



Fiche technique	1
Réalisateur Roger Corman, prolifique et séminal	2
Genèse et destinée On dirait le Sud	4
Contexte Mémoires de la déségrégation	6
Découpage narratif	8
Récit Éléments perturbateurs	9
Mise en scène Filmer pour convaincre	10
Montage L'Amérique en miroir	12
Séquence Sur le chemin de l'école	14
Motif Emportés par la foule	16
Parallèles Haines klaniques	18
Prolongements Figures de visiteurs	20

● Rédacteur du dossier

Thierry Méranger est critique, membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma* depuis 2004 et collaborateur régulier de la revue *Blink Blank*. Agrégé de lettres modernes et concepteur de documents pédagogiques (dont plusieurs dossiers pour *Collège au cinéma*), il enseigne en section cinéma-audiovisuel en lycée. Il est également délégué général et artistique du festival « Regards d'ailleurs » de Dreux.

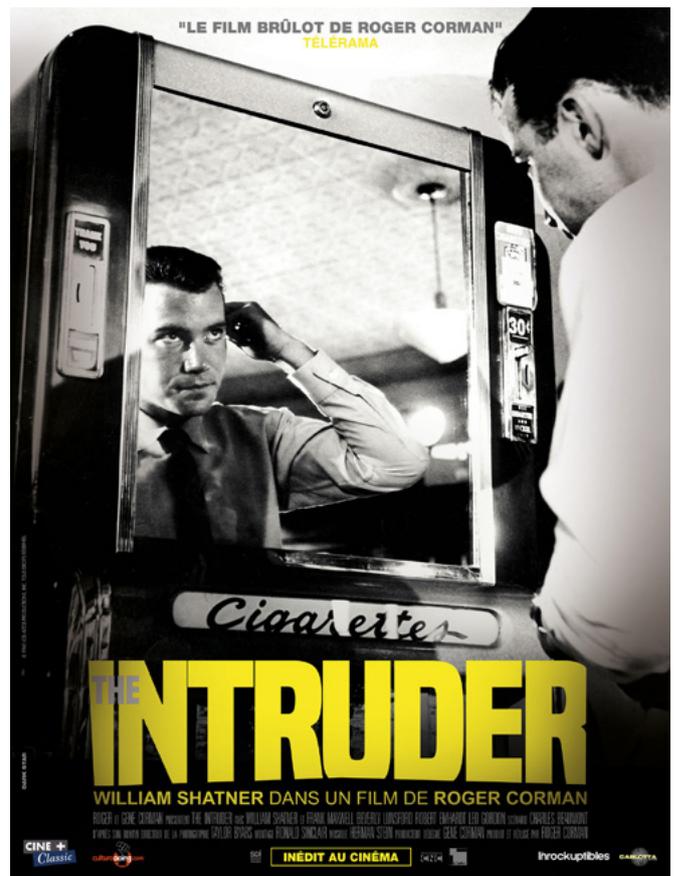
● Rédactrice en chef

Ancienne critique de cinéma aux *Inrockuptibles* et à *Chronic'art*, Amélie Dubois est formatrice, intervenante, rédactrice de documents pédagogiques pour les dispositifs *Lycéens et Apprentis au cinéma*, *Collège au cinéma* et *École et cinéma*. Elle a été sélectionneuse à la Semaine de la Critique à Cannes et pour le festival EntreVues de Belfort. Elle écrit pour la revue *Bref* et collabore au site Upopi (Université Populaire des Images).

Fiche technique

● Synopsis

Trentenaire avenant, Adam Cramer, vêtu d'un complet blanc, débarque du Nord des États-Unis dans la petite ville sudiste de Claxton, au début des années 1960. Séducteur et manipulateur, il n'a d'autre objectif, en tant que membre d'une association ségrégationniste extrémiste, que de semer le trouble dans la population en incitant la communauté blanche, raciste mais jusqu'alors légaliste, à s'opposer violemment à la scolarisation de lycéens noirs que vient d'autoriser une décision judiciaire. Si Cramer convainc sans peine Verne Shipman, riche et influent propriétaire, il s'attire l'inimitié du journaliste Tom McDaniel, responsable du quotidien local, dont il réussit, secrètement, à séduire la fille, Ella. Dix élèves noirs parviennent à faire leur rentrée en dépit de l'hostilité de manifestants qui tentent de les intimider. Le soir venu, devant le palais de justice, Cramer enflamme la population blanche avec un discours nationaliste et raciste, au point qu'une famille noire est près de se faire lyncher par la foule avant d'être sauvée par l'intervention de McDaniel. Le lendemain soir est tragique : après un défilé du Ku Klux Klan mené par Cramer, ce dernier enflamme une croix devant l'église du quartier noir de la ville. Un attentat s'y produit quelques heures plus tard, causant la mort du prêtre de la paroisse. Brièvement emprisonné, Cramer est libéré sous caution et continue à entretenir la colère de ses partisans. Le lendemain matin, McDaniel, qui vient de soutenir la communauté noire en ouvrant la marche des lycéens, est passé à tabac par les ségrégationnistes qui le blessent grièvement. Manipulée par Cramer, Ella accuse l'un des lycéens noirs, Joey Greene, de tentative de viol. Le jeune homme, bien que protégé par le proviseur, est sur le point d'être lynché par la populace lorsque surgit Sam Griffin. Personnellement victime de Cramer qui a séduit sa femme, il convainc Ella de dire la vérité, révélant ainsi en public la duplicité du manipulateur qui, abandonné de tous, n'a plus qu'à quitter la ville.



Affiche française de la version restaurée, 2018 © Carlotta Films

● Générique

THE INTRUDER

États-Unis | 1962 | 1 h 24

Réalisation

Roger Corman

Scénario

Charles Beaumont,
d'après son roman éponyme

Image

Taylor Byars

Son

John Bury

Musique

Herman Stein

Montage

Ronald Sinclair

Producteurs

Gene et Roger Corman

Production

Roger Corman Productions

Distribution France

Carlotta Films

Format

1.85, 35 mm, noir et blanc

Sortie

14 mai 1962 (États-Unis)

15 août 2018 (France)

Interprétation

William Shatner

Adam Cramer

Frank Maxwell

Tom McDaniel

Beverly Lunsford

Ella McDaniel

Robert Emhardt

Verne Shipman

Leo Gordon

Sam Griffin

Charles Barnes

Joey Greene

Charles Beaumont

Harley Paton

Katherine Smith

Ruth McDaniel

George Clayton Johnson

Phil West

William F. Nolan

Bart Carey

Jeanne Cooper

Vi Griffin

Phoebe Rowe

Mme Lambert

Bo Dodd

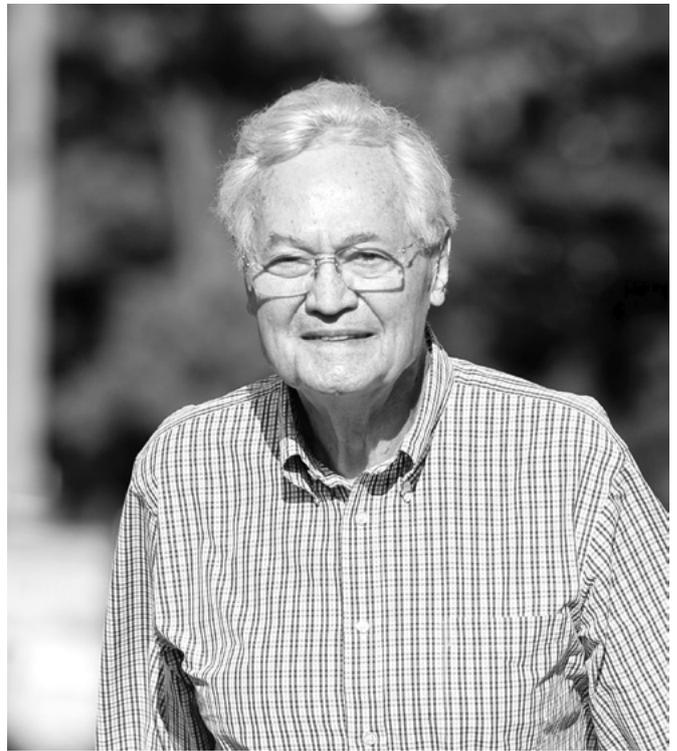
Rudy, le shérif

Réalisateur

Roger Corman, prolifique et séminal

Personnalité hors norme associée au cinéma bis et à des méthodes de production rigoureuses, Roger Corman, producteur et réalisateur culte, a toujours travaillé en marge des grands studios et cultivé une indépendance farouche.

Figure incomparable du cinéma indépendant étatsunien, Roger Corman, né en 1926 à Detroit, est l'homme de tous les talents, de tous les négoce et de tous les paradoxes. À l'image d'une fabuleuse et prolifique activité de producteur qui l'a vu accoucher de près de 400 longs métrages à la marge des grands studios hollywoodiens, il a été aussi un découvreur de talents aux intuitions fulgurantes et le réalisateur de plus de 60 films – ou épisodes de séries. S'il est associé au cinéma de « série B », déclinant et exploitant les genres dits populaires de la science-fiction à l'horreur et du western au film musical, c'est à une méthode de production et de tournage visant à la rentabilité maximale de films à petit budget que son nom est le plus souvent associé. Ce cinéma bis, économe et roublard, originellement mésestimé, est pourtant aujourd'hui un objet de culte. Parmi ses films redécouverts, plusieurs permettent de le considérer comme un véritable auteur. Au premier rang des trésors de Corman maintenant reconnus se situe *The Intruder*, sans réel équivalent dans la filmographie du cinéaste.



Roger Corman en 2013 © DK

● Un art low cost

Fils d'Américains de la classe moyenne, le jeune Roger, passionné par la lecture et le modélisme, se destine d'abord, comme son père, à l'ingénierie industrielle. En 1940, le déménagement familial du Michigan vers la Californie permet au jeune homme, après le lycée, d'étudier la physique et la thermodynamique à l'université de Stanford. Lorsqu'il en sort diplômé à 21 ans, après avoir suivi pendant deux années de guerre un programme d'officier de marine, il a pourtant déjà renoncé à devenir ingénieur et n'a plus qu'une idée en tête : migrer de Beverly Hills où résident ses parents vers la ville voisine qu'est Hollywood pour travailler dans le monde du cinéma. Partant du bas de l'échelle, Corman va en gravir un à un tous les échelons : de coursier pour la Fox il devient lecteur de scénarios puis scénariste – en reprenant des projets précédemment rejetés. Son premier coup de génie est d'exiger, par contrat, de devenir coproducteur d'un projet qu'il initie, *Highway Dragnet* (1954), quitte à ne pas être rétribué pour cette fonction. C'est alors que se met en place ce qui deviendra la « méthode Corman ». Producteur à part entière dès *Monster from the Ocean Floor* puis *The Fast and The Furious* (dont la

tonitruante descendance sévira à partir de 2001), qui sortent quelques mois plus tard, il fait preuve d'une inventivité sans égale. Travaillant pour la jeune et indépendante compagnie A.R.P. (devenue A.I.P. en 1956) sur la base de budgets inférieurs à 100 000 dollars, ridicules à l'aune des productions des majors, il fait feu de tout bois dans la recherche des financements et comprime les temps de tournage, parfois inférieurs à une semaine. Il réutilise à l'envi les mêmes constructions de décors en studio et tourne dès qu'il le peut jusqu'à deux films en parallèle, sans grandes vedettes et avec le moins de prises possibles, en décors naturels, donc gratuits. Côté distribution, Corman choisit de fabriquer lui-même les doubles programmes au sein desquels ses films seront proposés. En résulte une production pléthorique,



Five Guns West, 1955 © Les Films Corona



La Petite Boutique des horreurs, 1960 © Warner Bros. Pictures



Le Masque de la mort rouge, 1964 © A.I.P.

qui culmine avec la sortie de 18 films en deux années (1957-1958), les bénéfices de chaque titre étant immédiatement réinvestis dans la production suivante. Parmi ceux-ci, 15 sont mis en scène par Corman lui-même, dès *Five Guns West* en 1955. Diriger les films qu'il produit participe indéniablement de l'économie drastique qu'il a mise en place. Pourtant, au-delà de l'approche quantitative plus que qualitative d'une production cinématographique qui cible très ouvertement un public adolescent avec des produits à sensation bas de gamme, émerge chez Corman un art *low cost* de la série B. C'est ainsi que la micro-industrie cormanienne se reflète dans *La Petite Boutique des horreurs* (1960), désopilante comédie horrifique tournée en deux jours et une nuit, où apparaît un tout jeune Jack Nicholson. De même, à côté de films grossièrement ficelés, figurent des titres comme *Mitraillette Kelly* (1958), film de gangsters avec Charles Bronson qui démythifie le genre lui-même, ou *Day The World Ended* (1955), film postapocalyptique précurseur qui transforme en atout l'étroitesse de ses moyens.

