américaine. Les violences racistes persistent. Entre 1889 et 1903, deux noirs étaient tués en moyenne par semaine. Le Ku Klux Klan perdure au fil des années et continue les lynchages. Au début des années cinquante, le meurtre d'un adolescent de 14 ans, Emmett Till, bouleverse l'opinion publique et ouvre les consciences. La mère de la victime décide de laisser ouvert le cercueil de son fils et le visage massacré du jeune homme est photographié par les journalistes.

Après la Seconde Guerre Mondiale, l'avocat noir Thurgood Marshall décide de combattre contre la ségrégation scolaire. En 1954, une loi, permettant aux jeunes noirs d'accéder aux écoles réservées aux blancs, est votée. Néan-



Not published in LIFE. Appalachia, eastern Kentucky, John Dominis, 1964

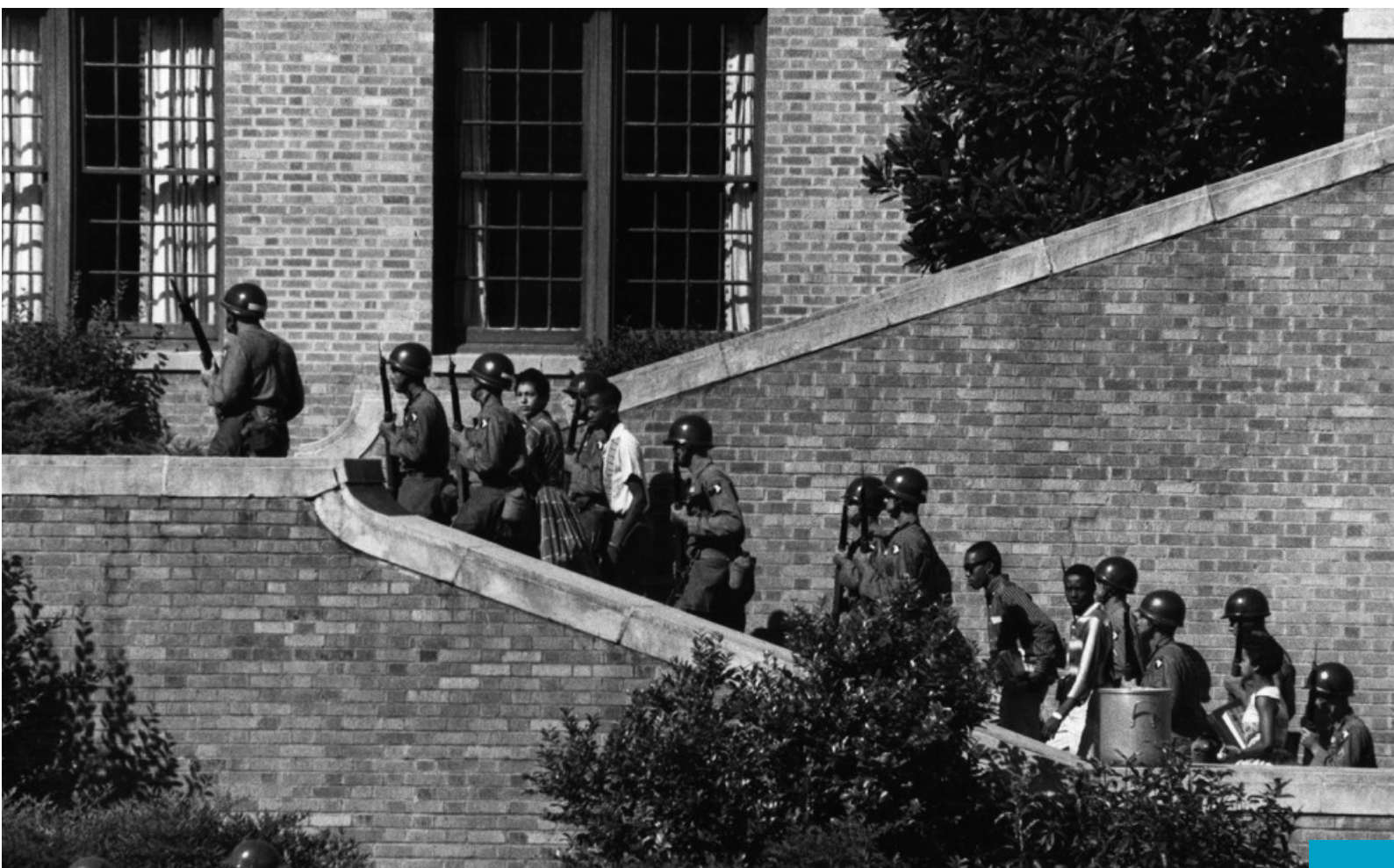
moins, celle-ci est votée sans délai d'application et certaines écoles préfèrent fermées plutôt que d'accueillir des enfants noirs. En 1957, le président Eisenhower décide d'envoyer les troupes fédérales à Little Rock, dans une école de l'Arkansas, pour escorter neufs élèves noirs afin qu'ils puissent pénétrer dans l'établissement.

Les années cinquante sont également marquées par le combat du pasteur Martin Luther King Jr qui milite pour défendre les droits des noirs-américains aux côtés de Rosa Parks qui, en 1955, refuse de céder sa place à un blanc dans un bus.

