

Fiche technique

**USA - 1955 - 1h41 -
Couleur**

Réalisation et scénario :
Richard Brooks
d'après le roman de **Evan
Hunter**

Décors :
**Edwin B. Willis,
Henry Grace**

Musique :
**Charles Wolcott et Bill
Haley et les Comets**

Interprètes :
Glenn Ford
(Richard Dadier)
Anne Francis
(Anne Dadier)
Margaret Hayes
(Lois Hammond)
Vic Morrow
(Artie West)
Sidney Poitier
(Gregory Miller)
Louis Calhern
(Jim Murdock)
Richard Kiley
(Edwards)



Résumé

Richard Dadier, jeune professeur dans un centre de formation professionnelle, a beaucoup de mal à se faire admettre par ses élèves qui, en raison de leur âge (de 16 à 18 ans) et de leur milieu, sont insolents, brutaux et cyniques. Le groupe des noirs et leur chef, Gregory Miller, se tient à l'écart des blancs et de leur leader, Artie West, un voyou au bord de la délinquance. Dadier tente vainement d'établir le dialogue avec

sa classe, mais constate que l'autorité est aussi inefficace que la patience. Le conflit éclate lorsqu'une de ses collègues, Lois Hammond, est victime d'une tentative de viol : Dadier, qui a essayé de lui venir en aide, est "passé à tabac". Un autre professeur, Edwards, qui essaye de les initier au jazz, apporte en classe sa collection de disques pour la voir mise en pièces. La femme de Dadier, Anne, reçoit des lettres anonymes. Elle est enceinte, et les dénonciations précipitent son accouchement.

L E F R A N C E

Dadier suspecte Miller d'être l'auteur des lettres. Après une explication avec lui, il comprend que c'est son racisme latent qui lui a fait suspecter un noir. Il se rapproche du groupe des noirs, et Miller use de son autorité pour permettre à Dadier de se faire, enfin, écouter. West, qui est l'ennemi de Miller, provoque Dadier en pleine classe et l'attaque avec un couteau. Dadier a le dessus, et son courage en cette circonstance lui permet de forcer le respect de ses élèves. Lui-même a perdu son goût de la violence et pas mal de préjugés. "Il est bien difficile pour des élèves" lui dit Miller, "de former de bons professeurs"...

En 1955, **Graine de violence** révéla au public français une chanson qui allait connaître un succès foudroyant, "Rock Around the Clock", qui fit beaucoup pour le succès du film et qui introduisit une danse nouvelle, le Rock an Roll.

Fiche Monsieur Cinéma

Critique

(...) On sait, mais il faut le répéter, que Mme Clara Booth Luce, femme du Directeur de Life, fit interdire la projection de **Graine de violence** au Festival de Venise. Le motif invoqué, toujours le même, sous des formulations diverses, était que le film constituait une insulte aux U.S.A., qu'il était anti-américain... comme **Zéro de conduite** était "anti-français". Nous vivons donc au siècle des autruches, comme le général qui, dans un film russe (**Shors** de Dovjenko) se bouchait les oreilles pour ne pas entendre l'arrivée des révolutionnaires. Le chapeau qui précède le film le présente comme un témoignage sur la jeunesse délinquante. C'est d'ailleurs un fait : il existe aux U.S.A. des gangs for-

més par des jeunes et ceci ne date pas d'aujourd'hui. Des films comme **Rue sans issue** s'étaient déjà attaqués à ce problème. Il est probable que la guerre a encore fait empirer cette plaie de la société américaine. Les gosses qu'on nous montre ont grandi pendant la guerre "avec le père au front et la mère à l'usine... les enfants aujourd'hui sont comme le reste du monde déchirés, méfiants, effrayés... les chefs de gangs ont pris la place des parents."

Il y a toute une séquence dont il convient de parler ici : celle où nous voyons Dadier visiter une école presque modèle et mêler sa voix au chœur des élèves rassemblés. Elle fait irrésistiblement penser à la séquence de la maison d'éducation d'Etat dans **Los olvidados** de Buñuel.

