

INTRODUCTION

L'histoire du cinéma américain accorde un rôle prépondérant aux films de catégorie A, mieux diffusés que la production B. En salles ou ailleurs, le spectateur curieux verra plus facilement *The Big Sleep* (Howard Hawks, Warner, 1946) que *Framed* (Richard Wallace, Columbia, 1947). Surtout, la production A a acquis une importance symbolique de premier ordre au sein de l'architexte hollywoodien : elle serait par excellence le représentant du *studio system*, incarnant mieux qu'aucune autre catégorie l'idée de l'usine à rêves. Qui pense à Hollywood pense à *Double Indemnity* (Billy Wilder, Paramount, 1944), *My Darling Clementine* (John Ford, Twentieth Century Fox, 1946) ou *My Man Godfrey* (Gregory La Cava, Universal, 1936) avant de penser à *Saps at Sea* (Gordon Douglas, United Artists, 1940), *The Wolf Hunters* (Budd Boetticher, Monogram, 1949) ou *Wyoming Whirlwind* (Armand Schaefer, Kent Productions, 1932). Nous, spectateurs, avons donc tendance à identifier par réflexe le cinéma hollywoodien à la production A.

Nous comprenons aisément ce phénomène : un art jeune s'identifie avant tout à ses réussites les plus éclatantes, une discipline encore récente comme les études cinématographiques s'appuie avant tout sur des œuvres canoniques, par souci de légitimation autant que par commodité scientifique. Aussi le paradigme que nous avons coutume de nommer « classicisme hollywoodien » ou *classical Hollywood cinema* est-il essentiellement incarné par la catégorie A. On s'en rend compte dès que l'on ouvre des ouvrages de synthèse sur la question. Lorsqu'il étudie le mode de production des studios, Thomas Schatz montre que celui-ci fonctionne à plein régime chez les *majors* et avec des producteurs et des cinéastes impliqués dans des films A¹. Le système régule la production et le paradigme classique est l'autre nom de cette régulation.

Pourquoi et comment construire une théorie de la production B ?

Les résistances de la production B à l'historiographie

The Studio System de Janet Staiger place au centre de son projet l'examen de la constitution du modèle classique et de ses normes en rassemblant des textes consacrés à des problèmes qui se posent surtout dans des films A, car le B est un espace où la

1. SCHATZ Thomas, *The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era*, New York, Random House, 1989, p. 3-12, 199-227 et 271-294.

pression de la norme est moins forte². Dans *The Classical Hollywood Cinema*, Janet Staiger, Kristin Thompson et David Bordwell montrent que la stabilité dans le temps est l'une des caractéristiques majeures du paradigme classique³. Cette permanence est permise par la cohérence de ses options formelles, liées entre elles et hiérarchisées, ainsi que par la structure industrielle du *studio system*. Elle assure l'interchangeabilité du personnel et par conséquent la régularité de la production, indépendamment des aspects pratiques du tournage. Le corrélat de cette solidité du paradigme est important : c'est l'idéologie qu'il véhicule. Ce cinéma de la continuité et de la transparence, du « montage "invisible" et "psychologique" », se fonde le plus souvent sur des récits lisibles, efficaces, dramatiquement orientés et propres à engranger des profits⁴. Ces histoires impliquent des personnages blancs, hétérosexuels, à la fois issus des classes moyennes et *bigger than life* : ils représentent une certaine forme de normalité sociale tout en étant plus exemplaires que le public⁵. Tous ces éléments contribuent à assurer la prédominance du modèle classique, par l'alliance normative entre une forme stable et lisible, dont les spectateurs maîtrisent implicitement les règles, et une idéologie elle-même partagée par le plus grand nombre parce qu'elle régule le corps social.

Or le cinéma B échappe souvent à cette stabilité du corps de contraintes stylistiques et à cette normalité idéologique. Pensons à la scène finale de *Berlin Express* (Jacques Tourneur, RKO, 1948), où le jeu des reflets multiples et le mouvement du train minent la transparence de la représentation autant que sa continuité spatiale et temporelle dans un défilement interrompu, rythmique et clignotant, ou encore aux cadres obliques de *T-Men* (Anthony Mann, Reliance, 1947), que toutes sortes de vapeurs ou de fumées envahissent progressivement, au détriment de leur lisibilité. Pensons aussi au statut constamment trouble des personnages de ce même film, où les systèmes de valeurs ne sont solides qu'en apparence, ou au leitmotiv de *Force of Evil* (Abraham Polonsky, MGM, 1948), selon lequel le rêve américain est l'autre nom d'une corruption généralisée. De fait, lorsqu'ils ont construit la théorie du paradigme classique, les historiens n'ont pas immédiatement et pleinement considéré l'importance des *second features* et ont eu tendance à les écarter. À bien des égards, la production B est une faille dans la stabilité des règles du classicisme, même s'il n'y est pas un élément étranger et qu'Hollywood accepte volontiers toute sorte d'infractions. D'autres études l'ont plus justement considéré comme un écart face à la norme et en ont fait l'un des mécanismes de régulation économique du système⁶.