Les natifs américains

Si les États-unis refusent d'assimiler les citoyens noirs-américains, cette assimilation est imposée aux natifs américains qui la refusent. En effet, la *Termination Policy* impose une unité

dont ils ne veulent pas. Cette politique souhaite intégrer les populations natives dans le mode de vie américain. Les natifs, eux, dénoncent un génocide culturel. Active du milieu des années quarante au milieu des années soixante, la *Termination Policy* souhaite achever l'assimilation en ne reconnaissant plus la souveraineté des tribus. Cette politique empêche désormais les réserves de vivre selon leurs propres lois. Entre 1953 et 1964, 109 tribus se voient supprimer leur statut particulier. L'état américain récupère ainsi 5127 km de territoire. Entre 1958 et 1978, des milliers de natifs sont arrachés à leurs familles par l'assistance sociale et adoptés par des familles de la classe moyenne américaine. La politique des États-unis vise ainsi à en finir avec la diversité culturelle, sociale ou juridique qui est balayée au profit d'une vision uniforme du progrès et de la modernité.



Les premiers élèves noirs de l'école Little Rock, dans l'Arkansas, encadrés par les troupes fédérales, 1957

Histoire des États-Unis : Naissance de la contre-culture

Dans les années soixante le célèbre « American way of life » fait l'objet d'une constation sociale, culturelle et ethnique. L'unité est perçue comme un carcan voire une oppression. Ce climat donne naissance à la contre-culture.

Le terme de contre-culture, employé par Theodore Roszak en 1969 (*The Making of a Counter Culture*) se définit par son opposition à la culture dominante. Cette contre-culture puise sa source dans les récits des écrivains de la Beat Generation comme Jack Kerouac. En 1957, son roman *Sur la route* dépeint une vie nomade, en quête spirituelle, en totale rupture avec le conformisme du mode de vie des années cinquante.

C'est le début du mouvement hippie qui rejette l'idéologie de la réussite matérielle et du mérite qui est le socle du consensus social. Les hippies aspirent à la fraternité universelle et sont en quête d'une harmonie avec la nature, influencée par les religions orientales comme le bouddhisme.

Cette contre-culture est un mouvement de contestation générationnelle, soutenue par les étudiants du baby boom. Le mouvement étudiant de l'université de Berkeley en 1964 éclate

dans le contexte de la guerre du Vietnam (1955-1975). Partout, un mode de vie alternatif s'organise. En 1964, l'écrivain Ken Kesey part avec le groupe des Merry Pranksters à bord d'un bus décoré afin de faire tester des drogues sur fond de rock psychédélique. Des communautés hippies se forment, notamment dans l'East Village de New-York ou à Haight Asbury à San Francisco. La musique est au cœur de la contestation. Symbole de liberté, le festival de musique pop de Monterey réunit durant l'été 1967 plus de 200 000 personnes. C'est l'été de l'amour (The summer of love), les Beatles chantent *All you need is love*. L'apogée de la culture hippie a lieu à Woodstock durant le festival de 1969.

La liberté sexuelle est revendiquée par la jeune génération. C'est le début de la pilule contraceptive. Les institutions comme le mariage sont rejetés et le droit à l'avortement est réclamé.

Cette culture du « flower power » et de la libération sexuelle influence l'Amérique toute entière et les tabous, la sexualité et les mœurs évoluent. En 1969, 68% des américains pensent qu'il est mal de faire l'amour avant le mariage. En 1973, ils ne sont plus que 43%.



Concert de Richie Havens au festival de Woodstock en 1969

La lutte des minorités

Le 28 juin 1970, Brenda Howard, la mère de la Fierté, organise la Christopher Street Liberation Parade à New-York. C'est la naissance de la gay pride.

C'est également la naissance des Black Panthers ou de Nation of Islam, mouvements noirs-américains prônant l'autodéfense. On affirme le Black power et on revendique avec fierté sa peau noire (« Black is beautiful »).

À la fin des années soixante, le concept de « melting pot » est remis en question. Ce concept prône l'unité d'une nation constituée de plusieurs peuples qui se mélangeraient pour devenir des citoyens américains uniformes. Le « Melting pot » paraît hypocrite à la population car il serait basé en réalité sur un modèle anglo-saxon. De plus, le rejet de la population noire souligne bien le fait que les citoyens ne sont pas tous égaux. L'idée de « Salad Bowl »

s'impose. On revendique avec fierté le fait de faire parti d'une nation de plusieurs peuples en décidant de revendiquer avec fierté ses différentes origines.

Les années de la contre-culture sont également marquées par la seconde vague de féminisme. En 1968, des centaines de femmes défilent à l'Arlington National Cemetery afin d'y enterrer l'idéal féminin. En automne de la même année, elles manifestent durant l'élection de Miss Amérique et décident de décerner la couronne à une brebis. Elles se battent également contre le sexisme au travail et pour le droit à l'avortement, qui sera accordé en 1973 au nom du 15ème amendement garantissant le droit à la vie privée.

L'Amérique est en mutation et elle est divisée. Cela se traduit par la violence avec les meurtres de John F. Kennedy en 1963, Celui de Malcom X en 1965 et ceux de Martin Luther King Jr et de Robert Kennedy en 1968.



La Christophe Street Liberation Parade de New-York, le 28 juin 1970

Histoire des États-Unis : Le Cinéma de la contre-culture

L'année 68 marque un tournant dans la réception de la guerre du Vietnam par l'opinion américaine. Le 31 janvier a lieu l'offensive du Tet. Le lendemain le chef de la police de Saigon tire une balle dans la tête d'un guerillero Vietcong devant les caméras de la NBC qui retransmettent les images en direct à la télévision. Un mois après, le lieutenant Calley mène une expédition punitive dans le village de My Lai. 347 civils sont massacrés. En novembre 1969, le magazine Life publie un reportage photographique qui alerte l'opinion publique.