● Un producteur en quête d'auteurs

Le début des années 1960 est marqué pour Corman par le souhait de ne pas se limiter au cadre étroit de la série B fauchée; tout en continuant à œuvrer dans ce secteur, il met en chantier des titres d'une ambition artistique ou intellectuelle plus affirmée. C'est ainsi qu'il inaugure en 1960, avec *La Chute de la maison Usher*, un cycle d'adaptations d'Edgar Allan Poe, dont il a découvert les nouvelles pendant ses années de lycée. Cette série à l'esthétisme raffiné se poursuivra avec sept autres films dont les derniers – *Le Masque de la mort rouge* et *La Tombe de Ligeia*, tous deux sortis en 1964 – lui vaudront une vraie reconnaissance en Europe et, en particulier, le soutien des critiques des *Cahiers du cinéma*. Entre temps aura été tourné son projet le plus personnel, en tout cas le plus ouvertement politique, *The Intruder* (1962). Bien que la question de la ségrégation raciale ait déjà été abordée par le cinéaste dans *La Femme apache* (1955), le film témoigne d'un engagement unique dans une carrière presque entièrement dédiée au cinéma d'exploitation et au profit. Ainsi, si le brûlot politique aujourd'hui particulièrement prisé qu'est *The Intruder* fait exception, c'est d'abord parce qu'il s'avère être le seul titre de son auteur à n'être devenu rentable qu'au fil des rééditions [cf. **Genèse et destinée, p. 4**].

● Un pape pop

Très actif en tant que réalisateur jusqu'à la fin des années 1960, Corman va poursuivre une carrière éclectique et populaire, dont les réussites naviguent entre le pop'art psychédélique (comme *L'Halluciné* en 1963 ou *The Trip* en 1967), le film de gangsters (*L'Affaire Al Capone* en 1967 ou *Bloody Mama* en 1971) et les hymnes opportunistes à la contre-culture (*Les Anges sauvages*, 1966). Apparaît alors avec évidence l'influence d'une très informelle *Corman's school* sur le Nouvel Hollywood qui va dominer le cinéma américain jusqu'aux années 1980: parmi les inconnus auxquels Corman a mis le pied à l'étrier en les faisant débiter – pour quelques dollars de moins – à des postes techniques où leur compétence a fait merveille, figurent de futures légendes comme Francis Ford Coppola, Monte Hellman, Martin Scorsese ou Peter Bogdanovich. S'ajoutent à ce brillant effectif les acteurs Jack Nicholson, Peter Fonda et Robert De Niro. S'il choisit, à de rares exceptions près, de renoncer à la mise en scène et de passer le témoin à ses «élèves» à partir de 1971, Roger Corman continue à produire – au sein d'une nouvelle société, la New World Pictures, qu'il vient de fonder – des films d'infirmeries, de femmes prisonnières ou de poursuites automobiles qu'il définira plus tard comme «*des drames contemporains au ton progressiste [...] avec quelques scènes de sexe et un humour destinés aux adultes*»¹. Parallèlement, le capitaine d'entreprise, qui favorise alors la carrière de Jonathan Demme, Joe Dante ou Ron Howard, prend le risque de se faire le distributeur américain de films de François Truffaut, Federico Fellini, Ingmar Bergman, Akira Kurosawa ou Alain Resnais. Aujourd'hui encore actif, Roger Corman ne fait plus de la sortie de films en salle sa priorité. Il s'est lancé dès 2009 dans une websérie pour Netflix (*Splatter*) et travaille régulièrement avec des chaînes de télévision comme Showtime ou Syfy.

¹ Roger Corman avec Jim Jerome, *Comment j'ai fait 100 films sans jamais perdre un centime*, 1990 (édition originale), Capricci, 2018

Genèse et destinée

On dirait le Sud

Film d'exception dans l'œuvre de Roger Corman, *The Intruder* a connu une production, un tournage et une distribution tourmentés avant la reconnaissance dont il fait aujourd'hui l'objet.

The Intruder tient son origine des relations amicales de Roger Corman avec un auteur qui travaille avec lui depuis plusieurs années. Charles Beaumont, dit «Chuck», qui devient entre 1961 et 1964 l'un des scénaristes les plus recherchés de la télévision américaine, est en effet un romancier reconnu et l'un des membres éminents de l'équipe de créateurs avec lesquels Corman enchaîne ses projets. Chuck s'est ainsi vu proposer de collaborer aux adaptations de Poe que Corman a commencé à mettre en chantier au début des années 1960.



La Malédiction d'Arkham, 1963 © A.I.P.



L'Enfermé vivant, 1962 © A.I.P.

● Une production contrariée

C'est en 1959 que Beaumont a publié *Un intrus*. Roger Corman manifeste alors son intérêt pour le roman de son ami – que la traduction française désignera d'abord sous le titre *Les Intrus* avant de revenir au moins infidèle *Un intrus*. Il en récupère les droits d'adaptation dès 1960 et propose à l'écrivain de rédiger lui-même le scénario du futur film. Le projet, inspiré de faits réels et marqué par un engagement social et politique en faveur des droits civiques [cf. Contexte, p. 6], lui tient tellement à cœur qu'il veut le réaliser lui-même. Le financement va pourtant s'avérer particulièrement difficile : trois sociétés – qui ne s'attendent pas à une telle proposition de la part d'un réalisateur qui n'a rien tourné d'autre que des films de série B ouvertement commerciaux – refusent successivement de le produire. Qu'importe : Roger, associé à son frère Gene, divise par six le budget initialement prévu et parvient à réunir les 90 000 dollars nécessaires en investissant tous les bénéfices de ses films précédents et en hypothéquant sa propre maison. Le tournage se fera sans dépenses inutiles : image en noir et blanc, scénario bref et resserré, équipe technique réduite... Le recours exclusif aux prises de vues sur des sites réels participe de cette économie. Le refus des artifices du studio s'inscrit parallèlement dans une autre perspective : avec un tel sujet d'actualité, Corman, à l'opposé de ses partis pris habituels, vise le réalisme. À cet effet, il met en place un plan de travail de trois semaines et demie, le plus long qu'il ait alors jamais prévu.

● Acteurs et auteurs

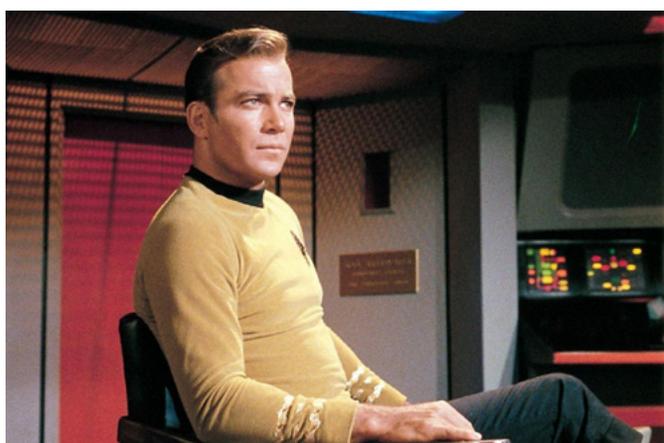
Tout aussi révélateur est le choix des acteurs. La plupart des premiers rôles sont recrutés parmi les collaborateurs du cinéaste, en accord total avec la cause défendue par le film. C'est ainsi que Beaumont lui-même joue le rôle du proviseur du lycée tandis que Sam Griffin, le voyageur de commerce, est incarné par Leo Gordon, par ailleurs romancier et... scénariste d'autres films produits par Corman. George Clayton Johnson et William F. Nolan, qui jouent les meneurs de la foule raciste, sont eux-mêmes auteurs. Ils seront amenés en 1967 à coécrire le roman fondateur de la future franchise *L'Âge de cristal*. Le rôle-titre revient cependant à un nouveau venu dans le clan Corman. S'il a encore peu tourné pour le cinéma, le Canadien William Shatner, 30 ans, est un acteur qui a déjà figuré au générique d'une dizaine de séries comme *La Quatrième Dimension* ou *Alfred Hitchcock présente*. Que le futur capitaine Kirk de la série *Star Trek* (1^{ère} saison en 1966) interprète pour Corman son premier grand rôle est une preuve supplémentaire du lien artistique qui unit secrètement *The Intruder* à l'univers télévisuel. Beaumont, scénariste d'*Au nom de la loi* ou encore de *La Quatrième Dimension* (21 épisodes sur cinq saisons, 1959-1964), est d'ailleurs lui-même un spécialiste de la forme courte, ce dont témoigne la narration d'un film à la brièveté percutante [cf. Récit, p. 9].

● Shoot and run

Alors que la plupart des premiers rôles sont tenus par des professionnels travaillant à Hollywood, ce sont des gens du cru que Corman tient à embaucher pour la figuration et les personnages secondaires, vraisemblance oblige. Jugeant trop périlleux un tournage dans un des États sudistes ouvertement ségrégationnistes comme le Tennessee, le cinéaste a préféré le Midwest. Sikeston, East Prairie et Charleston sont ainsi trois villes proches du Missouri qui figureront la bourgade fictive de Caxton. L'équipe du film va pourtant se rendre compte très rapidement que la situation géographique des sites choisis en fait un Sud plus profond que nature où la mixité scolaire des Noirs et des Blancs n'a été mise en place qu'un an auparavant : la région se révèle être celle du Bootheel, véritable enclave au sein de l'Arkansas, investie par les planteurs de coton dans les années 1920. De fait, le tournage sera d'un bout à l'autre émaillé de menaces et de difficultés, obligeant le cinéaste à une inventivité constante. C'est ainsi que Corman, tout en jouant au chat et à la souris avec les shérifs et les racistes locaux qui ont flairé les enjeux politiques du film, ne délivre à ses acteurs (sauf Shatner) et à ses figurants que des versions partielles du scénario. Certaines séquences – comme celle du lynchage – sont tournées subrepticement et se composent de plans volés tournés dans des lieux et à des moments différents. Le défilé du Ku Klux Klan est quant à lui filmé en toute fin de tournage, selon une technique que Corman lui-même nomme le «shoot and run» et qu'il définit ainsi : «*Tourner la scène le plus vite possible et prendre nos jambes à notre cou avant que les gens du coin ne comprennent ce qu'on était en train de filmer.*»¹

À ce tournage heurté et périlleux va faire écho le destin erratique du film. Après une première sortie confidentielle à New York en mai 1962, les frères Corman n'ont d'autre choix que de le distribuer eux-mêmes et de le montrer dans quelques festivals – dont la Mostra de Venise. Les critiques sont positives, mais *The Intruder*, dont le sujet est alors considéré comme trop brûlant [cf. Contexte, p. 6], est un échec commercial (il ne rentrera dans ses frais qu'à l'occasion de rééditions en vidéo très tardives), le seul dans toute la carrière du cinéaste et producteur qu'il évoque encore aujourd'hui comme son «*plus grand risque artistique et commercial*» et sa «*plus grande déception*».