Pour exacte et forte que soit la théorie du paradigme classique que proposent Bordwell, Staiger et Thompson, elle tend à occulter ce qui échappe au standard et ce qui le transforme, en l'intégrant au système comme un effet marginal et nécessaire à la

2. LASTRA James, « Standards and Practices: Aesthetic Norms and Technological Innovation in the American Cinema », in Janet STAIGER (dir.), *The Studio System*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1995, p. 200-201.

3. BORDWELL David, STAIGER Janet et THOMPSON Kristin, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, New York, Columbia University Press, 1985, p. 3-41, 70-85 et 341-352.

4. SCHATZ Thomas, *Old Hollywood/New Hollywood: Ritual, Art, and Industry*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1976, p. 34.

5. NACACHE Jacqueline, *Le film hollywoodien classique*, Paris, Nathan, 1995, p. 96.

6. BOURGET Jean-Loup, *Hollywood, la norme et la marge*, Paris, Nathan, 1998, p. 5 et 269.

fois alors même que ces différences sont peut-être irréductibles. Elle se construit ainsi en excluant ce qui relève d'une autre théorie. À ce titre, la production B fait presque office de refoulé du classicisme. Certes, le *studio system* est coutumier des exclusions et des contradictions internes ; il repose par exemple sur la domination exercée par des compagnies puissantes et dotées de salles sur des firmes plus faibles qui n'en possèdent pas mais dont l'existence est tout de même nécessaire aux premières pour alimenter leurs réseaux d'exploitants⁷. Plus encore, il est désormais admis que le classicisme intègre la norme et la marge. Mais la surreprésentation du A dans l'historiographie du classicisme et ses concepts (continuité spatiale et temporelle, transparence réaliste, principe de vraisemblance qui coexiste avec la suspension volontaire d'incrédulité, montage invisible) tendent à en écarter quelque peu le B.

De fait, nous ne disposons d'aucune synthèse historique et théorique sur la production B. Non seulement le film A accapare l'attention des universitaires mais la grande majorité des travaux concernant la catégorie B évitent d'en formuler une théorie. Ils détaillent la production d'un studio indépendant, du département B d'une *major* ou d'une unité de production, comme celle de Val Lewton pour la RKO⁸. Elles peuvent être consacrées à l'histoire d'une société particulière (Mascot) ou répertorier les films d'un studio (Republic, Monogram, AIP).

Pour Douglas Gomery, même les compagnies B les moins pauvres telles que Republic et Monogram « n'attirent tout simplement aucun travail universitaire⁹ ». Dans la synthèse qu'il consacre à la naissance et au développement du *studio system*, il construit lui aussi sa démonstration autour de l'axe des *Big Five* et des *Little Three* en leur octroyant une large part, et consacre un volume de pages bien moins important aux firmes B. Dans la deuxième partie, une brève portion d'un chapitre consacré aux *minors* traite des studios B en cinq pages, sur les 341 de l'ouvrage. Les entrées *B movie* et *Double bill* (ou leurs équivalents) sont également absentes de l'index, bien que l'on y trouve les noms de Ray Johnston et Herbert Yates. Selon Gomery, les études consacrées au B sont généralement ordonnées de manière thématique et visent à thésauriser des faits ; leurs auteurs adoptent une approche de collectionneur plutôt que d'historien. William C. Cline explique ainsi que les informations recueillies pour écrire son livre sur le *serial* sont le fruit d'un glanage au long cours et non d'un travail de documentation systématique ; les articles qui le composent ont souvent été écrits en réaction à l'actualité dans une perspective critique plutôt qu'historiographique et théorique. Le décès d'Oliver Drake est l'occasion d'un texte, la publication de tel ou tel film en VHS ou le tournage d'un remake en est une autre. Il raconte comment, en échangeant des lettres avec d'autres amateurs, il a fait l'acquisition de telle ou telle affiche, d'une coupure de presse, d'un livre épuisé ou de photographies de plateau¹⁰. Le livre que le lecteur tient entre les mains est la synthèse

7. SCHATZ Thomas, *Old Hollywood/New Hollywood*, op. cit., p. 31-43.

8. HAYES R. Michael, *The Republic Chapterplays: A Complete Filmography of the Serials Released by Republic Pictures Corporation, 1934-1955*, Jefferson, McFarland, 1992 ; TELOTTE Jay P., *Dreams of Darkness: Fantasy and the Films of Val Lewton*, Chicago, University of Illinois Press, 1985.