Il serait vain de s'interroger sur les intentions de Brooks ou de supputer la part des pressions exercées par la production ou par la censure. On peut cependant affirmer que cette séquence ne démontre rien d'autre que l'existence d'écoles plus normales que la "North Manual High School", de quoi tout le monde est bien convaincu. Mais l'existence d'écoles "modèles" ne saurait remédier à celle d'écoles "maudites" résultat d'un déséquilibre, d'une injustice sociale profonds. (...)

Nous avons vu que Dadier a la vocation d'enseigner. Il attache à son métier la même valeur et la même importance que l'artiste à son art. C'est autant, sinon davantage, à l'intensité et à la sincérité de cette vocation qu'à ses qualités personnelles, qu'il doit de réussir là où les autres ont échoué. Mais surtout, il est de tous les professeurs de l'école, celui qui a le plus d'expérience de la vie, qui est le plus sensibilisé au monde extérieur (les autres professeurs donnent l'impression de vivre en vase clos, d'avoir un univers restreint aux murs de leur classe et de la salle des professeurs). Dadier pense qu'on peut toujours "intéresser" les élèves, même en ayant recours à des moyens extra-scolaires.

On peut, par exemple, essayer de les faire réfléchir sur les bandes illustrées qu'ils ont l'habitude de lire. C'est la même idée qui lui fait organiser la projection du dessin animé ou l'enregistrement au magnétophone. Les élèves participent très volontiers à ces expériences : voilà une illustration concrète des possibilités offertes par les nouvelles directions de la pédagogie. Notons surtout le souci constant chez Dadier de donner aux élèves un enseignement toujours en rapport avec ce qu'ils sont maintenant et avec ce qu'ils sont appelés à faire. Car il est bien évident que c'est d'abord au contenu de l'enseignement qu'il faut penser quand on s'attaque au problème des "méthodes actives".

Dadier parvient à gagner l'estime de ses élèves parce qu'il les estime lui-même. Il ne pense pas, comme ses collègues, que les élèves sont des abrutis, qu'il n'y a rien à en tirer, etc. Rappelons-nous la séquence du garage : la responsabilité des professeurs est soulignée par Miller, qui se plaint de ceux qui n'apprennent rien aux élèves. La séquence [de la] salle à manger des professeurs, contient une critique violente de diverses attitudes prises par certains professeurs devant les élèves. Tout ce qui, dans le film, se rapporte aux enfants ou aux problèmes de l'enseignement se fonde sur l'affirmation que Ann Dadier rappelle "*Les enfants sont des êtres humains*". Mais voilà de quoi, chez nous, tout le monde est bien convaincu ! Déjà, à propos de **Sergent La Terreur**, Louis Seguin pouvait écrire (*Positif* n°14-15, Nov. 55) "**Take the high ground** est peut-être, aux E. U., le premier film à nous montrer un Noir sans utiliser tout l'arsenal de la mauvaise conscience. Le soldat "de couleur" est traité exactement comme ses camarades, sans que personne fasse attention à la teinte de sa peau. Nous sommes loin du déluge "de bons sentiments" auxquels inmanquablement donne lieu l'introduction de tels personnages."

“Le soldat de couleur est traité exactement comme ses camarades.” On a envie de reprendre, mot pour mot, au sujet de Miller, la formule de L. Seguin, et l’on s’aperçoit que pour juste qu’elle demeure, elle n’est déjà plus suffisante. Brooks conservera toujours l’immense mérite d’avoir osé, le premier, montrer un Noir supérieur à des Blancs et comme leur donnant une leçon : de calme, de maîtrise de soi, d’intelligence et de dignité, car Miller est bien le meilleur de tous les personnages du film. Ce spiritual que chantent les Noirs dans la salle des fêtes “libère mon peuple” ne peut dès lors qu’apparaître comme une exigence impérieusement formulée.

Le mérite de **Graine de violence** est de montrer que l’effort, la coopération des hommes peuvent créer une humanité véritable. C’est un film optimiste, qui milite pour l’homme, pour sa libération. Avec **Graine de violence**, l’humanisme brooksien est né.