L'Amérique est mise face à ses mythes, face à elle-même. Les images plus réalistes ou choquantes de la télévision ont modifié l'imaginaire américain. Les grands studios déclinent et leurs images aux tonalités trop classiques paraissent vieillissantes.

Ce contexte entraîne l'explosion du cinéma indépendant américain. Celui-ci fait preuve d'une plus grande liberté de ton. Les caméras sont bien souvent plus mobiles. La narration est remise en question et traite bien souvent des thématiques sociales contemporaines (*Face*,

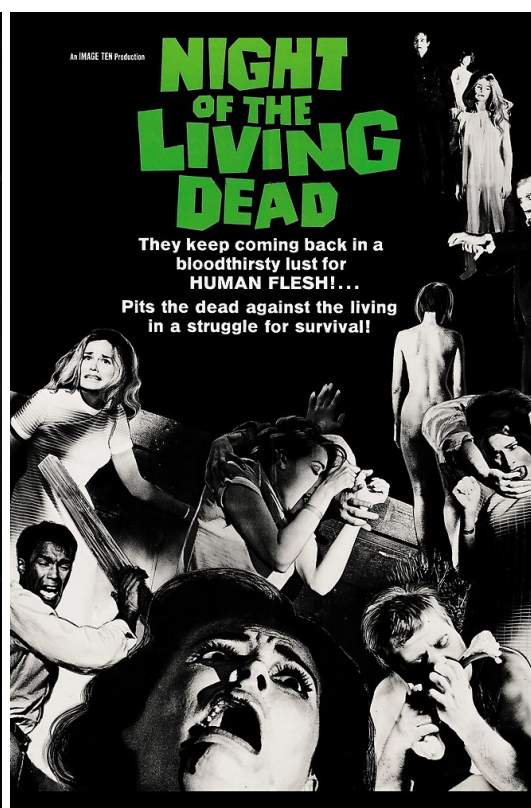
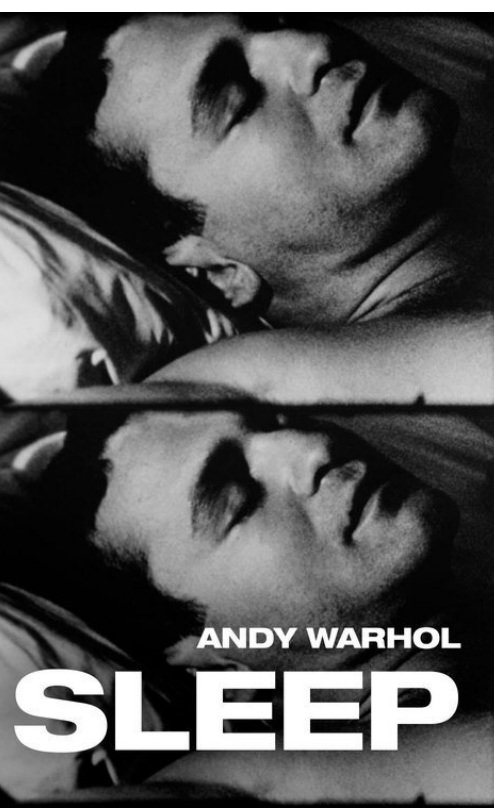
John Cassavetes / *La nuit des morts-vivants*, Georges A Roméro, 1968).

C'est également la naissance du cinéma underground et de l'essor du cinéma expérimental. En 1963, Andy Warhol filme pendant 5 heures et 23 minutes un homme en train de dormir. Jonas Mekas explore le cinéma personnel tandis que Stan Brakhage expérimente directement sur le support cinématographique qu'est la pellicule.

En 1968, le cinéma est considéré comme un art ce qui lui permet de bénéficier de la liberté d'expression. A cette date, le code Hays est devenu obsolète et est remplacé par le système de classement du MPAA.

C'est dans ce contexte qu'émerge le Nouvel Hollywood avec des films comme *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969), *MASH* (Robert Altman, 1970), *La Horde Sauvage* (Sam Peckinpah, 1969) ou encore *Bonnie and Clyde* et *Little Big Man* (Arthur Penn, 1967/1969).

Dans ces films, le mythe américain est sérieusement remis en cause. L'Amérique est en quête d'identité et cela s'exprime dans son cinéma.



Barbara Loden (1932-1980)

Barbara Loden est née le 8 juillet 1932 (six ans après Maryline Monroe, la même année qu'Elisabeth Taylor) à Ashville en Caroline du Nord. Son père était barbier. Lorsqu'elle parle de sa famille, Loden dit qu'elle était du type « Hillbilly », expression qualifiant le stéréotype d'une population fortement inculte et grossièrement attachée à sa terre. Alors qu'elle est une jeune enfant, ses parents divorces et son éducation se voit confiée à ses grands-parents maternelles, très religieux. Barbara Loden qualifie son enfance comme ayant été « *émotionnellement pauvre* ».

Elle décide de quitter sa région et rejoint le Science Circus de Robert Brown. En 1949, alors qu'elle est âgée de 17 ans, elle débarque à New-York et débute une carrière dans les romans photos ou les magazines féminins sous le nom de Candy Loden et danse pour le night club le Copacabana. À cette époque, les pin-up rencontrent un réel succès.

