

0

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10



LEÇON 1 :

LE CLASSICISME HOLLYWOODIEN

A LA RECHERCHE DU STYLE INVISIBLE : L'ÉCRITURE CLASSIQUE D'HOLLYWOOD

Outils didactiques complémentaires

Du **Réalisme**
au **SURRÉALISME**

Tous les styles du cinéma en **10** leçons.



CONFÉRENCE

Laurent JULLIER, professeur d'études cinématographiques, Université Nancy 2 et Paris III

A LA RECHERCHE DU STYLE INVISIBLE : L'ÉCRITURE CLASSIQUE D'HOLLYWOOD



Laurent Jullier est directeur de recherches à l'Institut de Recherches sur le Cinéma et l'Audiovisuel (IRCAV) de l'Université Paris III-Sorbonne nouvelle et professeur d'études cinématographiques à l'Institut Européen de Cinéma et d'Audiovisuel (IECA) de l'Université de Nancy 2. Cinéphile depuis son plus jeune âge, il a conservé son goût pour les films populaires, qu'il prend volontiers comme objets d'étude. Il a écrit pour la revue *Esprit* et pour l'Encyclopædia Universalis, et publié une quinzaine

de livres. Son dernier ouvrage paru, *Analyser un film. De l'émotion à l'interprétation*, Flammarion, coll. Champs-Arts, témoigne à nouveau de son désir permanent de placer le savoir scientifique à hauteur d'homme.

Raconter une histoire, donner une leçon ou changer les idées : les intentions artistiques des fabricants hollywoodiens des années trente à soixante ont été diverses. Mais la profession a fait cause commune autour d'une idée bien arrêtée : pour faire venir le public et gagner de l'argent, il faut que la façon dont l'histoire est racontée par le film soit *transparente*. Il faut que le conteur s'efface au profit du conte. De là, par affinements successifs, dans une succession d'essais et d'erreurs, un style fondé sur les particularités du corps humain - d'une part notre façon de bouger, d'autre part nos

façons de percevoir le monde environnant. Les mouvements de caméra, le montage, le cadrage, tout doit sembler « naturel ». La tâche est impossible à mener à bien, évidemment, car le cinéma n'est pas la vie ; mais les créateurs n'ont jamais baissé les bras et de nos jours encore, dans les films et les séries télé à succès, l'héritage du classicisme hollywoodien est évident. Sans cesse, les créateurs s'en servent comme d'une base pour l'adapter aux changements de « vision » (dans tous les sens du terme) des publics qui se succèdent d'une époque à l'autre



La garce (K. Vidor, 1949)

THÉORIE DU CINÉMA

Jean-Loup BOURGET

LES STUDIOS

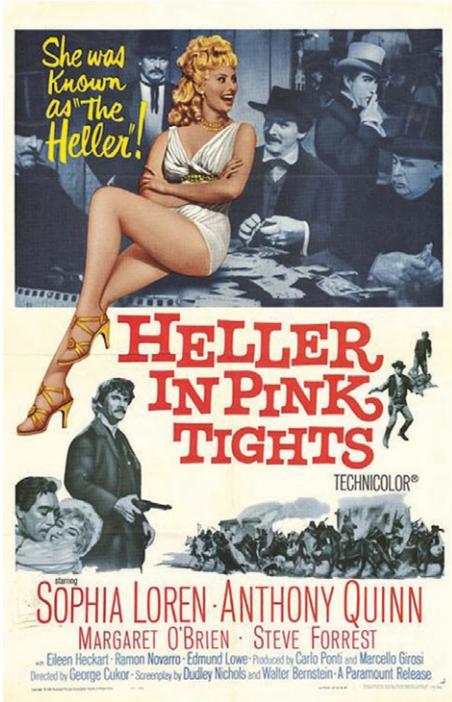
Chacun sait qu'à l'époque classique - années trente et quarante - les films sont produits par des studios. Il conviendrait de s'interroger sur cette appellation - justifiée - qui renvoie moins au *business* qu'à l'histoire de l'art et de la peinture, par exemple à ces ateliers vénitiens qui produisaient en série et sur commande de familles aristocratiques ou de confréries religieuses des tableaux qui n'en sont pas moins légitimement considérés aujourd'hui comme des chefs-d'œuvre « du » Titien ou « du » Tintoret. Les studios hollywoodiens ne sont pas alors des abstractions, ni des conglomerats financiers, et ce qui nous intéresse ici, en tout état de cause, est moins le réseau compliqué qui unit les studios aux intérêts financiers situés sur la côte Est, à New York, que les entreprises effectivement chargées de la fabrication des films, et qui sont principalement et « littéralement » situées à Hollywood ou dans d'autres lieux-dits de Los Angeles (Burbank pour la Warner et Disney, Culver City pour la MGM, etc.).