Michel Meraud
Image et Son n°90 - Mars 1956

Blackboard Jungle est moins simple qu’il n’y paraît et il faut, je pense, pour le juger correctement se défier de ses premières impressions. S’agit-il essentiellement d’un document, d’un réquisitoire ? Sûrement pas. Si Brooks est dépourvu de toute «objectivité», il se refuse aussi à plaider une cause, à donner raison aux uns, et tort aux autres. Quelques-uns de ses personnages ont sa préférence sans que, pour autant, il condamne les autres sans retour. Je ne suis même pas certain que West, l’irréductible West ne trouve pas à un certain moment grâce à ses yeux et aux nôtres. Avec tous s’établit un courant de sympathie, d’entente, quelquefois durable, quelquefois fugace, qui provient de ce que Brooks donne à tous une chance de

gagner notre estime. Je viens de parler d’absence d’«objectivité». Il ne s’agit pas en effet du regard froid du clinicien ou du naturaliste qui *décrit* un milieu, mais de l’illustration d’un thème par lequel Brooks est obsédé. Ce thème est celui de l’acceptation tranquille d’un devoir, *de l’accomplissement quotidien d’une tâche généralement rebutante et sans gloire*. Cette acceptation et cet accomplissement exigent la forme la plus haute du courage : celui «de cinq heures du matin» dont parlait Napoléon. Il s’agit donc, on le voit, d’un genre «moral», et la description sans complaisance du milieu n’est là que pour conférer au film toute *l’efficacité désirable*. Qu’on ne s’étonne donc pas si chacun des films de Brooks retrace une vie *exemplaire*. Le journaliste de **Deadline U.S.A.**, le médecin, de **Battle circus** le sergent de **Take the high ground**, le professeur de **Blackboard Jungle** illustrent tous à leur manière cette persévérance dans le renoncement, cette permanence dans le sacrifice bien plus malaisée d’accès que l’exploit d’un jour : *l’héroïsme, chez Brooks, est une création continue*. Cet idéalisme, sans doute, notre auteur ne l’a pas inventé. Il appartient à une tradition, à une constante de la vie américaine tout aussi tenace que la constante opposée : on la trouve en politique chez Lincoln, chez Roosevelt, chez Kefauver, en littérature chez Dos Passos, et elle procède *tout comme la constante opposée* (la glorification de la réussite matérielle) de l’esprit protestant qui a marqué de manière indélébile la mentalité américaine. C’est que le protestantisme américain est une *janus bifrons* : il justifie à la fois la puissance que confère l’argent (la réussite ici-bas étant le signe de l’élective divine) et le désintéressement du sacrifice (par l’importance exceptionnelle qu’il accorde à la responsabilité immédiate de l’homme devant Dieu). D’où l’intérêt des films de Brooks et leur authenticité : au manichéisme de pacotille des films de Cayatte répond une éthique de l’homme

agissant qui correspond à la volonté d’affirmer un certain humanisme.

Quel est en effet le propos de Brooks ? D’opposer au mythe de surhomme, de superman des *comic-strips*, la réalité du citoyen américain tranquille et résolu. Pour illustrer son propos notre auteur a-t-il véritablement forcé la dose, tablé sur le scandale que provoquerait une description volontairement outrée ? Je ne le pense pas, et aussi bien les études du Dr Frederic Werthan sur l’influence des «*crime comic-books*» sur la jeunesse américaine (...), l’enquête publiée très récemment par *Combat* m’inclinent à admettre que Brooks a dit la vérité. Je tiens d’autre part d’un de mes amis, professeur à la Sorbonne qui fit un séjour à l’université d’Urbana (Illinois) que tous les détails du film sont rigoureusement exacts, l’apport de Brooks s’étant borné à concentrer dans une seule classe des incidents signalés dans différentes écoles du même genre (et pas seulement des quartiers pauvres !) Agencement parfaitement légitime si l’on songe que le devoir de l’artiste est de synthétiser et de comprimer dans un trimestre une succession d’événements étalée sur une année scolaire. De plus, par-delà le mythe du super-man dont la version la plus commune est celle du gangster, du *tough guy* inexorable et féroce, Brooks a voulu stigmatiser l’expression politique de ce mythe. A l’idéal frénétique de violence fondé sur une supériorité raciale s’oppose celui de la noblesse et de la correction, du courage quotidien et de la fraternité virile. Il s’agit donc d’un film antifasciste et non anticommuniste car la technique révolutionnaire des communistes (à laquelle Brooks est très certainement hostile puisqu’il est démocrate et idéaliste) ne repose pas sur le postulat d’une supériorité raciale et biologique ni sur l’exaltation de la force comme telle.