Barbara Loden rencontre son premier mari, Larry Joachim, un producteur de télévision, et donne naissance à son fils Marco. Elle rejoint ensuite les cours de théâtre de Paul Mann qui enseigne à l'Actor Studio (fondé en 1947 par

Elia Kazan, Cheryl Crawford et Robert Lewis). L'Actor Studio enseigne la méthode Stanislavski qui prône un jeu plus naturaliste et moins figuratif. Elle suit également des cours de danse, de diction et de chant.

Elle débute une carrière à Broadway où elle joue dans les pièces *Compulsion* (Meyer Levin, 1957) et dans *Look After Lulu* (Noël Coward, 1956). Son mari, producteur de télévision, lui permet de passer un casting pour l'émission de télévision burlesque *The Ernie Kovacs Show*. Sélectionnée, elle joue, aux côtés d'Ernie Kovacs, le rôle d'une femme peu vêtue, enjouée, parfois miniaturisée par les effets spéciaux ou recevant des tartes à la crème.

Alors qu'elle est âgée de vingt-cinq ans, elle rencontre le réalisateur Elia Kazan, qui a alors le double de son âge. Les deux sont mariés lorsque leur relation débute et Barbara Loden donne naissance à un fils, Léo, fruit de cette relation extra-conjugale.

Kazan fait jouer Barbara Loden dans ses films *Le Fleuve Sauvage* (1960) où elle interprète la secrétaire de Montgomery Clift et dans *La Fièvre dans le sang* (1961) où elle interprète la sœur de Warren Beatty.



Barbara Loden alias Candy Loden



Arthur Miller, Barbara Loden et Jason Robards Jr

En 1964, Barbara Loden rencontre un grand succès dans la pièce d'Arthur Miller, *After the Fall* (1964), dans laquelle elle joue un personnage de fiction inspiré par Marilyn Monroe (ancienne femme d'Arthur Miller). Dans la presse, on dit qu'elle est la nouvelle Jean Harlow et elle reçoit le Tony Award de la meilleure actrice.

En parallèle, elle se sépare d'Elia Kazan qui refuse de l'épouser malgré le fait que sa première épouse soit décédée. Durant la séparation, Elia Kazan écrit son roman à succès *L'Arrangement* (publié en 1967) qui relate la vie d'un homme marié décidant de rejeter sa vie arrangeante et qui regrette avec nostalgie sa maîtresse avec laquelle il a eu un enfant.

En 1966, le couple se marie finalement. En 1968, Barbara Loden décroche son premier

grand rôle au cinéma, dans le film *Le Plongeon* de Frank Perry. Néanmoins, suite à une décision de la production, elle se voit remplacée par l'actrice Janice Rule qui reprend son rôle aux côtés de Burt Lancaster. La déception est grande.

En 1969, Elia Kazan adapte son roman *L'Arrangement* au cinéma. Pour jouer l'amante de son protagoniste (joué par Kirk Douglas) Elia Kazan choisit Faye Dunaway, l'actrice de *Bonnie et Clyde* (Arthur Penn, 1967). Barbara Loden considère ce choix comme une trahison. Le personnage de l'amante étant directement inspiré par sa vie privée, elle se sentait tout à fait légitime pour le jouer à l'écran. C'est donc avec une certaine amertume qu'elle voit Faye Dunaway, sa doublure pour la pièce *After the Fall*, obtenir ce grand rôle au cinéma qu'elle attendait tant.



La Fièvre dans le sang, Elia Kazan, 1961



Le Fleuve Sauvage, Elia Kazan, 1960

Wanda, 1970 : La genèse d'un anti-film

En 1966, alors que Barbara Loden est en safari avec son mari Elia Kazan, elle rencontre Harry Schuster qui lui offre 100 000 dollars pour qu'elle réalise son propre film. C'est avec ce petit budget (en tout, 115 000 dollars), que la réalisatrice va se lancer dans la réalisation de son film indépendant.

Wanda est tourné en 16mm, repassé en 35mm pour la projection. C'est la raison pour laquelle *Wanda* semble parfois avoir un grain documentaire. Si Barbara Loden défend cela comme étant un choix artistique, le manque de moyens financiers impose cela également.

Le tournage est confidentiel. L'équipe du film n'est composée que de quatre personnes : Barbara Loden (scénariste, réalisatrice, actrice), Nicholas T. Proferes (monteur et opérateur photo provenant du milieu du documentaire), Lars Hedman (Assistant lumière et son) et de Christopher Croman (assistant de production).

Seulement deux acteurs professionnels jouent dans ce film, Barbara Loden et Michaël Higgins (qui a déjà joué dans *L'Arrangement* et qui jouera dans *Conversation secrète* de Francis Ford Coppola en 1971). Quand Nathalie Léger tente de contacter Michaël Higgins pour parler de *Wanda* et de Barbara Loden, celui-ci se montre catégorique : « *Je ne veux pas vous parler. Pour moi ce film, réalisé il y a 40 ans ne fait plus partie de ma vie, vous entendez, je ne veux plus le savoir, ça ne fait plus partie de moi* ».

Le tournage se déroule sur sept semaines en Pennsylvanie.

Si le tournage est confidentiel, la sortie l'est également. En effet, le film est projeté pour la première fois lors de la 31ème Mostra de

Venise en août 1970. Le film est remarqué par la critique et reçoit le prix Pasinetti du meilleur film étranger. Néanmoins, sur le territoire américain, il ne sort que dans une salle de New-York le 28 février 1971 puis dans une autre salle, à Los Angeles, en mars 1971. En mai 1971, le film est acclamé à la quinzaine des réalisateurs du Festival de Cannes, mais ce succès à l'étranger ne trouve pas écho aux États-Unis. Par la suite, Barbara Loden projette le film lors de conférences/débats dans les universités américaines.