9. GOMERY Douglas, *The Hollywood Studio System: A History*, Londres, BFI, 2005, p. 325.

10. CLINE William C., *Serials-ly Speaking: Essays on Cliffhangers*, Jefferson, McFarland, 1994, p. 77-82, 110 et 164-170.

de cette collection hétéroclite et la somme d'une rubrique tenue dans *The Big Reel*, un magazine spécialisé. L'auteur affirme donc immédiatement son refus de la théorie : « Bien que des faits soient relatés dans ce livre, je n'ai pas voulu faire de ma rubrique un guide de référence. J'y exprimais mes opinions pour gagner l'assentiment du lecteur ou agiter la controverse. Je cherchais à m'amuser plutôt qu'à enseigner¹¹. »

Cette approche semble la règle plus que l'exception. Il existe aussi des *checklists* et des *directories*, des *readers* et de brèves synthèses de l'histoire de la production B dans son ensemble. Certaines de ces études aboutissent à l'idée que le B, grâce à ses déterminations historiques et économiques très spécifiques, a été un terrain privilégié pour l'expérimentation à Hollywood, mais elles ne théorisent pas pour autant l'apparition d'une hétérodoxie formelle, narrative ou idéologique et la mentionnent de manière avant tout marginale.

Le B est-il indigne de la recherche universitaire ?

Outre la place prépondérante que tient la production A dans l'historiographie hollywoodienne, plusieurs facteurs expliquent cette absence d'un discours théorique systématique sur le *second feature*. Premièrement, il a longtemps été considéré comme un mauvais objet, à la fois pour le spectateur, le critique et le chercheur. Que l'on envisage le cinéma comme de l'*entertainment* ou comme un art à part entière, le B semble toujours en défaut face au A. Considéré sous l'angle du divertissement, il est pauvre, doté de *production values* basses, dépourvu de stars, techniquement plus simple et rudimentaire que ses cousins de rang A : il manque de tout ce qui fait, pour le public, l'identité et le prestige hollywoodiens. Examiné *via* l'hypothèse de l'art, le *companion feature* apparaît frivole, immature, indifférent au monde réel, plein de récits abracadabrants destinés aux enfants plus souvent qu'aux adultes¹². Il n'est que de regarder les robots et les monstres de *Zombies of the Stratosphere* (Fred C. Brannon, Republic, 1952) ou *It Came from Outer Space* (Jack Arnold, Universal, 1953). Or, nous évaluons probablement le film B à l'aune du A parce que celui-ci l'a supplanté au cours de l'histoire d'Hollywood : nous l'imaginons donc comme une forme supérieure de cinéma, mieux à même d'être théorisée. D'après Brian Taves, mieux vaudrait considérer A et B comme deux types de production *incommensurables*. Outre l'importance économique et structurelle des B pour Hollywood, ils obéissent à leurs propres critères industriels et esthétiques¹³.

Deuxièmement, et c'est le facteur le plus important, les déterminants industriels de la production B sont réputés rigides et infaillibles. Plus que dans le champ du A, où l'on conçoit aisément qu'une marge de manœuvre, d'invention et de liberté (d'art en somme) est possible, le B obéirait de manière directe à ses déterminants industriels, dans un schéma strictement mécaniste où une cause se traduit par un effet. Les historiens

11. *Ibid.*, p. XIII-XIV.

12. JACKSON Jean-Pierre, *La suite au prochain épisode... Le « serial » américain, 1912-1956*, Crisnée, Yellow Now, 1994, p. 162.

13. TAVES Brian, « The B Film: Hollywood's Other Half », in TINO BALIO (dir.), *History of the American Cinema*, vol. 5 : *Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930-1939*, Berkeley, University of California Press, 1993, p. 314.

éprouvent probablement des difficultés à en écrire une théorie et à considérer ses expérimentations car cette conception mécaniste les enjoint plutôt à recenser les causes qui en façonnent la production. À cette idée du *second feature* s'ajoute le modèle dominant adopté par les *Hollywood studies*, un modèle marxien que ses détracteurs, tel Jean-Loup Bourget, jugent trop déterministe¹⁴.