1 Roger Corman, préface à *Un intrus* de Charles Beaumont (1959), 10/18, 2021.



William Shatner, le capitaine Kirk, de Star Trek, 1966 © NBC

Roger Corman se relèvera rapidement de la déconvenue financière, mais tentera à plusieurs reprises de faire rencontrer au public son unique film « sérieux », le renommant – en pure perte – *I Hate Your Guts!* puis *Shame* à la fin des années 1960. Longtemps considéré comme un chef d'œuvre mineur et maudit, *The Intruder*, jamais sorti en France à l'époque, accède aujourd'hui au statut de classique.

« Nous nous sommes tous rendu compte combien il était périlleux de tenir le miroir dans lequel se reflètent les démons de notre identité américaine »

Roger Corman

● Du livre au film

Si le travail d'adaptation du roman repose d'abord sur un raccourcissement des dialogues, il est intéressant de comparer en classe une séquence précise avec le texte littéraire original. Il en va ainsi des premiers moments de Cramer dans sa chambre d'hôtel.

« Il se regarde dans la glace et voit l'image d'un homme jeune, assez beau, d'aspect mâle, comme on les rencontre dans les lycées de la Nouvelle-Angleterre. [...] Il se donne un dernier coup de peigne, sourit à son reflet et commence à défaire sa valise. [...] Il y a encore quelque chose; un vieux revolver. Il le prend, fait basculer le barillet, sort d'une poche de la valise cinq cartouches en cuivre et garnit les chambres, puis referme l'arme. Il s'assied à la table, contemple un instant les feuilles blanches, enlève le capuchon d'un long stylomine bleu et écrit. »²

La séquence du film qui correspond est très courte [00:05:30 – 00:05:41]. Son plan unique néglige la phase du miroir, l'ouverture de la valise et l'évocation d'une correspondance du protagoniste (avec un ancien professeur) pour s'attacher uniquement au motif du revolver, traité très différemment : Cramer charge deux cartouches dans le barillet et feint de tirer à cinq reprises sur des cibles humaines (supposées) qu'il cherche à abattre à travers la fenêtre. Le premier chapitre du roman se termine par ce commentaire : *« Une petite ville grise, comme la poudre à canon. »* Dans le film, la violence latente de la description initiale s'exprime de façon plus radicale.

2 Charles Beaumont, *Un intrus*.

Contexte

Mémoires de la déségrégation

Le premier – et unique – film engagé de Roger Corman tire sa raison d'être, mais aussi son échec commercial, des événements liés à la ségrégation raciale encore en cours aux États-Unis en 1962 et aux combats menés pour y mettre fin, en particulier dans le domaine de l'éducation.

À la fin des années 1950, la déségrégation dans les écoles est aux États-Unis d'une actualité brûlante et clivante. *The Intruder*, fiction engagée inspirée de faits réels, prend à bras-le-corps la question des droits des citoyens et rejoint, à travers la question cruciale de l'égalité et de la mixité scolaire entre Afro-Américains et Blancs, les revendications du mouvement des droits civiques (le *Civil Rights Movement*). Sa stratégie est de parvenir à mettre fin à toutes les formes de discrimination raciale en se fondant sur l'application des droits inscrits dans la Constitution américaine. Il reste alors beaucoup de chemin à parcourir, en particulier dans les États du Sud où le racisme ambiant suscite de nombreuses et violentes oppositions – parfois terroristes – aux décisions fédérales. C'est cette situation, liée aux combats pour l'accès à l'éducation, que le film de Roger Corman, dont l'intrigue est située dans une petite ville sudiste, illustre très directement.

● Éducation et droits civiques

Il est essentiel, pour saisir l'arrière-plan politique et juridique de *The Intruder*, de revenir aux bouleversements qu'induisent les victoires judiciaires successives obtenues au plus haut niveau de l'État fédéral par la NAACP (l'« Association nationale pour la promotion des gens de couleur ») dans les années 1950. La stratégie des antiségrégationnistes, dont la NAACP est le fer de lance, est de prouver que certaines lois – ou certaines pratiques – mises en place dans de nombreux États ne sont pas conformes aux principes constitutionnels d'égalité. C'est ainsi qu'en mai 1954, la Cour suprême, avec l'arrêt *Brown v. Board of Education of Topeka* (qui agrège en fait plusieurs cas), conclut que « dans le domaine de



Des manifestants revendiquent leurs droits civiques, circa 1960 © DR

l'éducation publique, la doctrine « séparés mais égaux » n'a pas sa place » et que « les établissements d'enseignement séparés sont intrinsèquement inégaux ». Si l'arrêt énonce et justifie ainsi la fin de la ségrégation en milieu scolaire pour les établissements publics, la situation n'évolue pas pour autant sur le terrain puisque la mise en place et le calendrier de la déségrégation sont laissés à la responsabilité des hommes de loi de chaque État.

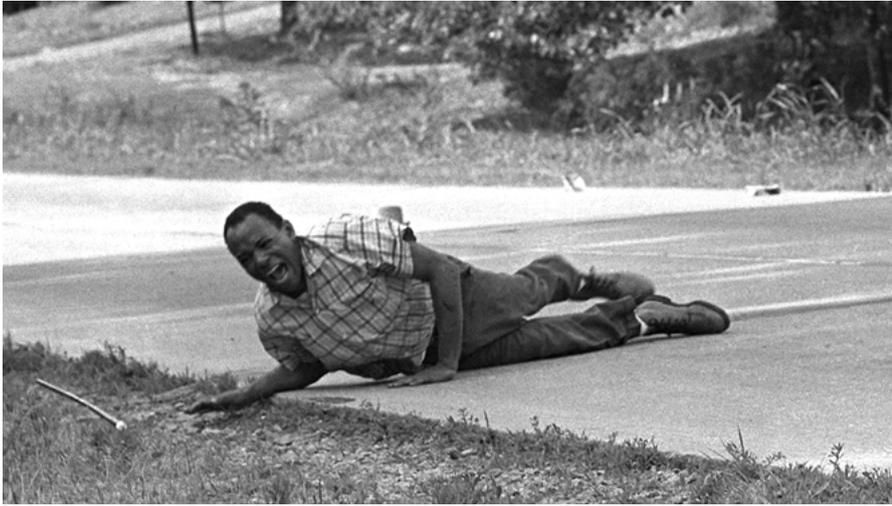
C'est ce qui se passe dans le film sur le territoire de Caxton où un magistrat – le juge Silver – vient d'exiger l'application de la loi fédérale au niveau local et a permis aux jeunes de la communauté afro-américaine de rejoindre le lycée réservé aux familles blanches. Cramer, s'il s'attaque nommément au juge, cible de ses obsessions antisémites et anticomunistes, a parfaitement saisi qu'un mouvement de plus grande ampleur est en jeu et il cite explicitement l'association comme responsable de tous les maux – supposés – de la déségrégation. La populace raciste de Claxton sait que la NAACP a obtenu d'autres victoires en dehors du champ de l'éducation. C'est ainsi que l'histoire des États-Unis retient que le procès de Rosa Parks, adhérente de l'association jugée en décembre 1955 pour avoir refusé de quitter la zone réservée aux Blancs dans un bus, a été le prélude à un boycott d'un an des transports en commun de Montgomery (Alabama) – initié par Martin Luther King – et à plusieurs arrêts de justice mettant officiellement fin à la ségrégation dans ce domaine.

● Une histoire violente

En dépit de ces indéniables progrès, les heurts liés à l'intégration d'élèves ou d'étudiants afro-américains dans des établissements scolaires initialement réservés aux Blancs se poursuivent dans le Sud des États-Unis à mesure que les décisions de justice contraignent les autorités locales à renoncer à la ségrégation. Si le légalisme l'emporte le plus souvent – ce qui semble être le cas à Caxton avant l'arrivée de Cramer –, nombre d'épisodes violents témoignent d'une



Discours de Martin Luther King sur les droits civiques des Noirs américains en août 1963 © Wes Candeala



lisme prévaut désormais. Sur le terrain, cependant, est maintenue une ségrégation de fait, entretenue par la persistance des mentalités ségrégationnistes dans les États sudistes et par l'influence permanente d'organisations terroristes ou ultraconservatrices telles que le Ku Klux Klan [cf. **Parallèles**, p. 19], présent dans le film, ou la John Birch Society, association d'extrême droite, opposée – entre autres causes réactionnaires – à la déségrégation, qui s'est développée entre 1958 et 1962; la «Patrick Henry Society» de Cramer – qui apparaît dans le roman sous le nom de «Société Nationale des Américains Patriotes» – en est de toute évidence l'avatar filmique.



volonté de s'opposer aux arrêts de la Cour suprême et de contester les prérogatives de l'État fédéral. Ainsi se déroule en septembre 1957 l'affaire emblématique des Neuf de Little Rock, sans doute la source d'inspiration principale du roman que Charles Beaumont écrit dans la foulée. Pour empêcher un groupe d'étudiants noirs d'intégrer le lycée local, le gouverneur Faubus décide de mobiliser la Garde nationale de l'Arkansas. Quelques jours plus tard, en dépit des ordres fédéraux, c'est une foule haineuse et vociférante qui bloque l'entrée de l'établissement aux adolescents. Il faudra l'intervention du président Eisenhower et celle de l'armée pour que soit mis fin aux troubles, vingt jours plus tard. La journaliste Daisy Bates escorte alors le groupe qui réussit enfin à faire sa rentrée. Si cette militante noire inspire de toute évidence Beaumont pour la création du personnage – blanc – de Tom McDaniel, on note aussi l'influence d'un agitateur, Jimmy Karam, désigné aux autorités de Washington comme l'initiateur et coordinateur des émeutes selon un plan concerté. Cependant, à l'opposé de Cramer, Karam, bien loin de débarquer du Nord, était un proche du gouverneur de l'Arkansas.

Little Rock, où les neuf lycéens noirs ne cesseront d'être victimes d'agressions et brimades durant l'année suivant leur admission, ne marque pas la fin de la discrimination raciale dans le milieu scolaire. Parmi les multiples incidents survenus les années suivantes, on mentionnera, sous la présidence de Kennedy, entre 1961 et 1963, les émeutes liées à l'affaire Meredith, étudiant noir empêché par les ségrégationnistes de s'inscrire à l'université du Mississippi, émeutes qui, en septembre 1962, sont contemporaines de la sortie du film. En juillet 1964, le *Civil Rights Act* met officiellement fin à toutes les formes juridiques de ségrégation et constitue une avancée législative capitale pour l'égalité des droits civiques. Le léga-

● De la fiction au documentaire

Un an après la sortie de *The Intruder* est tourné, en juin 1963, *Crisis: Behind a Presidential Commitment* de Robert Drew, l'un des films les plus importants du «cinéma direct» ou «cinéma vérité». Cette appellation désigne une veine documentaire qui naît en Amérique du Nord entre 1958 et 1962. Il s'agit pour les cinéastes de capter sur le vif le réel, filmé grâce à une caméra mobile située au cœur de l'action. C'est l'intégration de deux étudiants noirs à l'université d'Alabama qui est ici en jeu. L'une des cinq équipes de Drew a accès au fameux Bureau ovale d'où interviennent John Kennedy et son frère Robert, ministre de la Justice, tandis qu'une autre filme au même moment le gouverneur ségrégationniste George Wallace, qui va finalement céder devant la détermination du Président. En même temps, une troisième équipe enregistre les réactions des deux étudiants de Tuscaloosa, l'université d'Alabama, qui parviennent finalement à franchir la porte de l'université. Le documentaire, qui filme de l'intérieur le dernier épisode symbolique de la déségrégation, propose un parallèle et un contrechamp intéressants à *The Intruder*. Il montre en particulier l'opposition des autorités sudistes locales à un pouvoir fédéral soucieux de faire appliquer la constitution et de désamorcer la violence des foules que les discours racistes et séparatistes risquent de conduire à l'émeute.