Wanda, par son caractère novateur et expérimental, ne parvient pas à enthousiasmer les distributeurs. Plus proche du cinéma vérité que du cinéma Hollywoodien, *Wanda* est un anti-film. Barbara Loden n'aimait pas le cinéma classique Hollywoodien (« *Je n'aimais pas le cinéma, ça me faisait peur ces gens si parfaits, ça me rendait encore plus insuffisante* »). Tout, selon elle, était trop parfait dans les films, trop beau, pas crédible. Tout finissait par tourner au formica : les gens, les décors...

Il est d'ailleurs difficile d'envisager le film *Wanda* sans penser tout de suite au *Bonnie and Clyde* d'Arthur Penn (1967). L'histoire, celle d'un couple de braqueurs baroudant sur les routes américaines, est proche de celle de *Wanda*. Néanmoins, les traitements des personnages, de la mise en scène, des décors, de la narration sont à l'opposé du film de Penn. Barbara Loden réalise avec *Wanda* un anti *Bonnie and Clyde*. Elle déclare d'ailleurs, au sujet du film : « *Je n'ai pas aimé ce film parce qu'il n'était pas réaliste et qu'il présentait les personnages sous un jour séduisant. Ce genre de personnes ne se trouverait jamais dans ces situations, ne mènerait pas ce genre de vie : ils étaient trop beaux.* »



Michael Higgins et Barbara Loden dans *Wanda*, 1970



Warren Beatty et Faye Dunaway dans *Bonnie and Clyde* d'Arthur Penn, 1967

Wanda, 1970 : Autofiction et Anti-héros

L'idée de *Wanda* est née dans l'esprit de Barbara Loden alors qu'elle lisait le *Sunday Daily News* du 27 mars 1960. Elle fut bouleversée par un fait divers plutôt banal qui titrait « *Le Braqueur de banque a joué gros jeu. Une balle a réglé son problème. Mais qu'en est-il de sa jolie complice ?* ». La vraie Wanda s'appelle Alma Malone. Fille d'un ouvrier métallurgique incestueux, elle se marie à 14 ans puis divorce pour désertion. Par la suite elle se remarie et divorce à nouveau. Elle échoue à la Nouvelle Orléans où elle rencontre Monsieur Ansley, la trentaine, déjà condamné à plusieurs reprises. Après de lui, elle affirme avoir trouvé une sorte de bonheur. En 1959, les deux complices kidnappent la famille d'un banquier, monsieur Fox, et tente de braquer la banque. Alors qu'Alma doit rejoindre Monsieur Ansley sur le lieu du braquage, elle se perd en chemin. Lorsqu'elle arrive, il est déjà mort. Trois semaines après, la police la retrouve. Elle est condamnée à 20 ans de prison et déclare au juge « *Merci, je suis contente que tout soit fini* ».

Barbara Loden est touchée par l'histoire de cette femme si troublée qu'elle remercie les autres de l'enfermer. Elle dit à ce sujet « *J'ai lu un jour dans un journal l'histoire d'une fille ainsi absente, dont la personnalité m'a intéressée quoique l'article n'ait pas fourni beaucoup de détails psychologiques sur cette complice d'un hold-up [...] L'histoire se situait à l'origine dans le Sud, d'où je suis originaire. Que ce soit dans une mine, une usine ou une ferme, on trouve*

le même genre de vie, la même pauvreté de culture. Je viens de ce type de milieu, qui ne convenait pas à ma nature. Et je pensais que c'était moi qui n'étais pas normale. Quand je suis partie, j'ai compris que ce n'était pas moi, que c'était l'environnement qui était malade. ». Loden s'est reconnue en Alma. Ainsi, le personnage de Wanda est une création née d'un mélange entre l'histoire personnelle de Barbara Loden et le destin d'Alma Malone.

Dans *Wanda*, l'intrigue policière passe au second plan au profit d'un portrait unique de femme qui oscille entre fiction et autofiction. Lorsqu'on lui demande pourquoi elle n'a pas choisi une autre actrice pour interpréter Wanda (ce qui aurait permis à Barbara Loden de se consacrer uniquement à la réalisation de son premier film), elle répond, presque en s'excusant, qu'elle seule pouvait jouer ce rôle.

Ainsi, le personnage muet, fantomatique de Wanda est un miroir pour Barbara Loden. Elia Kazan disait dans ses mémoires qu'elle avait une grande difficulté de communication. Lorsqu'elle sera malade du cancer, son médecin lui dira que c'est parce qu'elle n'a pas assez pleuré. Loden, elle même, se décrit : « *Je n'étais rien, je n'avais pas d'amis, pas de talent. J'étais une ombre. Je n'avais rien appris à l'école et je savais à peine compter* ». Elle précise également « *Le caractère de Wanda est fondé sur ma propre personnalité et aussi sur ma propre manière de comprendre la vie des autres. Je crée chaque chose à partir de mes propres ex-*



ériences. *Tout ce que je fais c'est moi.* »