Là où il n'y a pas de jeu (au sens propre) entre une cause et ses effets, il nous semble impossible d'établir une théorie. Charles Tesson relève le paradoxe de cette production « de pure fabrication » qui a permis d'étayer, grâce à la notion de style, une approche française (la politique des auteurs dans les *Cahiers du cinéma*) bientôt reprise aux États-Unis (*Film Culture*) et en Grande Bretagne (*Movie*) sans qu'elle se prête pour autant à sa propre théorie¹⁵.

Il faudrait ajouter que, si la politique des auteurs est spontanément une *illustration* de la mise en scène, les critiques qui s'intéressent au *companion feature* ne dépassent justement pas le stade de l'étude des individualités stylistiques et n'élaborent pas de système descriptif. Dans le cas du film noir de catégorie B, Paul Kerr rappelle combien l'approche marxienne est réductrice : « On fait fausse route si l'on considère le film noir comme une tentative des studios d'élaborer un style à partir d'un impératif économique, selon une équation simpliste entre petit budget et éclairage *low key*¹⁶. » Une théorie du B implique donc de suivre la révision que propose Althusser de la conception marxienne du rapport entre base et superstructure¹⁷. Il rappelle qu'en matière de production culturelle les objets ont nécessairement deux faces, l'une économique, l'autre idéologique. Plutôt que d'envisager un rapport de causalité directe entre la base et la superstructure, il faut plutôt considérer que l'ensemble social comporte trois instances distinctes, la première économique, la deuxième politique et la troisième idéologique. Même si l'on peut critiquer les implications idéalistes de ce modèle révisé, qui suppose l'autonomie de ces trois instances, il bat en brèche la conception marxienne de la culture qui condamne les productions culturelles à être de simples reflets des structures économiques dont elles sont issues. Un tel schéma nous apporte quelques outils intellectuels pour introduire du jeu dans le rapport entre le *second feature* et ses déterminants. Et l'on peut, dès lors, en envisager une théorie.

L'expérimentation, ou la possibilité d'une théorie

L'expérimentation est la notion centrale que nous utilisons pour construire une théorie de la production B. Focillon dit de « l'état expérimental » d'un art qu'il est « celui où le style cherche à se définir¹⁸ ». Or le *companion feature*, sans être l'état expérimental du

14. BOURGET Jean-Loup, *Hollywood, la norme et la marge*, op. cit., p. 3-4.

15. CAMERON Ian, « Films, Directors and Critics », *Movie*, n° 2, 1962, p. 9-17; SARRIS Andrew, « Notes on the Auteur Theory in 1962 », *Film Culture*, n° 27, 1962, p. 1-8; *id.*, « Toward a Theory of Film History », *Film Culture*, n° 28, 1963, p. 32-43; TESSON Charles, *Photogénie de la série B*, Paris, Cahiers du cinéma, 1997, p. 7.

16. KERR Paul, « Out of What Past? Notes on the B Film Noir », in Paul KERR (dir.), *The Hollywood Film Industry*, Londres, BFI, 1986, p. 232.

17. ALTHUSSER Louis, « Idéologie et Appareils Idéologiques d'État (Notes pour une recherche) », in *Positions (1964-1975)*, Paris, Les Éditions sociales, 1976, p. 67-125.

18. FOCILLON Henri, *Vie des formes*, suivi de *Éloge de la main*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, p. 17.

cinéma hollywoodien, est moins défini et échappe davantage aux normes du classicisme que le A, même si elles ne sont pas figées. L'expérimentation peut apparaître comme un lieu commun de la critique sur le B ou toute autre type de production dite « de pure fabrication ». Là où le cinéma semble plus industriel qu'ailleurs, on tâche presque toujours d'y trouver ce qui échappe au contrôle. On attend donc de lui, paradoxalement, qu'il révèle des poches d'expérimentation qui viendraient arracher le film à son statut de produit et le sauver. C'est l'implicite de nombreuses contributions critiques. Sous la plume de Charles Tesson, la série B puise « son énergie vitale au cœur de cette règle d'une imitation qui se révèle sans le vouloir très inventive ». L'auteur développe cette première intuition :

« Face à la réussite, on a envie de considérer la série B comme un laboratoire d'expérimentation de nouvelles figures de mise en scène, une sorte de meccano où on procède à de *nouveaux assemblages*. Là où une écriture naît, un agencement inédit de plans, sur la toile de fond d'une imitation défigurée, le système radical de la contrainte ayant généré un véritable savoir-faire, unique en son genre¹⁹. »

Charles Tesson énonce là un lieu commun critique. Or le stéréotype est à la fois vrai et faux : il rend compte de la perception spontanée et collective d'un phénomène difficilement contestable (la sensation que le *second feature* est différent de la production A dans certains cas notables) mais il demande aussi à être examiné et refondé. Le concept d'expérimentation nous permet de proposer une théorie du B mais peut aussi se révéler un piège. En effet, comme le discours critique sur cette catégorie insiste d'une part sur son économie spécifique et d'autre part sur sa dimension expérimentale, il déduit abusivement la seconde de la première et fait fausse route. La compréhension du caractère expérimental du B s'est en partie construite sur une telle erreur logique. Nous devons donc la reprendre à partir d'un examen historique de ses modes de production et de ses possibilités expérimentales avérées.