Découpage narratif

1 CAXTON CITY U.S.A.

[00:00:00 – 00:05:56]

Adam Cramer arrive en bus à Caxton, dans le Sud des États-Unis. À l'hôtel où il s'installe, il évoque immédiatement l'événement qui met en émoi la population blanche et raciste de la petite ville : l'intégration prochaine d'élèves noirs au lycée local. Alors que ses voisins de pallier, Sam et Vi Griffin, se manifestent par leur attitude tapageuse et grivoise, Cramer, dans l'isolement de sa chambre, joue avec un revolver.

2 UNE FAMILLE EN ÉMOI

[00:05:57 – 00:13:05]

Au drugstore, Cramer flirte avec Ella, la fille de Tom McDaniel, rédacteur en chef du quotidien local, journal rallié à la cause ségrégationniste. La situation est tendue dans la famille : Ruth, la mère, a été perturbée par un coup de fil de Cramer, dont elle partage pourtant les idées ségrégationnistes, alors que le beau-père du journaliste, vieillard haineux, approuve les propos racistes du nouveau venu. Le lendemain matin, Cramer sympathise avec les Griffin ; Sam, représentant de commerce, lui annonce sa courte absence à venir.

3 SÉDUCTIONS

[00:13:06 – 00:19:21]

Cramer visite la ville en taxi. Après s'être fait conduire dans le quartier de la communauté noire, il rend visite à Verne Shipman, influent propriétaire. Membre de la Patrick Henry Society, Cramer incite le notable à poursuivre la lutte ségrégationniste. De l'autre côté de la ville, la tension règne dans la famille de Joey Greene, l'un des jeunes qui vont bientôt rentrer dans « l'école des Blancs ». Dans la soirée, Cramer échange des baisers avec Ella.

4 SUR LE CHEMIN DE L'ÉCOLE

[00:19:22 – 00:23:55]

Sur le parvis de l'église, le pasteur de la communauté noire exhorte les dix lycéens qui vont faire leur rentrée à se montrer courageux. Devant le lycée, la passivité hostile de la communauté blanche se transforme en une manifestation agressive à leur rencontre. Imprécations et insultes ne réussissent pas à les empêcher d'entrer. McDaniel est impressionné par leur sang-froid. Cramer apparaît déterminé et menaçant.

5 UN DISCOURS

[00:23:56 – 00:33:23]

La nuit tombée, Cramer exhorte la foule blanche, dans un discours complotiste, suprémaciste, anticommuniste et antisémite, à « *engager un bras de fer contre la justice* ». Le tribun est acclamé. La foule, échauffée, est près de lyncher une famille noire qui traverse le centre-ville en voiture et ne doit son salut qu'à l'intervention de McDaniel.

6 UNE NUIT DE TERREUR

[00:33:24 – 00:46:03]

Au siège du *Messenger*, Tom refuse de publier une petite annonce de Cramer, mais doit s'exécuter sous la pression de Shipman, actionnaire du journal favorable au discours de la veille. Le soir venu, le Ku Klux Klan processionne en voiture, intimidant la communauté noire. Cramer enflamme une croix devant l'église. De retour à l'hôtel, il séduit avec insistance Vi Griffin pendant que, chez les McDaniel, Tom avoue à sa femme qu'il ne soutient plus la cause ségrégationniste. Victime de l'attaque de son église à la dynamite, le pasteur meurt dans les bras de Joey Greene.

7 BAS LES MASQUES

[00:46:04 – 00:54:59]

Arrêté après l'attentat, Cramer reçoit en prison la visite de Shipman et néglige son aide financière. Il rejoint bientôt ses partisans qui ont payé sa caution. Considérant les exactions comme une erreur tactique, il les exhorte à continuer à terroriser les Noirs. Dans sa chambre, le soir, il retrouve Griffin abandonné par sa femme et qui n'ignore rien de la responsabilité de son voisin à cet égard. Sam, qui s'est saisi de l'arme de l'agitateur, révèle le talent de manipulateur de Cramer mais aussi sa veulerie, ce qui fait perdre au séducteur le contrôle de la situation.

8 RÈGLEMENT DE COMPTES

[00:55:00 – 01:03:18]

Le lendemain, McDaniel incite la famille Greene à ne pas renoncer au combat. Le journaliste ouvre la marche des lycéens noirs vers le lycée. En regagnant sa voiture, il est roué de coups par les ségrégationnistes. À son réveil à l'hôpital, Tom, gravement blessé et désormais borgne, est soutenu sa femme qui, sans le comprendre, croit en lui. Ella, bien qu'opposée à l'ignominie de son

grand-père, prête une oreille attentive à Cramer, qui s'est introduit dans sa chambre et lui propose un plan afin de protéger son père.

9 UN PIÈGE

[01:03:19 – 01:07:35]

Le lendemain, au lycée, Joey tombe dans un piège tendu par Ella qui l'accuse de tentative de viol. Les clients du Palace Café sont immédiatement disposés à se précipiter sur les lieux de l'événement. Cramer coordonne la révolte. Au téléphone, il annonce de « *bonnes nouvelles* » à Shipman.

10 UN SIÈGE

[01:07:36 – 01:14:09]

Dans son bureau, le proviseur, M. Paton, tente de tirer l'affaire au clair. À l'arrivée d'une foule vociférante qui assiège le lycée, il demande l'intervention du shérif. Cramer, tout en appelant la meute à ne pas user de violence, lance un ultimatum. Joey, courageusement, décide de faire face aux assaillants. Shipman mène l'interrogatoire, humiliant, insultant et frappant le lycéen noir.

11 LYNCHAGE ET DÉCHÉANCE

[01:14:10 – 01:23:03]

Malgré l'intervention du proviseur, la populace s'empare de Joey, qu'elle attache à une balançoire. Alors que la situation tourne au lynchage, Griffin intervient, accompagné d'Ella qui avoue son mensonge. Cramer tente un dernier discours aux relents nauséabonds. En vain : alors que tous se détournent de lui, Shipman lui assène une violente gifle et Sam lui rend les balles de revolver qu'il lui avait confisquées. Cramer reste seul, défait.



Récit

Éléments perturbateurs

L'ascension et la chute d'Adam Cramer constituent le ressort dramatique du film. La dynamique du scénario invite cependant à d'autres lectures.

L'analyse de *The Intruder* peut commencer dès son titre. L'intrigue du film semble en effet centrée sur un personnage unique, qui fait irruption dans une communauté sudiste qui n'est pas la sienne et qu'il devra quitter au bout de quelques jours. Si le scénario fonctionne sur le modèle classique de l'ascension et de la chute d'un individu – le fameux *rise and fall* –, il brosse tout autant le portrait d'un personnage collectif, la population blanche de la petite ville de Caxton.

● Itinéraire d'un antihéros

L'action du film, très concentrée, se déroule sur sept jours, entre l'arrivée du protagoniste et l'annonce de son départ. Adam Cramer apparaît dès le générique comme un héros dont le point de vue permet de découvrir la ville. Il se présente très vite comme un séducteur, auprès de la gent féminine en particulier. En témoigne son premier contact avec la population locale, dès la descente du bus, avec une mère et sa fille. La sympathie qu'il suscite cède rapidement la place à un constat : Cramer est loin d'être un héros positif et son amabilité s'inscrit dans une stratégie et une soif de conquête(s). Séduisant la toute jeune Ella McDaniel et la femme mûre qu'est sa voisine de pallier, il est celui auquel nulle ne paraît pouvoir résister. À ses succès amoureux correspond sa fulgurante ascension dans la sphère publique. Il convainc ainsi le notable Verne Shipman, tout autant que la populace blanche de Caxton, sur laquelle il prend l'ascendant au soir du troisième jour grâce à ses talents de tribun populiste et démagogue. Son apothéose politique sera pour lui le défilé du Ku Klux Klan à l'issue duquel il enflamme lui-même la croix géante des terroristes. La chute, à partir du cinquième jour, n'en est que plus rapide. Cramer s'effondre brutalement en public lorsque son machiavélisme manipulateur est éventé et cause son éviction finale. *In fine*, sa déchéance ne tient pas

tant au rejet de ses menées subversives qu'à ses propres excès et au pouvoir de conviction d'un autre personnage – le mari trahi, lui aussi un étranger – qui ne serait vraisemblablement pas intervenu s'il n'avait pas fait l'expérience à titre privé de la duplicité de son voisin suprématisse.

● Étapes de l'horreur

Le titre induit un autre angle de réflexion possible : *The Intruder* décrit comment, à l'instigation d'un agitateur, la population blanche et ségrégationniste de Caxton évolue dans son rapport à la loi, d'une forme de résignation à une contestation violente. Dans la petite ville raciste, la désapprobation initiale des arrêts de justice antiségrégationnistes est d'abord freinée par le légalisme qui prévaut chez tous les personnages – y compris Verne Shipman – avant une radicalisation de plus en plus évidente. Ainsi, à la manifestation devant l'école – d'abord silencieuse, puis vitupérante – succède, après le discours de Cramer, la séquence où une famille noire en voiture échappe de peu à la vindicte de la foule. L'étape suivante, après la parade raciste nocturne, est l'attentat contre l'église, dont la mort du pasteur est la conséquence collatérale. Le passage à tabac de McDaniel puis le quasi-lynchage de Joey Greene, sauvé par le *deus ex machina* qu'est l'intervention inattendue de Griffin (*cf. supra*), alors que le shérif n'intervient même plus, constituent les étapes ultimes du basculement dans l'horreur. Si Corman décrit l'échec du séditieux Cramer, le retour au calme final, en dépit du *happy ending* apparent, n'acte pas de véritable prise de conscience de la communauté blanche, où le racisme prévaut toujours. Le trajet d'un des habitants de Caxton mérite toutefois une attention particulière : celui du journaliste McDaniel, qui semble être le véritable héros positif de l'histoire. Il est le seul membre de sa communauté à évoluer et à finir par s'opposer à la ségrégation, quitte, comme il le dit à la famille Greene, à risquer son travail, son foyer, sa famille et même sa vie. Ne serait-il pas dès lors le véritable intrus de l'histoire ?

Mise en scène

Filmer pour convaincre

Mouvements de caméra, angles de prises de vue, travail sur la lumière: le film est l'occasion pour Roger Corman de mettre d'efficaces procédés de mise en scène au service de son engagement.

La mise en scène de *The Intruder* vise, dans la lignée des productions antérieures de Roger Corman, à une efficacité maximale. Il s'agit, en à peine plus d'une heure, d'une part de restituer le cheminement d'un personnage qui entraîne dans son sillage mortifère toute une communauté, d'autre part de permettre au spectateur, à travers une succession de séquences assez brèves, de ressentir – voire d'analyser – l'emprise du populiste et le gouffre au bord duquel il mène la population. Si chaque séquence obéit à sa propre logique, plusieurs éléments récurrents permettent de définir le travail du cinéaste et de son chef opérateur.

● Traverser, pénétrer

C'est la mobilité qui caractérise d'emblée la caméra de l'opérateur Taylor Byars. Deux premiers travellings latéraux embarqués correspondent au regard de Cramer qui, à l'approche de la ville, contemple à travers la fenêtre du bus les champs de coton et les mesures de la population noire, permettant ainsi d'identifier le Sud des États-Unis. Le troisième plan, en travelling frontal cette fois, marque l'entrée dans le centre de Caxton, exclusivement réservé à la population blanche. Traverser, pénétrer: le mouvement de caméra, au-delà de la valeur descriptive et informative de chaque plan, possède une valeur symbolique évidente. Le nouvel arrivant n'accorde pas d'intérêt particulier à la communauté afro-américaine; c'est le cœur – blanc – de la ville qui est la cible qu'il cherche à atteindre en profondeur.