On fabrique des films à Hollywood comme on fabrique des automobiles à Detroit, cela est entendu. Mais il s'agit moins ici d'évoquer le mode de production (et de distribution et de réception ou de « consommation ») des films que de s'interroger sur les conséquences pratiques de ce mode sur les produits, autrement dit sur les films eux-mêmes, sur leur esthétique. Pour citer Hortense Powdermaker, comment Hollywood a-t-il concilié les exigences d'un art populaire et traditionnel - celui du récit - et

les contraintes d'un mode de production et de distribution de masse?

Les principaux studios sont au nombre de huit, parmi lesquels on distingue traditionnellement les cinq « grands » (les *major companies* ou simplement *majors*) : MGM, Paramount, Warner, Fox, RKO, et les trois *minors* ou *semi-majors* que sont Universal, Columbia et United Artists. Chaque studio a son histoire, son évolution, parfois indiquée par des changements de nom ou de sigle. Il a une organisation assez comparable, avec à sa tête un producteur exécutif, et des producteurs qui ont un degré d'autonomie variable. Les comédiens, les réalisateurs, les scénaristes, les techniciens (directeurs de la photographie, décorateurs, monteurs, responsables du son, des effets spéciaux ...), les compositeurs ... sont liés aux studios par contrat : c'est bien sûr la raison principale pour laquelle chaque studio a, de manière globale, un style reconnaissable, les films qu'il produit un air de famille.

La logique du système est celle d'un monopole vertical qui permet au studio de contrôler toutes les phases de la production, mais aussi de la distribution et de l'exploitation (les grands studios sont propriétaires de réseaux de salles dans lesquelles ils montrent leurs films) : c'est justement - entre autres raisons - la rupture de ces monopoles, le « divorce » entre distribution et exploitation, qui permet de dater, à partir de 1950, la fin du système classique. C'est la même logique qui veut (au moins en théorie) que tous les aspects



La diablesse en collants roses (G. Cukor, 1960)

successifs de la réalisation soient confiés à des scénaristes, comédiens, réalisateurs, techniciens ... sous contrat, par un souci d'efficacité maximum ; contrôle et concentration des diverses tâches dans un même lieu, mais aussi division du travail (taylorisation, optimisation de la production avec emploi rationnel des talents, des sujets de films dont les droits ont été achetés, des décors et des costumes qui sont réutilisés, etc.).

D'où l'image par laquelle Faulkner désigna le travail à la chaîne des scénaristes hollywoodiens : « les mines de sel ». (À la MGM, plus de soixante écrivains-scénaristes travaillaient

sous la direction de Samuel Marx, dont, à diverses époques, outre William Faulkner, F. Scott Fitzgerald, Lillian Hellman, S.N. Behrman, Moss Hart, Ben Hecht et Charles MacArthur, George S. Kaufman, Anita Loos, Joseph L. Mankiewicz ... Du séjour de Faulkner à Hollywood, les frères Coen en ont tiré partiellement la substance de leur *Barton Fink*.) Ajoutons, à propos du réemploi des costumes, la jolie séquence de *Heller in Pink Tights* de Cukor : les Indiens, dans une brève orgie colorée, pillent le chariot des comédiens ambulants. Dans les casques dorés, les tuniques et les péplums bigarrés dont s'affublent les « sauvages », on reconnaît ceux-là mêmes qui, empruntés au magasin d'accessoires de la Paramount, avaient servi quelques années plus tôt aux Philistins de *Samson et Dalila* de DeMille.