Du livre de Charles Tesson, il ressort que les films B les plus réussis sont désormais les plus connus et les plus fêtés par les cinéphiles, toutes familles confondues. Ils font bel et bien état d'une dimension expérimentale. Mais qu'en est-il du tout-venant ? Ce qui est parfois simplement bâclé ou raté, faute de temps ou de moyens, et donc nécessairement irrégulier face à la maîtrise et à l'harmonie du classicisme, peut-il être pensé sous les catégories de l'expérimentation, et comment ? N'est-ce pas un coup de force théorique ou critique que de déceler des stylèmes alternatifs là où il n'y a peut-être qu'un manque de savoir-faire ou un ratage ?

La notion d'expérimentation introduit du jeu entre une production et ses déterminants dans la mesure où elle déjoue les logiques strictes de causalité économique et idéologique et permet de complexifier la question de l'évaluation²⁰. En somme, ce qui dans un film est raté en termes de savoir-faire normé ou d'efficacité narrative classique peut se révéler fertile si l'on en considère le potentiel d'écart. L'expérimentation court-circuite le schéma ordinaire de la réception et neutralise les attendus, qu'ils soient esthétiques (du côté des spectateurs) ou économiques (du côté de la production, de

19. TESSON Charles, *Photogénie de la série B*, op. cit., p. 8.

20. FARBER Manny, *Espace négatif*, trad. Brice Matthieussent, Paris, POL, 2003, p. 162-172.

la distribution et de l'exploitation). Expérimenter, c'est détourner : utiliser différemment un outil, ne pas respecter les termes d'une commande ou aller contre les formes canoniques. Cette notion permet donc de rendre acceptables mais surtout de penser les divergences fréquentes que la production B ménage face aux normes du paradigme classique. Elle donne à ces infractions une unité et une fonction ; elle rend compte de l'apparition de la marge au sein du système hollywoodien.

La notion de marge, essentielle pour comprendre le *companion feature*, a été très peu développée par les Anglo-Saxons, si ce n'est dans des monographies consacrées à un réalisateur²¹, des études de réception et des études historiques consacrées à un champ de production précis²². En France, Jean-Loup Bourget a été le premier à en proposer une analyse détaillée en important des concepts venus de l'histoire de l'art et notamment de Baltrušaitis²³. Le paradigme de la norme et de la marge qu'il propose est d'ordre esthétique ; nous avons tâché d'en développer les dimensions économique, industrielle et culturelle à partir de travaux issus des *cultural studies*, afin de montrer que les marges (cinémas B, d'avant-garde ou d'exploitation) entretiennent des liens forts entre elles ainsi qu'avec le centre du classicisme. Nous entendons ainsi poursuivre la réflexion ouverte par Jean-Loup Bourget et montrer que l'opposition entre centre et marge se joue depuis le cœur même du système plutôt que d'une situation de contestation extérieure, idéale mais impossible.

Enjeux esthétiques de l'expérimentation

Expérience et expérimentation

Quand y a-t-il expérimentation ?

Nelson Goodman préférerait se demander « quand y a-t-il art ? » plutôt que « qu'est-ce que l'art ? », qu'il jugeait une « fausse question²⁴ ». De la même façon, « qu'est-ce que l'expérimentation ? » est une question mal posée, tant le concept ne désigne aucune réalité homogène. Nous pouvons toutefois en repérer quelques enjeux afin de savoir si nous sommes ou non en présence de formes expérimentales.

Le premier, et dont découlent tous les autres, tient au lien que nous établissons presque systématiquement entre innovation et expérimentation. Mais cette relation n'est peut-être qu'une idée reçue de la critique d'art. Une œuvre neuve est-elle nécessairement expérimentale ? Ou l'expérimentation est-elle un protocole de réflexion et de production, comme l'ont été la création sous la protection des Princes en Italie à la Renaissance, le mécénat dans la société bourgeoise au cours du premier xx^e siècle ou le *do it yourself*

21. Voir par exemple ISENBERG Noah, *Edgar G. Ulmer: A Filmmaker at the Margins*, Berkeley, University of California Press, 2014 ; et RHODES Gary D. (dir.), *The Films of Joseph H. Lewis*, Detroit, Wayne State University Press, 2012.