(...)
Jean Dormachi
Cahiers du Cinéma n°55 - Janvier 1956

Le réalisateur

Scénariste et réalisateur américain (1912 - 1992)

Un scénariste (**Cobra Woman** de Siodmak ; **Brute Force** de Dassin, **Key Largo** de J. Huston...) et avant tout un intellectuel venu du journalisme, du roman et de la radio, rempli de bonnes intentions et d'idées généreuses. Tel fut Brooks au départ. A l'arrivée, l'œuvre d'un auteur. Une œuvre qui est le reflet de l'Amérique puritaine et moralisatrice. On y trouve dénoncés pêle-mêle le racisme (**The last hunt**, **Something of value**), le système éducatif (**Graine de violence**), la peine de mort (**De sang-froid**), la liberté des mœurs (**Mister Goodbar**), les sectes (**Elmer Gantry**) et les brutalités de la société militaire (**Sergent la Terreur**). Cela pourrait être ennuyeux, mais la mise en scène vient au secours du scénario. Images somptueusement baroques d'**Elmer Gantry** ou style glacé de **In Cold Blood**. Il était surtout à l'aise dans le western, qui se prête admirablement aux apologues : **La dernière chasse** c'est le génocide des Indiens que nourrissaient les bisons qu'exterminent inutilement d'impitoyables chasseurs ; "*Un bison mort, et c'est quelques Indiens qui n'arriveront pas à survivre*", dit l'un des personnages. **Lord Jim**, "*c'est l'homme, disait Brooks, qui cherche une seconde chance. Il a échoué et il veut réussir. Il a violé son code de conduite. Il savait ce qu'il devait faire, il ne l'a pas fait et il veut se racheter*". Tel fut le sens de sa superbe adaptation du roman de Conrad. **Les professionnels** nous offrent, à travers l'histoire d'un groupe de mercenaires chargés de récupérer l'épouse d'un riche homme d'affaires enlevée par des révolutionnaires (elle est partie en réalité de son plein gré), une méditation sur l'intervention américaine au Viet-nam. Avec **La chevauchée sauvage**, évocation d'une course de chevaux organisée en 1908 par le Denver Post, c'est l'arrière-plan

économique des compétitions qui est mis en lumière. **A la recherche de Mister Goodbar** évoque le destin d'une jeune femme qui se veut libre et qui meurt, tuée à coups de couteau par un homosexuel. "*Diane Keaton n'est pas punie, déclarait Brooks, parce qu'elle aime les hommes, pas non plus parce qu'elle va dans les bars pour célibataires, mais parce que la société a évolué dans la direction d'une jungle où la justice n'existe plus*". **Meurtres en direct** est aussi une leçon de morale. Moralisateur jusqu'au bout, Brooks ne disait pas à la fin d'une séquence tournée sur le plateau "Coupez", mais "Merci". L'anecdote résume l'homme et l'œuvre.

P. Brion

Cinéma 80, n° 264., Richard Brooks, 1986.

Filmographie

Crisis

Cas de conscience 1950

The light touch

Miracle à Tunis 1951

Deadline U.S.A.

Bas les masques 1952

Battle circus

Le cirque infernal

Take the high ground

Sergent la Terreur 1953

The flame and the flesh

1954

The last time I saw Paris

La dernière fois que j'ai vu Paris

The blackboard jungle

Graine de violence 1955

The last hunt

La dernière chasse 1956

The catered affair

Something of value

Le carnaval des Dieux 1957

The brothers Karamazov

Les frères Karamazov 1958

Cat on a hot tin roof

La chatte sur un toit brûlant

Elmer Gantry

Elmer Gantry le charlatan 1960

Sweet bird of youth

Doux oiseau de jeunesse 1962

Lord Jim

Lord Jim 1965

The professionals

Les professionnels 1966

In cold blood

De sang-froid 1967

The happy ending

1969

Dollars

Dollars 1971

Bite the bullets

La chevauchée sauvage 1975

Looking for Mr. Goodbar

1977

Wrong is right

Meurtres en direct 1982

Fever pitch

1985

Documents disponibles au France

Positif n°95 - mai 1968

Cinéma 80 n°264.- 1986.

Image et Son n°90 - Mars 1956

Cahiers du Cinéma n°55 - Janvier 1956