Wanda : un anti-héros

Le personnage de Wanda est loin d'être une héroïne. Lors de sa première apparition dans le film, on l'a voit allongé dans un canapé, sous un drap blanc, se réveillant lentement. Dès le début, on comprend qu'elle n'a pas de chez elle, et qu'elle n'est pas désirée là où elle est « *Il est fâché parce que je suis là* ». Wanda n'a pas de sous pour le bus, elle doit aller en quémander. Elle arrive en retard à son divorce, son mari ayant déjà expliqué au juge qu'elle ne remplissait pas son devoir d'épouse. Wanda est passive, ne regarde pas ses enfants et n'a pas d'objection. Lorsqu'elle cherche du travail, on lui dit qu'elle est trop lente. Encore, pas de rébellion, elle remercie le patron et s'en va errer plus loin. Elle n'est pas communicative, elle semble perdue. C'est un personnage flottant, étrange. Elle possède les attributs d'une femme apprêtée, comme les bigoudis, mais on ne la voit jamais coiffée de ses boucles blondes. Ses vêtements et accessoires traduisent une sorte d'abandon, de décalage par rapport aux attentes de la société. Elle ne se sépare jamais de son sac à main, qui semble aussi vide qu'elle.

Wanda n'a rien à vendre, si ce n'est son corps. Elle s'accroche aux hommes dans une forme de dépendance. Comme un animal de compagnie ou une enfant, elle n'est pas autonome. Elle semble également avoir intériorisée le fait qu'elle n'a pas de valeur, comme si à force de l'entendre, elle s'en était convaincue « *I am no good* ».

Elle est ainsi « adoptée » par un voleur sans grande envergure, maladif, aussi inadapté qu'elle. Lui, Monsieur Dennis, est un homme dominant et bourru. Tous les deux sont aux antipodes de Warren Beatty et de Faye Dunaway dans le *Bonnie and Clyde* d'Arthur Penn. D'ailleurs, ils semblent être davantage ensemble par nécessité que par amour. Lui, a besoin d'un complice et elle ne sait tout simplement pas quoi faire d'autre que de le suivre.

Il se montre peu sympathique avec elle. Il lui donne une gifle, lui dit quoi faire, quoi porter et va jusqu'à la convaincre de participer au braquage de la banque. Wanda n'émet jamais d'objection, sauf lorsqu'elle pleure car elle ne veut pas braquer la banque. Monsieur Dennis lui rétorque alors « *Tu n'as peut être jamais rien fait dans ta vie, mais ça, tu vas le faire* ». Wanda a besoin de ce mentor et cède toujours, même si cela la rend malade.

Malgré tout, Monsieur Dennis lui donne de la valeur et de l'attention : il lui met sa veste sur les épaules, ils ont une réelle conversation, et lorsqu'elle le défend lors du kidnapping de la famille du banquier, il la félicite « *You did good, you're really something* ». Durant cette scène, nous voyons le premier vrai sourire de Wanda. Lorsque Monsieur Dennis meurt, nous voyons également la première vraie émotion de Wanda, mise en valeur par le regard caméra. Cet échec prévisible du braquage met fin à une brève parenthèse de ce qui se rapproche le plus du bonheur pour Wanda qui retourne à son errance.



Wanda, 1970 : Wanda, to wander : errer

image temps, image mouvement

Les anti-héros sont des figures récurrentes dans les films du Nouvel Hollywood. Autres figures incontournables du Nouvel Hollywood, les personnages dépassés, sans but et qui semblent errer tout au long du film. C'est d'ailleurs l'une des raisons pour laquelle le genre du Road Movie fut très prolifique durant cette période. Le Road Movie peut représenter la fuite intérieure ou une certaine recherche de soi.

Ces personnages errants sont intrinsèques à ce que Gilles Deleuze a appelé l'image temps. Pour résumer sa théorie, en se basant sur Berkson, Gilles Deleuze dit que la perception humaine suit un schéma sensorimoteur : celui de l'action/réaction entre lesquels se situe un laps de temps plus ou moins court.

En partant de ce postulat, il différencie deux types d'images : l'image mouvement et l'image temps.

L'image mouvement reprend le schéma classique de l'action/réaction. Il s'agit d'un cinéma classique, dans lequel les actions sont logiques, chronologiques et dans lequel la quête du héros mène l'intrigue. Dans ce cinéma, tout fait sens.

Cependant, après la Seconde Guerre Mondiale, une crise éclate. Deleuze va appeler cela la crise de l'image action. La guerre fut perçue comme une action complexe et contre laquelle

on ne peut pas agir. Le monde ne fait plus sens, et en conséquence, au cinéma, le schéma sensorimoteur action/réaction se brise et le rapport au temps s'en retrouve modifié. Dans ce cinéma le temps est étiré, mort et l'on se met à montrer le vide, le néant, le rien. Deleuze appelle cela l'image temps. Dans ces films, les personnages sont pris dans des situations qui les dépassent, ils sont condamnés à l'errance ou à la balade ou sont livrés à la quotidienneté. Ces personnages sont désenchantés et refusent parfois d'agir. Ainsi, avec l'image temps, les films proposent aux spectateurs une expérience temporelle.

L'errance et le Road Movie

Wanda n'est pas un road movie de type cavale, voyage ou tourisme. Dans ce film, c'est l'errance qui caractérise Wanda, et à ce sujet, Bérénice Raynaud déclare « *Le héros d'un road movie peut aller à la dérive, mais il impose l'attention, c'est sa volonté qui structure l'espace. Il n'y a pas de comparaison avec la solitude, la désolation, suggérées par la marche quasi surréaliste de Wanda* ».