22. MACCARTHY John, *The Sleaze Merchants: Adventures in Exploitation Filmmaking*, New York, St. Martin's Press, 1995.

23. BALTRUŠAITIS Jurgis, *Les perspectives dépravées*, 3 t., Paris, Flammarion, 1985.

24. GOODMAN Nelson, *Manières de faire des mondes*, trad. Marie-Dominique Popelard, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992, p. 79-95.

dans les contre-cultures plus récentes ? À moins qu'elle ne soit une simple démarche technique, à la manière du collage dada ou du *ready-made* de Duchamp, du *cut-up* de Burroughs et Gysin, de la composition aléatoire chez John Cage ou de l'improvisation musicale au *xx^e* siècle. Reformulons la question : y a-t-il une morale de la nouveauté derrière la démarche expérimentale ou ces deux notions sont-elles indépendantes²⁵ ?

Démarche expérimentale et éthique de l'innovation

L'expérimentateur doit adopter une démarche de renouvellement permanent, préconise Asger Jorn²⁶ : l'innovation serait donc une morale. Cet impératif a pourtant ses pièges. Rosalind Krauss a montré que la modernité, l'originalité et la table rase sont des mythes qui désignent moins des phénomènes évaluables dans la réalité des pratiques artistiques que des horizons porteurs de valeurs morales et politiques²⁷. S'il existe une éthique de l'expérimentation, elle tient peut-être davantage à la volonté de chercher et d'explorer, dans le refus de critères préconçus ou énoncés à l'avance, qu'à une nouveauté mesurable. Un cinéma expérimental serait alors « un cinéma de recherche, un peu diabolique, un cinéma en avance – *un cinéma d'éclaireurs*²⁸ ».

L'expérimentation comme protocole ou technique

À l'inverse, Kaprow, Duchamp et Debord mettent en avant la démarche de tâtonnement répétitif empruntée à la méthode scientifique moderne, c'est-à-dire l'articulation d'une hypothèse et de sa mise à l'épreuve selon un protocole réglé²⁹. Ils affirment également que l'art expérimental n'a pas d'abord une vocation esthétique mais qu'il vise à explorer un ensemble de possibles. L'expérimentation doit être une fin en soi. On voit cependant très vite la limite d'une telle acception. Pour expérimenter, il ne suffit pas de déployer des techniques, des méthodes et des protocoles qui portent l'estampille « expérimental », celle-là même dont Dominique Noguez rappelle la vanité en la biffant sur la couverture de son livre³⁰. Il ne suffit pas non plus d'échapper à l'étiquette « *mainstream* ». La question se pose très légitimement de savoir si c'est encore expérimenter que de produire des *flicker films* plus de cinquante ans après *Arnulf Rainer* de Peter Kubelka (1960) ou si le *found footage* peut encore être qualifié de pratique hétérodoxe dès lors qu'il intègre sans difficulté la production courante. Dans le premier cas, est-ce expérimenter que de se contenter de reprendre une pratique expérimentale ? Dans le second, est-ce expérimenter que d'avoir recours à une technique qui s'est banalisée ?

25. Sur ces questions, on peut lire avec profit *Pour les oiseaux* de John Cage. CAGE John, *Pour les oiseaux. Entretiens avec Daniel Charles*, Paris, L'Herne, 2002.

26. JORN Asger et DEBORD Guy, *Fin de Copenhague*, Paris, Allia, 2001, p. 10.

27. KRAUSS Rosalind, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, trad. Jean-Pierre Criqui, Paris, Macula, 1993, p. 18-21 et 91-109.

28. NOGUEZ Dominique, *Éloge du cinéma expérimental. Définitions, jalons, perspectives*, Paris, Paris Expérimental, 1999, p. 26.

29. KAPROW Allan, *L'art et la vie confondus*, éd. Jeff Kelley, trad. Jacques Donguy, Paris, Centre Pompidou, 1996, p. 238-258.

30. NOGUEZ Dominique, *Éloge du cinéma expérimental, op. cit.*, p. 24.

L'idée que l'expérimentation serait un protocole ou une technique se heurte ainsi à un obstacle : les grandes procédures expérimentales de l'histoire de l'art ont souvent étendu sensiblement le périmètre d'une discipline. Le *ready-made* a bouleversé notre conception de l'œuvre d'art pour révéler violemment sa dimension sociologique tout en la ramenant à sa dimension d'objet. La composition aléatoire de John Cage et le *cut-up* de Gysin et Burroughs ont élargi radicalement les limites et les possibilités de l'écriture littéraire et musicale en proposant une méthode qui expulse le sujet de la création artistique au profit de la matière de l'œuvre³¹. Dans ces cas-là, le protocole induit un « élargissement de l'expérience³² ».