La question, passionnante et complexe, de l'esthétique des studios suscite des débats assez semblables à ceux que soulève la question des genres (mais les genres sont évidemment beaucoup plus durables !). D'une part, il faut y insister de nouveau, on a affaire ici non pas à des essences platoniciennes, mais à des ensembles d'œuvres « réelles ». Le principe de réalité doit donc s'imposer : il ne faut pas « nier l'évidence », ni projeter les caractères d'une essence idéale et divine sur des productions humaines, faillibles et relatives. Ce n'est pas pour autant une raison suffisante pour dénier toute validité au concept de « style MGM », « Paramount » ou « Warner ». D'autre part, ces productions, comme toute production humaine, particulièrement dans le domaine des fables, des figurations imaginaires, des « rêves » - fussent-ils fabriqués en « usine » - existent dans le temps, elles ne sont pas fixées une fois pour toutes, elles sont susceptibles de s'adapter à la demande, de répondre à la critique ...

Aussi faut-il tenir compte de phénomènes complexes, qui veulent non seulement que les hommes changent (de fonction, par exemple, c'est-à-dire qu'il y a, d'un studio à l'autre, des mouvements divers. des interférences ...)', mais aussi que les studios, pareils en l'occurrence à des animaux pratiquant le mimétisme, essaient diversement de reproduire ce qui a fait le succès du concurrent. Tantôt les studios reprennent un type qui leur est propre, tantôt, inversement, ils cherchent à séduire en innovant. La logique à l'œuvre est donc, comme à l'intérieur des genres, celle du même et de l'autre, mais aussi de la variation par rapport à un type, ou si l'on préfère de la reproduction de la tradition et de l'innovation, du familier et de l'inventé.

Nul doute que les studios eux-mêmes aient eu conscience d'avoir une image de marque - non seulement au sens littéral, les films arborant, comme on sait, des logos audiovisuels fort lisibles et reconnaissables, mais aussi dans le sens où ils avaient conscience de se spécialiser et de connaître leurs plus grands succès dans tel ou tel type de film (sans qu'on puisse en conclure pour autant que la spécialisation et *a fortiori* l'image soient en tous points délibérées) ; comme dans le cas des genres, cela est très clairement attesté par quantité de procédés de pastiche ou de parodie. On en donnera ici deux exemples. Le « réalisme » Warner, les films sociaux, étaient devenus une sorte d'image de marque immédiatement reconnaissable, ce qui suscita l'autopastiche : dans *Lady Killer* de Roy Del Ruth (Warner, 1934), James Cagney incarne un voyou qui vient à Hollywood ; le premier film qu'il tourne narre une évasion du bagne calquée sur *I Am a Fugitive*. Quelques années plus tard, c'est Preston Sturges et la Paramount qui, dans les séquences pathétiques de

Sullivans Travels (1942), démarqueront, de façon évidente, *I Am a Fugitive* de LeRoy et *Heroes for Sale* de Wellman, c'est-à-dire, sans doute, la plus connue et la plus réussie, respectivement, des productions « sociales » de la Warner.