La protagoniste se balade comme un fantôme, ce qui est d'ailleurs souligné dans la mise en scène puisque sa silhouette blanche se détache bien souvent de la grisaille des paysages ou du noir du charbon. Elle n'a pas de maison, nulle part où aller. Elle n'est pas



désirée et ressemble à une morte-vivante. La mise en scène met également cela en valeur par l'utilisation de l'espace de Wanda dans le cadre. Celle-ci est toujours filmée sur les pas de portes, ou masquée par des objets. Le corps de l'actrice utilise le moins de place possible ou l'utilise étrangement, comme lorsque Wanda est couchée dans le sofa alors que Monsieur Dennis tente de convaincre un ami de participer au braquage. Toute la réalisation met en exergue le fait qu'elle est déclassée et tout semble se détacher d'elle. Barbara Loden rapproche cela de sa vie personnelle « *J'ai eu de la chance de partir, mais pendant des années encore, j'ai été comme Wanda, une morte-vivante jusqu'à trente ans environ. Je traversais la vie comme une autistique. Ne recevant et ne donnant rien, parce qu'il faut se protéger des forces qui veulent vous agresser, gens, culture, environnement* ».

Le personnage de Wanda profite du mouvement des hommes pour trouver une direction. Loden continue « *Les femmes trouvent leur identité avec un homme. Wanda ne peut survivre qu'avec un homme et en s'accordant à son ambition. Elle pense ne pas pouvoir vivre autrement. C'est une attitude très répandue chez les femmes, du moins en Amérique [...]* Une femme n'a d'identité qu'à travers l'homme qu'elle attrape ». Mais cet homme, que Wanda attrape, est aussi déclassé qu'elle.

Dans le Road Movie qu'est *Wanda*, on ne ret-

rouve pas ces plans de paysages qui défilent mais juste les bribes d'un paysage morne et toujours semblable que l'on discerne derrière les visages des protagonistes en gros plan. Dans ce vaste territoire, pas de renouveau et il n'y plus aucune place pour les laisser pour compte de l'Amérique. L'escalade à Holy Land, dénonce un peu la fausseté du mensonge américain. Ce parc est constitué de reconstructions (peu coûteuses, en plastiques et très visiblement fausses) de différents lieux de pèlerinages. Durant cette courte escalade d'ailleurs, le couple ressemble presque à un couple marié tandis que Monsieur Dennis ment à son père en lui disant qu'il trouvera un honnête travail.

Dans l'errance de *Wanda*, pas d'horizon radieux. Certains critiques reprocheront au film sa narration cyclique donnant au film une tonalité désespérée. Néanmoins, on peut voir un changement de personnalité de Wanda à la fin du film, comme une sorte d'espoir. Celle-ci recherche un autre homme auquel s'accrocher après la mort de Monsieur Dennis mais alors qu'il tente de la violer, celle-ci résiste et s'enfuit. Ainsi, même si la narration est cyclique, le personnage a évolué au contact de Monsieur Dennis qui lui a donné de la valeur. Barbara Loden disait de Wanda qu'elle est un personnage qui ne sait pas ce qu'il veut, mais sait ce qu'il ne veut pas. A la fin du film, Wanda semble ainsi ne plus vouloir payer avec son corps.



Road Movie : Les femmes sur la route

Au premier regard, le Road Movie semble être un genre plutôt masculin. On pense souvent à *Easy Rider* (1969) et ses motards les cheveux au vent. Et pourtant, dans le road movie l'on retrouve une foison de personnages féminins qui, dans leur trajectoire silencieuse, prennent position dans l'espace.

Avant la fin des années soixante, il n'y pas encore véritablement de tradition de personnages féminins sur la route. On pense évidemment à Dorothy dans *le Magicien d'Oz* (Flemming 1939), à Ellie dans *New York-Miami* (Capra 1934) ou encore à Sallie dans *Wild Boys of the Road* de Wellman (1933). Néanmoins, après la Seconde Guerre Mondiale, l'image de la femme au foyer triomphe.

Avec les mutations sociales de l'Amérique des années soixante, les femmes sortent du foyer. Bien souvent, elles accompagnent les hommes comme dans *Macadam à deux voies* (Monte Hellman, 1971), *Bonnie and Clyde* (Penn, 1967), *L'épreuve de force* (1977, Clint Eastwood)... Si l'on aborde ces personnages féminins avec optimisme, on peut y lire une affirmation du droit à l'espace et à la libération du

désir.

Rapidement, et plus facilement que dans les films noirs ou les westerns, les femmes peuvent totalement remplacer les protagonistes masculins comme dans *Thelma et Louise* (Ridley Scott, 1991).

La route permet à la femme de s'éloigner d'un milieu oppressant ou d'une condition déprimante. Prendre la route, c'est d'abord un moyen concret de s'éloigner avant de penser à une hypothétique destination, d'où l'errance, bien souvent, des personnages féminins. Dans *Alice n'est plus ici* (1974), Martin Scorsese nous montre l'histoire d'Alice, une femme au foyer de 35 ans, malheureuse en ménage et qui décide partir sur la route pour réaliser son rêve : devenir chanteuse. Dans *Les Gens de la Pluie* (1969), Francis Ford Coppola raconte la fugue d'une femme mariée et enceinte qui prend la route dans l'unique but « d'être libre un moment ».

Wanda s'inscrit dans ce mouvement, dans la mouvance de toutes ces femmes sur les routes qui, bien souvent, ont la particularité de chercher une image déconditionnée d'elles-mêmes.