On ne peut pas affirmer pour autant que les artistes qui s'emparent du *cut-up* après Burroughs ou qui adaptent les techniques de compositions aléatoires sont de simples suiveurs incapables d'inventer. Ils se réapproprient une démarche, comme c'est la règle dans la pratique artistique, et l'annexion demande aussi à être inventée. Tout se passe en réalité comme si les grands protocoles expérimentaux laissaient apparaître une aura ou un sillage au sein duquel l'artiste peut inventer jusqu'à ce qu'il se referme, comme usé d'avoir été trop parcouru.

Politique de l'innovation

Cette aura, il faut également la comprendre en termes politiques. Toutes les grandes théories de l'expérimentation l'opposent au formalisme et portent une attention particulière à son ampleur théorique, sociale, politique voire existentielle. Aussi les grands expérimentateurs mettent-ils leur souci de la forme au service d'un refus du formalisme. C'est le sens profond de l'élargissement de l'expérience qu'appelle Élie During : une transformation des formes de la vie collective.

Pratiques et situations expérimentales

À cet égard, l'hétérodoxie telle qu'elle se pratique à Hollywood a un statut particulier. Elle n'est pas celle, radicale et peu accessible, que préconisent les artistes et théoriciens du Black Mountain College ou des premières avant-gardes historiques mais elle touche l'ensemble de la population. Elle accomplit la vocation de l'art d'avant-garde, à savoir son dépassement dans la culture de masse³³. Elle revêt donc une dimension politique parce qu'elle concerne le corps collectif dans son entier.

Si l'expérimentation n'est pas un formalisme, le cinéma expérimental se caractérise pourtant par ses préoccupations formelles et travaille sur la matière même du médium cinématographique. D'où vient ce lien récurrent entre formalisme, matérialisme et hétérodoxie ? C'est que les principes de l'expérimentation comme protocole poussent presque toujours l'artiste à s'engager dans le travail de la forme et de la matière, explorées dans une recherche en acte. Jonas Mekas, qui a beaucoup insisté, des années 1960 jusqu'à

31. CAGE John, *Silence. Conférences et écrits*, trad. Vincent Barras, Genève, Héros-Limite, 2003.

32. DURING Élie, « Expérimentateurs, encore un effort ! », *artpress*, n° 347, 2008, p. 46.

33. WILLIAMS Raymond, *The Politics of Modernism*, New York, Verso, 1989, p. 49-63.

ses dernières années, sur les vertus de la spontanéité comme moteur du *New American Cinema*, rapporte les propos d'Orson Welles au sujet de *Citizen Kane* (RKO, 1941) : « Je n'ai pas délibérément entrepris d'y inventer quoi que ce soit. Je me disais seulement : "Pourquoi pas ?" L'ignorance peut être d'un grand secours. C'est ce que j'ai apporté à *Kane* : l'ignorance³⁴. » Ces mots de Welles rejoignent la pensée d'Allan Kaprow, pour lequel il y a moins un art dissident à proprement parler que des situations singulières à l'origine de productions hétérodoxes³⁵.

Le cinéma, angle mort des écrits sur l'art expérimental

Pourquoi l'expérimentation qui s'épanouit dans le cinéma B n'a-t-elle jamais fait l'objet d'un discours théorique alors même qu'il s'agit d'une idée très répandue ? Pourquoi cette idée si bien ancrée dans la critique est-elle également si mal fondée dans l'historiographie ? C'est que le cinéma est presque toujours l'angle mort des grands écrits sur l'art expérimental. Debord le condamne sans ménagement. Asger Jorn et Allan Kaprow n'en parlent jamais, non plus que Duchamp, en dépit de sa pratique de cinéaste. Ses caractéristiques techniques et sa première réception critique comme machine scientifique et foraine nous invitent pourtant à l'intégrer sans tarder aux champs d'investigation des théories de l'expérimentation artistique³⁶.

Pour comprendre le lien qui existe entre le film B et l'hétérodoxie, nous devons adopter une vision décentrée du cinéma, à la manière de celle que porte Rosalind Krauss sur la photographie et qui lui permet d'en élaborer une pensée originale³⁷. Nous pourrions ainsi discerner dans le cinéma ce que ses déterminations historiques ont laissé de côté et en retrouver les potentialités expérimentales en faisant jouer des modèles anachroniques (cinéma des premiers temps, production expérimentale post-1960)³⁸. Il nous faut pour cela dépasser les catégories que sont l'expérimentation, l'avant-garde et le cinéma narratif pour considérer leur réversibilité mais aussi leurs points de jonction³⁹.