Alors que le film épouse, au fil de l'intrigue, des points de vue différents (Cramer, McDaniel, Joey Greene...), la caméra de Corman va jusqu'à faire corps avec ses personnages, obligeant une troupe de manifestants ségrégationnistes à s'effacer devant les lycéens noirs [cf. **Séquence, p. 14**], subissant elle-même les assauts de la populace déchaînée



lorsque le journaliste est roué de coups [00:58:54] ou attaché, comme Joey, à la balançoire lancée à la volée [01:15:51]. Le mouvement est aussi convoqué dès lors qu'il s'agit de décrire les visages des foules racistes; le panoramique domine alors, témoignant d'une forme d'encerclement en phase avec l'action quand sont détaillés les assaillants du conducteur noir [00:32:03], les klanistes devant la croix en feu [00:38:23] ou la populace prête à lyncher Joey [01:15:29]. Dans ces circonstances, les mouvements les plus remarquables sont ceux qui cadrent Cramer en fin de séquence et qui le désignent ainsi comme l'initiateur des troubles et le manipulateur des foules. On rapprochera ainsi le mouvement combiné qui clôt l'épisode de la rentrée en classe [cf. **Séquence, p. 14**] du travelling qui couronne la harangue de Cramer à ses troupes après sa sortie de prison [00:49:01].

● Hiérarchiser

La domination de Cramer sur les autres personnages se manifeste tout autant à travers le choix des angles des prises de vue. La contre-plongée – où le sujet est situé au-dessus de la caméra qui le filme – est la technique qui lui est ainsi associée dans les moments clefs qui témoignent de sa force de persuasion. En haut des marches du palais de justice – encadré de colonnes néo-classiques du plus solennel effet –, le personnage est filmé comme ont choisi de l'être les dictateurs des années 1930 – ou, dans la fiction, le tyran Hynkel vu et incarné par Charlie Chaplin (*Le Dictateur*, 1940). Cramer conquiert définitivement une foule qu'il domine de la tête et des épaules: la contre-plongée met en valeur ses poses martiales, souligne la gestuelle et les coups de menton de l'orateur populiste [00:25:48]. Le procédé témoigne en parallèle de l'ascendant que le personnage prend sur les autres dans la sphère privée. C'est ainsi qu'à la fin de leur première conversation, Cramer domine Ella McDaniel [00:07:16], comme il le fera avec Verne Shipman [00:16:32]. Le séducteur n'a pourtant pas l'apanage de la contre-plongée: le pasteur noir qui encourage les lycéens, Joey Greene déterminé à fendre la foule de ses opposants ou encore Griffin lors de la dernière séquence sont aussi perçus comme des figures résolues et irrésistibles et sont ainsi filmés à un moment du récit. À cet égard, la dernière contre-plongée du film est très révélatrice puisque Sam, qui rend à l'histriion ses balles de revolver, le domine littéralement [01:22:28]. Le plan suivant, et dernier du film, au prix d'un changement d'axe radical, n'en est que plus remarquable. La plongée, qui

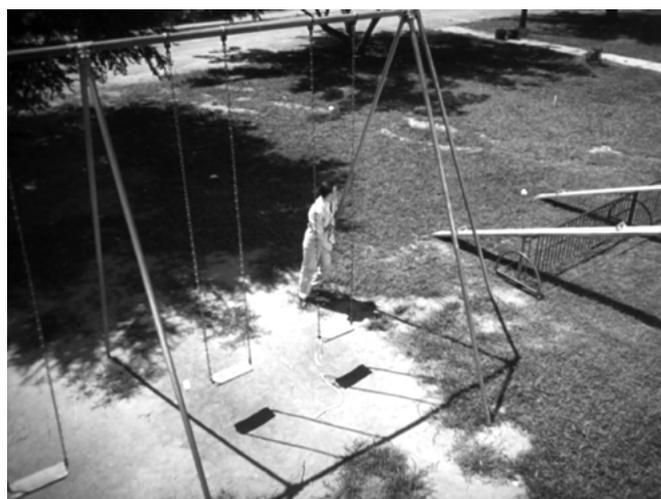




consacre l'échec de Cramer, l'isole et l'infériorise [01:22:45]. Revient en mémoire une autre utilisation spectaculaire du même procédé : le tribun filmé de dos – et alors triomphant – dominait une foule subjuguée [00:24:14].

● Éclairer

Il revient au travail sur la lumière de compléter celui du cinéaste. Le film témoigne d'une utilisation très symbolique du noir et blanc. Le suprématiste débarque vêtu d'un costume immaculé qu'il ne quittera pas d'un bout à l'autre du film et qui paraît être son uniforme de «chevalier blanc». Loin de toute candeur héroïque, ce choix manifeste d'emblée son désir séparatiste de préserver un pays «libre, blanc et américain», comme il le clamera plus tard. À ce jeu de contrastes délibérément mis en scène par le personnage fait écho la dramatisation de la séquence, nocturne elle aussi, de la parade du Ku Klux Klan, orchestrée par les terroristes eux-mêmes. La croix brandie par un fantoche cagoulé – et lui-même habillé de blanc – sur la plate-forme d'un pick-up est violemment éclairée et son ombre est projetée sur la façade d'une maison qui semble tenir lieu d'écran [00:37:21]. Quelques instants plus tard, la croix embrasée par Cramer flamboie dans l'obscurité [00:38:20], tétanisant la population noire... et le spectateur [cf. Parallèles, p. 18]. Cette scène d'extérieur va contribuer à la dramatisation de la séquence suivante, pourtant située en intérieur et dans un registre beaucoup plus intime. La chambre de Vi Griffin où l'agitateur réussit à entrer pour séduire l'épouse en l'absence du mari est partiellement éclairée par les sources lumineuses émanant de l'extérieur, comme s'il fallait lier le désordre public à la confusion des sentiments manifestée dans l'intimité. La séquence acquiert dès lors une dimension expressionniste, avec les jeux d'ombres – favorisés par le noir et blanc de la pellicule – et la présence d'un miroir. Éclairé par la croix en feu et par le clignotement des néons [00:41:04], le couple ambigu formé dans l'encadrement de la fenêtre par Cramer et Vi oscille alors entre l'obscurité et la lumière, entre les faux-semblants et l'authenticité, et devient un véritable tandem de film noir. À la fois séduite et lucide, le personnage féminin annonce la chute du protagoniste.



● Basculements

La séquence finale, où Joey Greene est près d'être lynché devant l'école, est l'un des sommets du film. La foule raciste va-t-elle commettre l'irréparable et laisser libre cours à ses pulsions de meurtre, assassinant le lycéen accusé à tort suite à une machination ?

On pourra analyser avec la classe comment la mise en scène de Corman joue ici de la notion de basculement, présente dès l'apparition du motif de la balançoire. Celle-ci, symbole d'un jeu de plein air innocent devenant instrument de torture et d'exhibition, permet au cinéaste d'utiliser une diversité de plans parfois inconfortables pour le spectateur.

On relèvera ainsi, outre les panoramiques suivant le mouvement de la balançoire, les plans en mouvement embarqués correspondant au point de vue subjectif de la victime, mais aussi et surtout ceux où la caméra, en plongée ou en contre-plongée, propose des cadres «débullés» où la prise de vue n'est plus parallèle au sol [01:16:20 et 01:18:20]. Que traduisent-ils ? Au-delà du chaos ambiant, c'est l'angoisse de Cramer qui apparaît progressivement, dépassé par une situation qui lui échappe, et finalement démasqué.

Montage

L'Amérique en miroir

Loin de se contenter de raccords fonctionnels, le montage du film fait dialoguer certains plans et propose un reflet pour le moins effrayant de l'Amérique profonde.

Au cinéma, l'enchaînement d'un plan à l'autre repose généralement sur des transitions éprouvées. Un fondu au noir indique souvent un changement de lieu et une ellipse temporelle ; à l'intérieur d'une même scène, les plans se succèdent habituellement sur le principe du champ-contrechamp ou du raccord qui respecte le mouvement des personnages ou l'axe des prises de vue. Dans *The Intruder*, Roger Corman et son monteur Ronald Sinclair proposent un montage plus hardi qui, tout en assurant la progression du récit, commente l'action et invite à de nouvelles interprétations.



● Juxtaposer

À peine arrivé dans sa chambre d'hôtel, Adam Cramer révèle brutalement au spectateur sa nature profonde ; sortant un revolver pour viser des cibles imaginaires [A - 00:05:56], il quitte l'apparence de jeune homme aimable et mesuré qu'il semblait être jusqu'alors. Le raccord [cf. séq. 1, séq. 2] est d'abord sonore, mettant en rapport le bruitage assuré par Cramer, qui se rêve pistolero, et la tireuse du drugstore [B - 00:05:57] qu'Ella manipule pour servir un soda à un jeune garçon. Si la violence latente et la dissimulation du personnage éclatent, le raccord trahit le caractère puéril et inconséquent d'un protagoniste qui semble d'emblée plus proche de l'enfant immature que de l'adulte justicier.



Joey Greene, isolé dans le sous-sol du lycée [C - 01:06:01], comprend, comme nous, qu'Ella va l'accuser de viol. Le raccord avec la séquence suivante repose d'abord sur une opposition sonore [cf. séq. 9]. Les cris de la fausse victime contrastent avec le silence du lieu, le QG des ségrégationnistes blancs où l'on se distrait en jouant. Le montage offre une interprétation des faits : il y a bien une machination ourdie par un manipulateur et le choix des dames [D - 01:06:02] renvoie à la stratégie de Cramer. Les blancs l'emportent sur les noirs, qui semblent perdre leur dernière pièce. C'est la victoire – provisoire – d'un roi sur un autre : le jeu, chez les Anglo-Saxons, renvoie à une lutte virile entre « men » susceptibles de devenir « kings »¹.



Prise de conscience cruciale chez les McDaniel : le retournement de Tom en faveur de l'intégration [cf. séq. 6] est l'occasion d'une spectaculaire saute d'axe, que la grammaire cinématographique pourrait considérer comme un faux raccord. Le choix d'un « plan à deux » filmant le profil du journaliste accentue cette rupture. C'est à l'issue d'un plan fixe de plus de 30 secondes [E - 00:44:37] qui culmine par la question essentielle (être ou ne pas être intégrationniste) que surgit, avec le plan suivant, le « oui » d'un McDaniel qui a désormais changé de camp [F - 00:44:38]. Il semble lui-

¹ On notera ici que Corman sacrifie le réalisme de la partie au symbolisme cinématographique et hiératique du plan : les pions, aux dames, ne progressent pas sur des cases de couleurs différentes.



F

même commenter quelques instants plus tard l'effet miroir provoqué par le changement de plan: «Ce que Cramer a réussi à faire, c'est nous obliger à nous regarder nous-mêmes.»

● Superposer

Face aux nombreux raccords «cut» (les plans sont montés bout à bout), la superposition des plans que propose la transition en «fondu enchaîné» est utilisée de façon spectaculaire chez Corman. Lorsqu'un plan semble se dissoudre dans un autre – qui apparaît progressivement –, le montage est visible à l'intérieur du plan et le parallèle proposé est immédiatement perceptible par le spectateur.