Même remarque du côté de la MGM. Dans *Bombshell* (1933), Jean Harlow, la « blonde platine », se parodie elle-même, faisant allusion à son interprétation de *Red Dust* sous la direction du même réalisateur, Victor Fleming, l'année précédente. Quinze ans plus tard, voici l'une des dernières productions d'Arthur Freed pour la MGM, *Silk Stockings*, remake musical de *Ninotchka* de Lubitsch : la satire y prend pour cible Hollywood en général, mais plus précisément une blonde nunuche méchamment calquée sur Esther Williams, star musicale et « nautique » de la MGM, ainsi que le « *glorious Technicolor, stereophonic sound* », etc., c'est-à-dire les arguments mêmes, techniques et publicitaires, qui servaient à vanter l'excellence des produits « haut de gamme » de la MGM.

Notes

1. Il est néanmoins frappant d'observer que les films réalisés par Mervyn LeRoy à la Warner, puis à la MGM représentent parfaitement les esthétiques respectives - antithétiques - de ces deux studios : *I Am a Fugitive*, *Three on a Match*, *Gold Diggers of 1933* ou *They Won't Forget* d'un côté, *Waterloo Bridge*, *Blossoms in the Dust* ou *Random Harvest* de l'autre.



Mademoiselle Volcan (V. Fleming, 1933)

THÉORIE DU CINÉMA

Laurent JULLIER

COHÉSION ET CLASSICISME

Les œuvres du cinéma classique ont ceci de commun avec les hologrammes qu'une fois brisés, leurs morceaux continuent de refléter l'image primitive en son entier. La cohésion est donc la capacité de l'œuvre à lier ses caractéristiques formelles aux exigences de ce qu'elle dit, justifiant la fameuse formule de Victor Hugo selon laquelle la forme ne serait rien d'autre que *le fond qui remonte à la surface*. Que fait ce chandelier posé sur la table ? Pourquoi un travelling ici ?

A chaque interrogation le *bon film classique* (comme on dit le *bon chien* pour dire le chien docile) propose des réponses à l'intérieur de son économie narrative, non des *pourquoi pas* ? ni des justificatifs relatifs aux aléas du tournage.

Par exemple, le début du récit possède traditionnellement une grande importance. Les cinéastes classiques usent de mille précautions dans le but de nous introduire au monde diégétique, prenant leur élan de très loin pour assurer notre lent transit vers le monde fictif, en nous faisant tomber du ciel via une caméra plongeante (*Le grand couteau*), ou arriver en train dans la ville où l'action se déroulera (*Chaînes conjugales*). Le choix d'un premier événement y fait souvent figure d'annonce, de label, de manifeste : bien des films s'ouvrent sur un détail symbolique (*La règle du jeu* montre le fil, au propre et au figuré, qui relie les personnages) ou qui a trait au dispositif (*L'homme au complet blanc* s'ouvre sur la mise en route d'une

machine, *Persona* est plus direct, montrant les charbons d'un projecteur de cinéma s'allumant - *Persona* n'est pas rangé au rayon classique, mais de nombreux films reprennent de telles figures). D'autres se résument : *Le lauréat* s'ouvre sur un plan de son héros transporté par le trottoir roulant d'un hall d'aéroport, avec une pancarte « *do they match ?* ». « *Vont-ils ensemble ?* » est une interrogation qui couvre les deux moteurs causals de la narration, c'est-à-dire la *love story* Ben-Mlle Robinson (sont-ils bien faits l'un pour l'autre ?), et les états d'âme de Ben (suis-je comme une valise transportée sur un trottoir roulant, un objet sans volonté qui se laisse dicter sa conduite, et sinon que faire ?).

Souvent, le film classique se terminera quatre-vingt dix minutes plus tard que il a commencé. Ce système classique des métaphores stylistiques, des effets d'annonce, des rappels et des boucles peut se lire de façon idéologique ; les critiques marxistes y voient la promotion d'un monde logique qui, en réalité, n'est pas le nôtre. Mais on peut y lire aussi le désir artisanal du fini, aussi bien que l'intériorisation par les cinéastes hollywoodiens d'au moins deux caractéristiques perceptivo-cognitives qui relèvent des universaux humains, l'anticipation des événements de manière à pouvoir survivre plus longtemps, et la propension à détecter des patterns de régularité dans l'environnement à cause des chances qu'ils ont de signaler

la présence de congénères. La phrase de Raoul Walsh qui suit serait extraordinaire de lucidité pour un spécialiste de psychologie cognitive :

« Il n'y a qu'une façon de tourner une scène, c'est de montrer au public ce qui va arriver ensuite » (cité par Anne-Marie Bidaud 1994, 199).