Susan Sarandon, Geena Davis et Brad Pitt dans *Thelma et Louise*, Ridley Scott, 1991

Réception du film

Wanda ne bénéficie pas d'un accueil unanime de la part des féministes contemporaines au film. En effet, la protagoniste du film n'est pas une super héroïne indépendante. Barbara Loden dépeint ici le portrait d'une femme soumise et qui n'oppose pas d'objection à l'être. La passivité de Wanda ne fait pas écho aux luttes féministes de l'époque. Loden affirme elle-même que lorsqu'elle a réalisé *Wanda*, elle n'avait pas connaissance des milieux féministes. Cependant, Barbara Loden est tout de même en faveur du combat pour l'égalité « *Si les femmes réussissent leur libération, les hommes aussi seront libérés* ».

Néanmoins, *Wanda* n'est pas un film réalisé sur le ton de la contestation. C'est plutôt un constat que fait Loden. Wanda n'est pas stupide, elle est ignorante « *Wanda n'a pas les mêmes données que moi. Je devais être plus intelligente qu'elle. Elle utilise les moyens qu'elle peut. J'en ai utilisé d'autres* ».

Dans son film, Barbara Loden démontre que c'est déjà un privilège d'être au courant de son oppression et d'avoir les moyens ou les capacités de se rebeller. De plus, la passivité totale qui est reprochée au personnage de Wanda

est-elle vraiment justifiée ? Pour l'époque, c'est déjà subversif que de quitter homme et enfants. Ce film, en avance sur son époque, sera par la suite plus apprécié et mieux compris par les milieux féministes.

Wanda n'aborde pas seulement la question de l'oppression mais aussi celle de l'impuissance, qui donne au film son caractère universel. Dans ce film Loden semble poser la question de ce que deviennent les gens déjà blessés, déjà abîmés ou conditionnés par la vie ou la société. Wanda quitte son foyer mais pour aller où ? Peut-elle véritablement être libre ?

Certains critiques ont également déploré l'incapacité qu'à Wanda à sortir de son mutisme et le désespoir qu'entraîne la narration qu'ils jugent cyclique. Néanmoins, l'espoir dans *Wanda* qui est une autofiction réside dans l'existence du film lui-même, prouesse réalisée par Barbara Loden qui signe avec *Wanda* l'un des premiers films réalisé, écrit et joué par une femme.

Barbara Loden déclare, au sujet d'Elia Kazan « *Il m'a appris que le plus important était de ne pas être silencieux. Il m'a dit qu'il faut être entendu pour chaque chose que vous faites. C'est pour ça que j'ai fait Wanda. C'est une façon de confirmer ma propre existence* ».



Wanda, 1970 : épilogue

Même si *Wanda* ne rencontre pas un énorme succès à sa sortie, il influence l'oeuvre suivante d'Elia Kazan, *Les Visiteurs* (1972) qui reprend l'opérateur Nicolas T Proferes pour tourner un film en petite équipe.

Après *Wanda*, Barbara Loden réalise deux courts métrages éducatifs en compagnie, elle aussi, de Nicolas T Proferes. Elle signe ainsi *The boy who liked deer* (1976) et *The Frontier Experience* (1975). Elia Kazan dit dans ses mémoires qu'elle voulait se consacrer à la population négligée des États-unis. On retrouve ici son désir de lutter contre l'ignorance.

Barbara Loden nourrit d'autres projets de long métrage, mais ne trouve pas les fonds nécessaires pour la production. En 1978, elle apprend qu'elle est atteinte d'un cancer du sein. Elia Kazan, qui trouvait que depuis *Wanda* Loden ne remplissait plus son rôle d'épouse à la maison, renonce au divorce qui était prévu.

Avant sa mort, Barbara Loden trouve les fonds pour adapter à l'écran l'oeuvre de Kate Chopin *The Awakening* (1899), néanmoins, avec le traitement contre son cancer, le tournage ne se fait pas. Elle meurt des suites d'un

cancer généralisé en 1980.

Si la réalisatrice fut oubliée pendant un temps, *Wanda* fut fortement défendu à partir des années quatre-vingt par des personnalités comme Marguerite Duras ou Isabelle Huppert qui se sont battues pour que ce film soit considéré comme un film culte de l'histoire du cinéma.

Encore aujourd'hui *Wanda* nourrit les créations artistiques que ce soit par l'entremise du roman, *Supplément à la vie de Barbara Loden* (Nathalie Léger, 2012) ou du théâtre *Vers Wanda* (Marie Rémond, 2013).



Barbara Loden dans *The Frontier experience*, 1975

Annexe:

Sources : ouvrages disponibles à la bibliothèque :

Road Movie USA, Bernard Benoliel et Jean-Baptiste Thoret, 2011

Histoire des états-unis, François Durpaire, Que sais-je, 2019

Supplément à la vie de Barbara Loden, Nathalie Léger, 2012

Une vie, Elia Kazan, 1989

Cinéma 1 : L'image-mouvement, Gilles Deleuze, 1983

Cinéma 2 : L'image-temps, Gilles Deleuze, 1985

Documents disponibles sur internet :

Gender, Genre, and Class Politics in Barbara Loden's Wanda (1970), Fjoralba Miraka, 2019

Le Nouvel Hollywood et le crépuscule de l'Amérique, Le Labo de la Légiste, 2018

Courts métrages de Barbara Loden

The Frontier Experience (1975), Barbara Loden, lien disponible gratuitement en anglais sur YouTube (https://www.youtube.com/watch?v=_gsf6Khow2E)

The Boy who liked deer (1979), Barbara Loden, lien disponible gratuitement en anglais sur YouTube (https://www.youtube.com/watch?v=OxIq_Yw0vbo)



Barbara Loden et Elia Kazan