G

À l'exploration par Cramer de la «nigger town» succède sa visite dans la banlieue résidentielle de Caxton au notable blanc Shipman, qu'il n'aura pas grand mal à rallier à sa cause [cf. séq. 3]. Le raccord révèle le fossé entre deux mondes que tout oppose: les modestes demeures de bois laissent la place à une «mansion» typique de l'architecture coloniale; la terre battue se fait gazon, au chien errant se substitue un autre animal, un pur-sang que soigne un employé afro-américain... La surimpression [G - 00:14:52] propose néanmoins explicitement la fusion en un plan unique des deux univers. Un accomplissement visuel de l'intégration?



H

Nuit de triomphe pour Adam Cramer. Après avoir participé en meneur à la parade du Ku Klux Klan, l'agitateur vient d'enflammer la croix que les terroristes ont dressée devant l'église de la communauté noire [cf. séq. 6]. Nous le retrouvons immédiatement après, décidé à entrer dans la chambre 103 de l'hôtel où sa voisine Vi s'apprête à passer la nuit seule. À l'enchaînement du gros plan de Cramer autosatisfait et de son poing frappant à la porte se superpose le plan, déjà montré, de la croix embrasée. Ce sont donc trois images que le spectateur perçoit simultanément avec ce photogramme [H - 00:38:35] qui semble issu d'un film expérimental. Le feu est ici le dénominateur – symbolique – commun aux visées terroristes



I

du personnage et au désir physique qui l'anime à titre privé. À cet instant au faite de sa puissance, Cramer apparaît à ses propres yeux comme irrésistible.

La scène d'amour du film se déroule devant un miroir qui reflète l'image des deux amants [cf. séq. 6]. À ce dédoublement s'ajoute le retour de la croix en flammes à l'occasion d'un nouveau fondu enchaîné [I - 00:43:50]. La sensualité intense de la scène se trouve ici commentée et considérablement dramatisée – ce qu'accentue, en fond sonore tapageur et rythmé, le passage d'un train. Le séducteur, dont l'hypocrisie est soulignée, ne semble-t-il pas ici brûler dans son propre feu et Corman ne suggère-t-il pas ainsi un châtiment infernal? Quoi qu'il en soit, c'est bien cette relation adultère qui, *in fine*, fera chuter l'antihéros du film.



J

Autre transition complexe, le fondu enchaîné qui lie la manifestation populaire en faveur de la libération de Cramer à la réapparition triomphale du champion blanc parmi les siens [cf. séq. 6]. Le démagogue soutenu par la foule semble pouvoir traverser magiquement les grilles de sa prison. N'est-il pas devenu une sorte de divinité? «Nous croyons en Adam» proclame une pancarte. La superposition [J - 00:47:48] semble aussi suggérer que la population blanche de Caxton a bel et bien franchi la frontière de la légalité – un homme est mort dans l'attentat – et pourrait, ou devrait, se retrouver derrière les barreaux.



1



2



3



4



5



6



7



8



9

Séquence

Sur le chemin de l'école

Séquence clef et hautement symbolique du film, la rentrée au lycée des dix de Claxton, qui motive l'arrivée de Cramer, est l'élément déclencheur du récit.

C'est le jour de la rentrée pour les dix lycéens noirs qu'une décision de justice a autorisés à fréquenter le lycée de Claxton, où ils n'avaient jusqu'alors pas le droit d'étudier. Encouragés par le pasteur de leur communauté, ils viennent de traverser la ville à pied et de parcourir la rue principale sous le regard gêné, hostile ou méprisant de la population blanche. L'arrivée devant le lycée où les attendent des manifestants agressifs qui tentent de les intimider [00:22:13 – 00:23:54] est une séquence d'une grande intensité dramatique qui illustre tout autant la capacité de Roger Corman à restituer un moment de tension extrême que son engagement en faveur de la déségrégation. Si l'entrée à l'école peut effectivement avoir lieu, l'apparition finale d'Adam Cramer, qui amorce la suite du récit, révèle la fragilité de cette première victoire, en dépit du ralliement progressif de Tom McDaniel à la cause des droits civiques.

● Une caméra empathique

L'arrivée du groupe devant le lycée [1] est d'abord marquée par un panoramique droite-gauche. Le mouvement d'appareil accompagne le déplacement des futurs élèves avant de se stabiliser au moment où eux-mêmes s'arrêtent. C'est cette forme d'empathie pour les lycéens qui caractérise d'emblée la mise en scène de la séquence. La solidarité de la caméra est confirmée par la symbolique de la composition du plan : les jeunes gens paraissent quitter une zone grillagée pour gagner un espace libre, qui est précisément celui de l'école.

Las, cet affranchissement métaphorique se heurte aussitôt au réel : le contrechamp, désespérément fixe, fait apparaître l'obstacle [2]. Brandissant des pancartes ségrégationnistes insultantes, une petite foule blanche de tous âges et de tous genres, d'abord mutique et immobile, s'oppose à la progression du groupe – où chacun porte des livres de classe : c'est bien l'opposition de l'invective et du savoir qui se joue ici. Le retour aux élèves – filmés en plan plus serré qu'auparavant [3] – révèle une détermination que confirme le jeu des regards : après une brève pause, ils poursuivent leur avancée en direction de la populace hostile. Mis en valeur par le placement frontal de la caméra, qui accompagne le groupe en travelling arrière, le personnage de Joey, interprété par Charles Barnes, apparaît comme son leader naturel. Il est ainsi désigné comme le héros de la séquence et son avancée, comme dans un western ou un péplum, est rythmée par une musique symphonique (ici signée par le chevronné Herman Stein, auteur de plus de 200 musiques de film) où percussions et cuivres, qui ont fait leur apparition en même temps que les opposants menaçants, dramatisent la situation. Après un travelling latéral d'accompagnement qui dilate le temps et étire le suspense, la caméra se fait subjective et se rapproche des manifestants en épousant le point de vue de Joey [4]. La confrontation reprend alors le dessus, ce que confirme un nouvel accompagnement en travelling arrière qui permet d'identifier en Joey l'origine du regard [5]. Le plan suivant, à nouveau subjectif [6], est sans doute le plus emblématique de la séquence : la caméra fend littéralement la foule raciste dont chaque membre s'écarte au dernier moment pour laisser passer les lycéens. La populace semble alors réduite à l'impuissance, littéralement dépassée par les dix qui la traversent [7], impression confirmée par un travelling latéral droite-gauche qui les voit s'extraire de la foule et progresser vers l'entrée en laissant derrière eux le panneau ordurier qui intime aux «*négr*os» l'ordre de «*retourner en Afrique*».



10



11



12



13



14



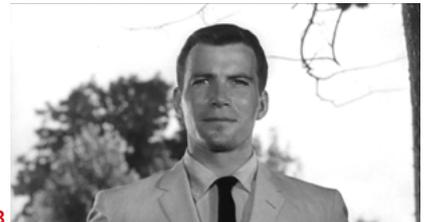
15



16



17



18

● D'une menace à l'autre

L'arrivée du journaliste Tom McDaniel [8] annonce un changement global de point de vue et une forme de mise à distance. Si les lycéens afro-américains, toujours impassibles et précédés par la caméra de Corman filmant en travelling arrière [9], continuent leur progression vers l'entrée de l'établissement bientôt en vue [11], la foule ségrégationniste, tirée de sa sidération, menace à présent d'intervenir. La première agression verbale à l'encontre des jeunes noirs [10] a pour effet d'extraire la séquence de son mutisme initial et de déclencher les exclamations des autres manifestants. C'est ensuite que toute la foule se met en mouvement [12], comme pour prendre d'assaut le lycée. Il est frappant de constater, néanmoins, que celle-ci décide spontanément de ne pas dépasser le portique où la passionaria du groupe, grimpée sur une balançoire, s'adonne à l'invective [13]. Faut-il en conclure que le légalisme prévaut encore dans la population de Caxton ? Ou que le combat des ségrégationnistes semble perdu, même si leur fureur redouble, dès que les jeunes Noirs franchissent pour la première fois le seuil de l'établissement scolaire [14, 16] ? De fait, les manifestants sont redevenus silencieux au moment où McDaniel les rejoint. Initialement opposé à la mixité, il est impressionné par le sang-froid de Joey et désapprouve désormais les meneurs de la foule [15], qu'il n'accompagne pas immédiatement dans leur retraite. En proie au doute, il pose un nouveau regard sur la situation [17]. À cette conversion en marche s'oppose pourtant le dernier plan de la séquence. L'autre observateur de la scène n'est autre que Cramer, magnifié par une contre-plongée spectaculaire et par un effet combiné de zoom et de travelling [18] qui nous rapproche de son visage pour ne plus cadrer, *in fine*, que ses yeux. Comme semblent le souligner les inflexions de la musique de Stein, qui évoquent l'imminence du danger et en désignent le responsable, la victoire des dix de Caxton est très précaire.

● Trois jours après

Si l'épisode de l'arrivée au lycée permet à Corman de dresser l'état des lieux avant l'intervention de Cramer, dont le discours haineux va précipiter la petite ville sudiste dans le chaos, une autre séquence de rentrée, qui lui fait directement écho, se déroule sur le même site quelques jours plus tard [00:57:08 – 00:57:30].

En superposant les deux moments du film, la classe sera d'abord amenée à souligner l'évolution de la situation avant la seconde marche. Les ségrégationnistes semblent avoir gagné la partie, imposant leurs idées par la terreur : le Ku Klux Klan a défilé en ville, le pasteur a été victime d'un attentat, Cramer, un temps inquiet, a été libéré et la communauté noire a renoncé à envoyer ses enfants au lycée.

Quels personnages ont apparu ou disparu d'une séquence à l'autre ? Qui semble désormais être le protagoniste ?

Il conviendra de souligner en quoi les enjeux des deux séquences sont sensiblement différents et ce que recouvre, en réalité, l'apparent apaisement de cette nouvelle rentrée qui précède immédiatement le lynchage de Tom McDaniel.



Motif

Emportés par la foule

Essentielles à la dramaturgie du film, les scènes de foule renvoient tout autant à l'emprise des discours démagogues qu'à la fanatisation qu'ils engendrent.

Face au substantif «*crowd*» qui évoque de façon neutre un regroupement d'individus, les Anglo-Saxons utilisent le terme «*mob*», à connotation négative, pour désigner une foule hostile. «*We've got a mob outside!*» s'écrie au téléphone Harley Paton, conscient du danger imminent que représente la populace haineuse qui assiège son lycée [01:07:51]. Corman et Beaumont veulent de fait décrire les mécanismes de la «*mob hysteria*», cette hystérie collective qui s'empare des individus assemblés en une foule qui choisissent de faire justice au mépris de la loi. La force de *The Intruder* est de décrire de façon réaliste l'engrenage d'une mécanique où l'échauffement progressif mène à la dissolution de la responsabilité individuelle et où l'irrespect de la légalité permet le basculement dans l'horreur.

● Graines de violence

À la vingtaine de manifestants racistes armés de pancartes qui vitupèrent le jour de la rentrée [cf. *Séquence*, p. 14] succède, la nuit tombée, un très large rassemblement d'habitants blancs de Caxton qui ont répondu à l'appel de Cramer. Après un travelling arrière dévoilant les premiers rangs des spectateurs, un contrechamp en plan fixe révèle l'importance d'une foule d'au moins 200 personnes que domine le tribun [00:24:14]. À la suite de plusieurs plans d'ensemble qui alternent avec des images de l'orateur, la caméra de Corman, usant du panoramique puis du travelling, va parcourir les rangs de cette assemblée. Les meneurs des militants de la cause ségrégationniste sont joués par des



acteurs; les citoyens ordinaires sont en revanche interprétés par des figurants du cru, dont les visages nous sont révélés. Une analyse de détails montre la grande diversité de cette foule où femmes et enfants, filmés de trois quarts en travelling avant [00:25:37], sont placés au premier rang et où tous les âges sont représentés. La séquence révèle un échauffement progressif, à mesure que le discours de l'orateur adopte une tonalité guerrière. La scansion des termes «*free, white and American*» a pour effet de transformer l'approbation en enthousiasme. L'enchaînement des plans sur la foule montre alors l'effet d'entraînement provoqué par les premiers vivats, l'approbation initiale [00:29:49] se muant en quelques instants en frénésie générale [00:29:53]. Si la tension retombe quelque peu avec la dispersion provisoire qui suit la fin du discours, les actes perpétrés dans la séquence suivante, durant la même soirée, apparaissent comme une conséquence directe de l'intervention de l'agitateur.