Mais le réalisateur n'est pas censé se contenter de savoir comment faire, encore lui faut-il ne pas trop le montrer. On attend de lui qu'il agisse comme un enfant, au jeu de cache-cache, qui se dissimule suffisamment bien pour que son partenaire de jeu ne soit pas vexé en le découvrant tout de suite, mais pas trop bien sous peine de finir oublié dans quelque inaccessible recoin, c'est-à-dire de finir *hors-jeu*. L'expertise critique professionnelle en a conçu la coutume d'apprécier les signes de cohésion *dissimulés*, accessibles seulement à un œil qui se pose où les autres ne se posent pas, dans des coins de l'image ou des couches de la bande-son où ne s'aventure pas le béotien qui voit le film pour la première fois et se laisse bercer par les ficelles les plus voyantes de l'histoire.

Pascal Quignard rappelait dans un de ses livres que le mot *metaphora*, lorsqu'on le voit en Grèce sur des camions qui passent, « veut toujours dire, deux mille huit cents ans après Homère, *déménagement* » : et tout se passe effectivement comme si l'expert savait gré à l'énonciateur de déménager le sens, pour le rendre plus léger, dans un coin reculé des données de l'écran... Dans *Dernier caprice*, Ozu s'arrange par exemple pour placer ou cadrer des néons ou de discrètes affiches où l'on peut lire le mot « new » (le second plan du film montre un néon « New Japan ») ; ces petites lettres

ont dû faire le bonheur des experts nippons parce qu'elles sont perdues au milieu des kenjis, tandis qu'en occident il s'en est peut-être trouvé pour faire la fine bouche devant un *truc* aussi direct...¹ Ozu – une fois encore, on n'a pas l'habitude de ranger ce réalisateur dans la catégorie « classique » mais il ne faut pas oublier que le classicisme est plus une manière de faire des films qu'une époque ou un pays en particulier - fait mieux dans *Bonjour*, en plaçant dans un coin du cadre l'affiche originale de *La chaîne* : comme les forçats évadés de ce film sont unis par une chaîne dans leur défi à l'autorité carcérale, les deux enfants du film d'Ozu sont unis par leur promesse de cesser de parler dans leur défi à l'autorité parentale... Comme les décalages géographiques, les décalages temporels influent évidemment sur la lecture : le *cut* qui unit la défloraison de Lara à un gros plan de neige taché de sang bolchevique (*Le docteur Jivago*) apparaît de nos jours scandaleusement lourd, tout comme l'insistance finale, dans le même film, sur la figure du barrage qui retient l'eau sans réussir totalement à l'empêcher de passer, censé suggérer combien le régime soviétique est impuissant à retenir les *torrents d'amour* qui emportent la jeune génération.

Certaines œuvres, repérées à juste titre comme exceptionnelles, proposent des constructions vertigineuses de cohésion, où rien ne semble laissé au hasard. Comme beaucoup de films classiques, *Sunset Boulevard* dit tout, s'expose entièrement, dès son premier plan, mais aussi bien les objets filmés que le mouvement qui les décrit ont leur rôle métaphorique à jouer. Le panoramique qui passe du trottoir au caniveau décrit l'itinéraire de Joe, gentil scénariste provincial qui finira par perdre sa dignité en devenant gigolo - il tombera dans le caniveau - avant de perdre sa vie (il y a des



Le lauréat (M. Nichols, 1967)

choses qui ne se font pas, surtout en 1950, âge d'or des leçons de vie hollywoodienne et autres « exercices profitables »). Même souci de l'effet d'annonce au plan 8, lors de la première apparition du héros : Joe tape à la machine en tenant serré un crayon au travers de sa bouche, façon de dire qu'écrire l'empêche de manger (la littérature, par le concours de circonstances que l'on sait, aura finalement sa peau). Mais Wilder s'offre aussi le luxe d'une métaphore stylistique réflexive : la caméra *part en arrière* dès le premier plan, annonçant la structure analeptique de la narration (« revenons, si vous le voulez bien, de six mois en arrière... »).

Cette façon de concevoir la cohésion n'appartient pas à un passé révolu. Premier exemple, signé d'un réalisateur dont les *Cahiers du cinéma* disent à juste titre qu'il est l'un des derniers *artisans* d'Hollywood,

Robert Zemeckis : *Seul au monde* commence par un panoramique latéral suivant un pick-up qui file sur une route en rase campagne. Mais la caméra va trop vite, et le véhicule sort du champ, pour y revenir en fin de panoramique. Comment ce plan « raté » a-t-il pu passer et avoir le privilège d'ouvrir le film ? Tout simplement parce qu'il en annonce la trame narrative, l'histoire de quelqu'un qui est là, puis qui sort du champ (des années sur une île déserte), puis qui revient. Second exemple avec un réalisateur et un film que l'on n'associe guère à ce genre de procédés, toujours lourds aux yeux des modernistes et autres partisans de la folie du moment et de l'aléa : *Lost highway* annonce tout de suite, classiquement, la « vraie nature » de Fred, son héros (Bill Murray). Au septième plan du film, Fred traverse « deux fois » le cadre, c'est-à-dire que son reflet dans un miroir et sa vraie silhouette

Boulevard du crépuscule (B. Wilder, 1950)



sont captés par la caméra, mais le cadrage est serré de telle façon qu'on ne puisse pas savoir qui est le reflet (inversé) et qui est le vrai Fred. Cette hésitation durera tout le film (Fred est-il un saxophoniste tout ce qu'il y a de plus normal ou l'assassin de sa femme ?), dépassant largement l'inversion pour aller jusqu'à la différence radicale (possède-t-il un autre corps ?).