● Mécanique de l'horreur

Une nouvelle étape est ensuite franchie: la foule s'en prend directement à une famille noire qui traverse la ville en voiture et que le hasard a placé sur sa route. À ce stade, ce sont surtout les hommes jeunes qui s'avèrent agressifs, même si quelques figurantes femmes, passives mais consentantes, sont aperçues à l'arrière-plan. Intimidations, insultes et provocations s'ensuivent. Alors que le couple afro-américain fait preuve de sagesse et se résout, malgré son courage, à accepter l'humiliation, les meneurs cherchent à provoquer le contact physique qui conduirait inévitablement à un affrontement où la populace menaçante aurait l'avantage du nombre [00:32:03]. L'intervention providentielle de McDaniel repose sur un argument rationnel et légaliste: «*Si vous ne voulez pas passer cette nuit en prison, partez!*» L'arrivée du shérif semble d'abord conforter cette injonction; le scénario s'avère pourtant beaucoup plus subtil. D'abord parce que l'officier de police intervient bien tard sur la scène de l'incident et qu'il paraît avoir fermé les yeux jusqu'à l'intervention du journaliste et son rappel implicite à la loi. Ensuite parce qu'il relativise les propos accusateurs de McDaniel en invoquant une divergence de point de vue. Enfin, parce qu'il finit par souligner son impuissance – quelle que soit son opinion personnelle – face à la responsabilité collective d'une foule: «*Vous voulez vraiment que j'arrête tout le monde, Tom?*» L'argument fait mouche et le journaliste quitte la scène sous les rires des agresseurs. La conclusion de Corman est claire: l'ordre est rétabli au prix de l'impunité et le représentant de la loi fait preuve d'une mansuétude coupable à l'égard du groupe potentiellement criminel que la foule semble constituer. Cette impression sera confirmée en toute fin de film, au moment où Joey Greene est près encore d'être lynché devant le lycée: le shérif Rudy n'est pas présent dans cette dernière scène alors que le proviseur l'a appelé à l'aide plus de dix minutes avant. On notera enfin à l'occasion de ces deux scènes de foule l'inconséquence de Cramer. L'idéologue et activiste peine à assumer la responsabilité de ses propos. Totalemment absent lors de l'agression nocturne, Cramer, très mal à l'aise devant une situation qu'il a provoquée, passe au second plan dès que le lycéen noir fait courageusement face à ses assaillants. La mécanique qu'il a mise en marche est irréversible: ses appels tardifs à la non-violence resteront lettre morte.



Photographie de tournage du film *Furie* de Fritz Lang, 1936 © MGM

« L'individu en foule acquiert, par le fait seul du nombre, un sentiment de puissance invincible qui lui permet de céder à des instincts que, seul, il eût forcément réfrénés »

Gustave Le Bon, *Psychologie des foules* (1895)

● Furies de cinéma

Les « mobs » vengeresses sont légion dans le cinéma étatsunien, souvent prêtes à accuser et à lyncher, donc à assassiner sans procès d'innocentes victimes. On retiendra en particulier, dans le genre du western, *L'Étrange Incident* (William Wellman, 1943) ou *Johnny Guitare* (Nicholas Ray, 1954), où un groupe qui se pose en milice – on utilise dans ce cas le terme « posse » – se substitue à la justice pour procéder à des exécutions sommaires. Avant *The Intruder*, le film le plus emblématique qu'Hollywood a consacré à ce sujet est le bien nommé *Furie* de Fritz Lang (1936) dont le héros, injustement accusé d'un rapt d'enfant, est laissé pour mort dans l'assaut de sa prison par 22 citoyens « ordinaires ». Lors de leur procès, le cinéaste fait dresser au procureur un tableau de ce qui constitue à ses yeux le scandale judiciaire américain de son temps: «*Dans les 49 dernières années, des foules ont fait pas moins de 6 010 victimes brûlées ou pendues sur le sol de notre fière nation. Un lynchage tous les trois jours. Et parmi les milliers de gens qui composaient ces foules, seuls 765 ont été jugés car leurs concitoyens, qui se disent civilisés, ont refusé de les identifier.*» Le rapprochement avec le film de Corman s'impose, permettant de souligner une réalité qui n'est présente qu'en filigrane dans *Furie*: la question du lynchage et de l'action des mobs est directement – et statistiquement – liée à celle de la ségrégation raciale. Il est d'autant plus important de souligner qu'une première version du scénario de Lang, alors refusée par les producteurs, évoquait le lynchage d'un homme noir accusé à tort du viol d'une femme blanche [cf. *Parallèles*, p. 18].

Parallèles

Haines klaniques

The Intruder s'inscrit dans ces films qui, aux États-Unis, dénoncent la violence terroriste qui s'oppose depuis plus de 150 ans aux droits constitutionnels des Afro-Américains.

Naissance d'une nation de D. W. Griffith, 1915 © United Artists



Souvent décrit comme « la honte de l'Amérique », le Ku Klux Klan est une société secrète d'extrême droite née en 1865 suite à l'abolition de l'esclavage et dont l'idéologie raciste ainsi que les actes haineux reposent sur le suprématisme blanc. Si son nom n'est pas mentionné dans le film de Corman, sa présence et son influence s'y manifestent, après la tombée de la nuit, avec la parade automobile qui sidère les quartiers noirs de Caxton et l'érection d'une croix enflammée [cf. **Mise en scène, p. 11**]. Au même titre que la cagoule, élément essentiel de la panoplie klaniste, ces symboles relèvent d'une politique d'intimidation et participent d'une stratégie de reconnaissance. Hollywood y a contribué dès *Naissance d'une nation* de D. W. Griffith, la première superproduction de l'histoire du cinéma qui, en 1915, faisait ouvertement l'apologie de l'organisation terroriste. Cherchant à expier ce péché originel, le libéralisme américain s'est attaché depuis à combattre l'action et l'influence du Klan. Retour historique sur trois titres essentiels.

● Claxton, 1865 ?

Stars in My Crown de Jacques Tourneur (1950) nous transporte dans une petite ville sudiste en 1865, à la fin de la Guerre de Sécession. Cette chronique de la vie quotidienne s'articule autour de l'arrivée du pasteur Josiah Gray, qui se

Stars in My Crown de Jacques Tourneur, 1950 © MGM



fait vite respecter de la communauté grâce à un dévouement admirable et à des méthodes parfois surprenantes. Parmi les épreuves qu'il traverse, l'une va l'amener à défendre les intérêts d'un vieux Noir, Oncle Famous, dont le seul tort est de s'obstiner à refuser la vente de son terrain à un homme d'affaires influent, y compris lorsque la foule cagoulée des « Chevaliers de la nuit » – le nom du Klan n'est pas prononcé – vient le lyncher. C'est la séquence la plus célèbre du film : Gray, sans s'opposer à la mise à mort du vieillard, obtient néanmoins, avant l'exécution, de lire son testament aux assaillants. Ces derniers, découvrant qu'ils bénéficient tous de la générosité de Famous, renoncent à leur ignominie. Lorsque la foule se disperse, le spectateur découvre que le testament n'était qu'une liasse de feuilles blanches. On pourra comparer cette fin à celle de *The Intruder* pour remarquer que les deux films frôlent la tragédie et opposent finalement l'audace d'un héros positif à la honte de la foule.



Mississippi Burning d'Alan Parker, 1988 © Orion Pictures

● Cinégénie de l'horreur

C'est un fait réel datant de 24 ans qui constitue la source d'inspiration principale de *Mississippi Burning*, réalisé par Alan Parker en 1988. En juin 1964, deux ans après la sortie de *The Intruder*, étaient enlevés et assassinés trois militants pour les droits civiques – deux Blancs et un Noir – dont la mission était d'inciter les Afro-Américains à s'inscrire sur les listes électorales. Les protagonistes du film de Parker sont deux enquêteurs, des agents du F.B.I. interprétés par Gene Hackman et Willem Dafoe. Étrangers à l'État du Mississippi et eux-mêmes opposés sur les méthodes d'investigation à adopter, ils travaillent en milieu hostile – le shérif local et ses adjoints sont liés au Ku Klux Klan, qui est à l'origine des meurtres – et vont avoir recours à des méthodes surprenantes pour obtenir les noms des assassins. On retiendra, notamment à partir du visionnage du générique, la part belle faite – conformément au titre – aux scènes d'incendies, dont le potentiel cinégénique est largement exploité. Si le film possède une indéniable efficacité narrative due au caractère spectaculaire de certaines scènes et à leur interprétation, plusieurs reproches seront adressés à Alan Parker par des représentants de la communauté afro-américaine. En plus des libertés prises avec des faits historiques avérés, c'est le fait de centrer le film sur deux enquêteurs blancs – alors que l'action des militants noirs de la NAACP n'est pas mise en avant – qui est dénoncé. Le réalisateur Spike Lee insiste en particulier sur l'absence d'un protagoniste noir dans un film qui, *in fine*, perpétue la tradition d'un héroïsme blanc.



BlacKkKlansman de Spike Lee, 2018 © Universal Pictures

● Le cinéma en question

C'est bien plus tard que le réalisateur militant de *Do the Right Thing* (1989) et de *Malcolm X* (1992, fondé sur l'autobiographie de la figure iconique des combats de la communauté afro-américaine) aura l'occasion d'évoquer directement l'organisation terroriste. Montré au Festival de Cannes en mai 2018, son film *BlacKkKlansman: J'ai infiltré le Ku Klux Klan* commence par citer *Autant en emporte le vent* (Victor Fleming, 1939), classique du cinéma hollywoodien, dont la projection est aujourd'hui précédée d'une mise en garde précisant qu'il «*dépeint des préjugés racistes qui étaient communs dans la société américaine de 1939*». Ainsi, bien qu'inspiré d'une histoire vraie qui s'est déroulée en 1978 – un inspecteur de police noir réussit, avec la complicité d'un collègue juif, à duper l'organisation raciste et antisémite –, le film de Lee s'inscrit dans une perspective historique plus large, liant même le récit et le combat pour les droits civiques [cf. **Contexte**, p. 6] aux violences racistes de l'ère Trump et à l'émergence du mouvement *Black Lives Matter*¹. Le symbole est puissant : *BlacKkKlansman...* réussit avec adresse et humour à donner le premier rôle d'un film sur le Ku Klux Klan à un acteur noir (John David Washington, qui fait équipe avec Adam Driver, qui joue son homme de paille). S'il a le plus souvent recours à la comédie, le film n'édulcore en rien l'ignominie des lynchages dont témoigne un survivant – interprété par Harry Bellafonte – devant un groupe d'étudiants. Le montage est alors édifiant, proposant un parallèle entre la transmission orale de ces exactions et le spectacle de... *Naissance d'une nation* projeté comme un *feel good movie* lors d'une réunion du Klan. Plus que jamais soulignée, la responsabilité du cinéma apparaît ainsi en abyme comme l'un des enjeux essentiels du film.