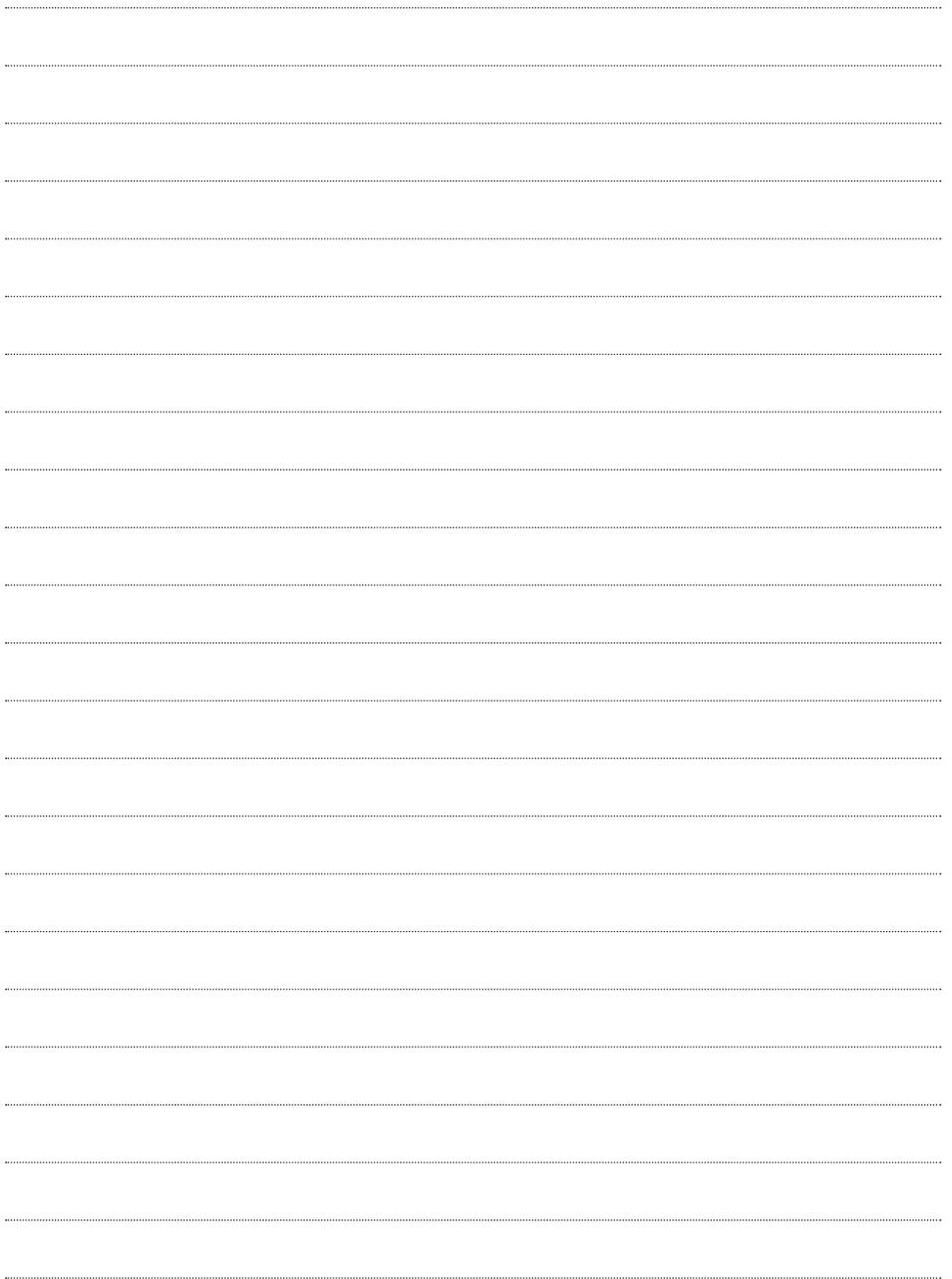
Tous ces exemples, il est vrai, encouragent comme dit Jean Narboni l'*obsession du vouloir-dire* chez l'analyste ; il faut donc conserver à l'esprit que bien des œuvres fonctionnent autrement – et que rares sont les films qui manifestent d'un bout à l'autre de leur cours (les spectateurs s'en lasseraient, ou auraient l'impression d'être à l'école) un souci généralisé de la cohésion (même si, souvent, leurs fans les plus acharnés, s'évertuent à la voir).

Notes

1. Ozu fait mieux dans *Bonjour*, en plaçant dans un coin du cadre l'affiche originale de *La chaîne* : comme les forçats évadés de ce film sont unis par une chaîne dans leur défi à l'autorité carcérale, les deux enfants du film d'Ozu sont unis par leur promesse de cesser de parler dans leur défi à l'autorité parentale.



Seul au monde (R. Zemeckis, 2000)



LECTURES CONSEILLÉES

Jean-Loup Bourget (dir.) et Jacqueline Nacache (dir.), *Le classicisme hollywoodien*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Coll. Le Spectaculaire, 2009

Douglas Gomery, *Hollywood, l'âge d'or des studios*, Paris, Cahiers du cinéma, 1987

SOURCES BIBLIOGRAPHIQUES

Jean-Loup Bourget, « Les studios », in *Hollywood, la norme et la marge*, Paris, Nathan Université, 1998, p. 91-95

Laurent Jullier, « Cohésion et classicisme », in *Qu'est-ce qu'un bon film ?*, Paris, La Dispute, 2002, p. 188-190.