Malcolm X de Spike Lee, 1992 © Warner Bros. Pictures

● D'autres combats

L'un des mérites de *BlacKkKlansman...* est, tout en soutenant la cause afro-américaine, de ne pas dissocier son combat d'autres luttes, le Ku Klux Klan y apparaissant aussi, entre autres vilénies, comme le véhicule d'un discours suprématiste, antisémite et xénophobe proclamé. Dans une même perspective, Spike Lee, en entretien, a souvent témoigné de son indignation envers l'histoire officielle des États-Unis, liant, en particulier le sort des peuples natifs à celui de la communauté noire. «*Il faut remonter aux origines de notre histoire, ce qu'on ne raconte pas dans les manuels scolaires. Notre pays s'est construit sur le génocide de la population indienne qui a ensuite été parquée dans des camps de concentration appelés des réserves. Le gouvernement a récidivé avec l'esclavage. Voilà comment l'Amérique est devenue la plus grande puissance mondiale.*»¹.

Bien que l'engagement libéral de Corman paraisse à certains égards éloigné de celui de Spike Lee, on pourra se demander en quoi le discours de Cramer, compagnon de route des terroristes cagoulés dans *The Intruder*, peut corroborer cette affirmation.

¹ Né en 2013, le mouvement, dont le nom signifie « les vies noires comptent », sera connu du monde entier en 2020 par les manifestations consécutives à la mort de George Floyd, victime afro-américaine de violences policières.

¹ Entretien avec Stéphanie Belpêche pour *Le Journal du Dimanche*, 18 août 2018.



L'Homme qui venait d'ailleurs de Nicolas Roeg, 1976 © Columbia Pictures

Prolongements

Figures de visiteurs

Révéléateur d'une vérité cachée, *The Intruder* ressort indiscutablement d'un sous-genre cinématographique fécond, le « film de visiteur ».

Un étranger, solitaire et parfaitement inconnu, débarque dans une communauté et bouleverse, par sa présence et ses actes, le quotidien de celles et ceux qui croisent son chemin. Il disparaîtra finalement, non sans avoir durablement marqué les individus qui l'ont rencontré et le groupe qui l'a accueilli. Ce schéma narratif, qui est celui de *The Intruder*, renvoie à un genre souterrain de l'histoire du cinéma que l'on pourrait nommer le « film de visiteur ». Les caractéristiques des êtres de passage qui en sont les héros permettent d'éclairer singulièrement la personnalité et le trajet d'Adam Cramer.

● Séducteurs d'ailleurs

Le démagogue de Corman est un voyageur qui ne cache pas son extraterritorialité. Une part de mystère entoure d'ailleurs son origine puisque, en fonction de son interlocuteur, il déclare venir de Los Angeles ou de Washington D.C. Puisque l'intrus est avant tout un corps étranger, il n'est guère étonnant que le visiteur de cinéma archétypal soit originaire d'une autre planète. Si l'alien d'*E.T. l'extraterrestre* de Steven Spielberg (1982) sème le trouble dans la population, il apparaît surtout comme une créature sympathique, en phase avec le jeune héros humain du film. Plus emblématique – car ambigu – est sans doute le protagoniste de *L'Homme qui venait d'ailleurs* de Nicolas Roeg (1976) : l'humanoïde (David Bowie) est un extraterrestre qui ne trahit d'abord rien de sa nature ni de ses objectifs (détourner de l'eau pour sauver sa planète de la sécheresse). Persécuté par les autorités, dont il révèle le cynisme, il finira solitaire. Dans le même registre, l'une des rares figures féminines du genre apparaît dans le déroutant *Under the Skin* de Jonathan Glazer (2013), où Scarlett Johansson campe une extraterrestre qui attire des hommes des quartiers prolétaires de Glasgow. Beaucoup plus terrestre mais tout aussi dangereux est le méchant de *La Nuit du chasseur* de Charles Laughton (1955) : faux pasteur mais vrai tueur psychopathe, Harry Powell (Robert Mitchum), séducteur hypocrite et conteur accompli, parvient à gagner la confiance de toute une communauté villageoise pour séduire une veuve qu'il finit par assassiner.



La Nuit du chasseur de Charles Laughton, 1955 © United Artists

● Révélateurs d'ici

C'est à un autre prédicateur, le héros de *Pale Rider*, le cavalier solitaire de, et avec Clint Eastwood (1985), qu'est dévolu, dans un western épuré, le rôle diamétralement opposé du justicier. Anonyme et mystérieux, il semble accomplir la volonté divine en réglant leur compte au cacique d'une bourgade minière de Californie et à ses sbires. Affleure à travers ce portrait d'ange exterminateur le potentiel messianique du rôle. En témoigne le troublant *Théorème* de Pier Paolo Pasolini (1968) où un énigmatique jeune homme débarque dans une famille bourgeoise et bouleverse l'existence de chacun de ses membres. Incarnation successive de Marx, Freud ou Rimbaud, le visiteur pasolinien pourrait aussi être une figuration du Christ. En ce sens, *L'Évangile selon saint Matthieu*, où le même cinéaste, en 1964, mettait en scène la vie de Jésus, serait lui aussi, contre toute attente, mais conformément au schéma narratif éprouvé, l'un des fleurons du genre. À l'opposé de toute vocation chrétienne – même s'il use avec cynisme de la symbolique de la croix –, le personnage de Cramer, comme la plupart des autres visiteurs, bouleverse le milieu qu'il a choisi d'investir, mais il en est surtout le précieux révélateur. En témoigne aussi à sa façon *Un homme est passé* de John Sturges, avec Spencer Tracy (1955), où l'étranger joue pourtant un rôle bien différent. Dans une bourgade de l'Arizona, un ancien combattant va mettre au jour un lynchage dont a été victime un fermier japonais juste après Pearl Harbor. Comme dans *The Intruder*, le visiteur fait émerger l'insoutenable. Qu'il en soit l'artisan ou le dénonciateur importe finalement peu puisqu'il n'est somme toute rien d'autre qu'un miroir tendu à l'humanité.

FILMOGRAPHIE

The Intruder (1962),
DVD et Blu-ray,
Carlotta Films, 2019.

Autres films de Roger Corman (sélection)

*La Petite Boutique des
horreurs* (1960), Combo DVD
+ Blu-ray, Bach Films, 2021.

La Chute de la maison Usher
(1960), DVD, MGM/United
Artists, 2003.

L'Enterré vivant (1962),
DVD, Sidonis Calysta, 2011.

Le Masque de la mort rouge
(1964), DVD, Sidonis Calysta,
2011.

La Tombe de Ligeia (1964),
DVD, Sidonis Calysta, 2011.

Les Anges sauvages (1966),
DVD, 20th Century Fox, 2010.

L'Affaire Al Capone (1967),
DVD, Opening, 2008.

Autour des droits civiques et de la ségrégation

Stars in My Crown (1950)
de Jacques Tourneur,
DVD, Warner Bros.
Entertainment France, 2012.

Mississippi Burning (1988)
d'Alan Parker, DVD et Blu-ray,
L'atelier d'images, 2020.

Malcolm X (1992)
de Spike Lee,
DVD, Pathé, 2005.

I Am Not Your Negro (2016)
de Raoul Peck,
DVD, Blaq Out, 2017.

BlacKkKlansman :
J'ai infiltré le Ku Klux Klan
(2018) de Spike Lee,
DVD et Blu-ray, Universal
Pictures France, 2019.

Autour du film

Furie (1936) de Fritz Lang,
DVD, Warner Bros.
Entertainment France, 2007.

L'Étrange Incident (1943)
de William Wellman,
DVD et Blu-ray,
ESC Éditions, 2019.

Johnny Guitare (1954)
de Nicholas Ray, Combo
DVD + Blu-ray + livre,
Sidonis Calysta, 2021.

Un homme est passé (1955)
de John Sturges, DVD,
Warner Bros. Entertainment
France, 2006.

Théorème (1968)
de Pier Paolo Pasolini,
DVD, Sidonis Calysta, 2010,
Blu-ray, Sidonis Calysta, 2014.

L'Homme qui venait d'ailleurs
(1976) de Nicolas Roeg,
DVD et Blu-ray, Potemkine
Films, 2016.

Pale Rider, le cavalier solitaire
(1985) de Clint Eastwood,
DVD, Warner Bros.
Entertainment France, 2000.

La Quatrième dimension,
série créée par Rod Serling,
Saison 1 (1959), DVD,
The Corporation, 2011, Blu-ray,
The Corporation, 2007.

BIBLIOGRAPHIE

Revue

- Thierry Méranger,
« Roger et nous », entretien
avec Roger Corman,
Cahiers du cinéma n° 672,
novembre 2011.
- Numéro « Cinéma Américain »,
Cahiers du cinéma n° 150-151,
décembre 1963.

Biographies

- Roger Corman, avec
Jim Jerome, *Comment j'ai
fait 100 films sans jamais
perdre un centime* (1990),
Capricci, 2018.
- Stéphane Bourgoïn,
Roger Corman, Edilig, 1983.

Roman original

- Charles Beaumont,
Un intrus (1959), 10/18, 2021.

SITES INTERNET

Dossier pédagogique sur la ségrégation

(à partir du film
I Am Not Your Negro)

↳ [https://www.grignoux.be/
dossiers/437](https://www.grignoux.be/dossiers/437)

Critiques en ligne

Jean-François Rauger,
« *The Intruder*, grand film
maudit de Roger Corman »,
Le Monde, 14 août 2018 :
↳ [https://www.lemonde.fr/
cinema/article/2018/08/14/
the-intruder-film-maudit-
de-roger-corman_5342159_
3476.html](https://www.lemonde.fr/cinema/article/2018/08/14/the-intruder-film-maudit-de-roger-corman_5342159_3476.html)

Benjamin Cocquenet,
Culturopoing, 16 août 2018 :
↳ [https://www.culturopoing.
com/cinema/reprises/
rogercorman-theintruder-
1962/20180816](https://www.culturopoing.com/cinema/reprises/rogercorman-theintruder-1962/20180816)

Philippe Paul, *DVD Classik*,
17 mai 2019 :
↳ [https://www.dvdclassik.com/
critique/the-intruder-corman](https://www.dvdclassik.com/critique/the-intruder-corman)

Jérémie Couston,
« *The Intruder*, le film brûlot
de Roger Corman », *Télérama*,
30 septembre 2017 :
↳ [https://www.telerama.fr/
television/roger-corman,-
de-la-serie-b-au-film-
brulot,N5224462.php](https://www.telerama.fr/television/roger-corman,-de-la-serie-b-au-film-brulot,N5224462.php)

CNC

Sur le site du Centre
national du cinéma et de
l'image animée, retrouvez
les dossiers pédagogiques
Collège au cinéma :
↳ [cnc.fr/cinema/education-a-
l-image/college-au-cinema/
dossiers-pedagogiques/
dossiers-maitre](http://cnc.fr/cinema/education-a-l-image/college-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre)

Des vidéos pédagogiques,
des entretiens avec
des réalisateurs et des
professionnels du cinéma :
↳ [cnc.fr/cinema/education-a-l-
image#videos](http://cnc.fr/cinema/education-a-l-image#videos)

UN FILM D'HORREUR ?

The Intruder, film maudit devenu incontournable, est un titre à part dans l'œuvre considérable de Roger Corman, figure paternelle, prolifique et marginale du cinéma des États-Unis. Habitué aux monstres, aux films d'épouvante et aux budgets étriqués, le producteur et cinéaste ne s'est que rarement aventuré sur le terrain de l'engagement politique et social. Cependant, à y regarder de plus près, l'ascension d'Adam Cramer, qui va bouleverser la petite ville sudiste de Caxton en dressant la population blanche contre la communauté afro-américaine, n'est rien d'autre qu'un film d'horreur tourné à l'énergie dans des conditions précaires. Démontant avec efficacité les mécanismes du populisme et du basculement dans l'illégalisme, Corman évoque en 1962, en phase avec son temps, la discrimination raciale et les heurts de la déségrégation. La réévaluation du film à sa ressortie en 2018 tient à son universalité toujours brûlante au moment où les combats pour l'égalité allument un contre-feu salutaire à la montée des démagogues.