Nous voulons donc examiner le lien, souvent esquissé mais très peu théorisé, du *second feature* avec le cinéma d'avant-garde, essentiel pour comprendre sa dimension expérimentale. Ce lien, qui repose sur le concept de marge, est pourtant l'implicite des discours sur le B et l'avant-garde. On le retrouve sous les plumes les plus diverses. Il est présent chez Wheeler Winston Dixon qui s'occupe à part égale de cinéma expérimental et de cinéma B et qui lit régulièrement le second à l'aune du premier⁴⁰. On le retrouve

34. MEKAS JONAS, « Free Cinema and the New Wave », in Lewis JACOBS (dir.), *The Emergence of Film Art*, New York, Hopkinson & Blake, 1969, p. 411.

35. KAPROW Allan, *L'art et la vie confondus*, op. cit., p. 99.

36. ALBERA François, *L'avant-garde au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 47-63.

37. KRAUSS Rosalind, *Le photographique. Pour une théorie des écarts*, trad. Marc Bloch et Jean Kempf, Paris, Macula, 1990.

38. DIDI-HUBERMAN Georges, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002, p. 86.

39. DAMISCH Hubert, « À partir de la photographie », in Rosalind KRAUSS, *Le photographique*, op. cit., p. 9-10.

40. DIXON Wheeler Winston, *The Exploding Eye: A Revisionary History of 1960s American Experimental Cinema*, Albany, State University of New York Press, 1997 ; id., *Lost in the Fifties: Recovering Phantom Hollywood*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2005.

de manière inverse chez Yann Beauvais, qui analyse le cinéma expérimental à partir de certains genres exploités par le film B⁴¹. On le retrouve aussi chez Brian Taves, qui insiste sur la proximité stylistique des deux catégories à partir du cas de Robert Florey, ou chez Lauren Rabinovitz, qui met en évidence la dette de *Mesher of the Afternoon* (Maya Deren et Alexander Hammid, 1943) envers le film noir B⁴².

Cet implicite se glisse aussi dans les textes des émissaires du classicisme hollywoodien. Lewis Jacobs écrit autant sur les *quickies* que sur le cinéma expérimental dont il est par ailleurs un représentant actif pendant la période classique⁴³. On le trouve également là où on l'attend le moins, chez Irving Pichel lorsqu'il défend des positions en faveur de l'expérimentation dans des revues tout en tournant des *second features* pour Hollywood⁴⁴, ou chez James Wong Howe lorsqu'il défend le droit d'expérimenter au sein de films à petits budgets⁴⁵. Plus généralement, la cinéphilie savante issue des *Cahiers du cinéma* justifie son engouement pour le B par l'intuition d'un surcroît d'intensité expérimentale, à tout le moins d'audace et d'inventivité. C'est le cas de Scorsese lorsqu'il loue le style particulier de Samuel Fuller : « Regardez un film comme *Forty Guns*. En surface, c'est un western, mais dès le premier plan, on voit que ça n'a rien à voir avec un western américain "normal". Il y avait là une autre sensibilité. Et il raconte l'histoire de façon expérimentale, différente⁴⁶. » Cette singularité repose sur des choix d'échelles de plan, d'angles de prise de vue et de mouvements d'appareil toujours surprenants et audacieux mais aussi sur les contrastes de rythme et de durée d'un plan à l'autre (fig. 1).

Malgré ces intuitions, personne n'a pris le risque d'écrire : « Le cinéma B est expérimental », ou même : « Le B emprunte nombre de ses traits stylistiques au cinéma d'avant-garde. » Le lien secret entre ces deux catégories a été refoulé par des formes de discours détourné ou analogique, qui ont contribué à fausser un peu plus la compréhension du caractère expérimental des *companion features*. Ce lien est l'angle mort auquel nous devons nous confronter pour en formuler une théorie et penser la manière dont il se constitue en production hétérodoxe.

41. BEAUVAIS Yann, *Poussière d'image. Articles de films (1979-1998)*, Paris, Paris Expérimental, 1998, p. 149-159.

42. TAVES Brian, « Robert Florey et l'avant-garde hollywoodienne », in Jean-Michel BOUHOURS, Bruce POSNER et Isabelle RIBADEAU DUMAS (dir.), *En marge de Hollywood. La première avant-garde cinématographique américaine, 1893-1941*, Paris, Centre Pompidou, 2003, p. 104-119; RABINOVITZ Lauren, « Experimental and Avant-Garde Cinema in the 1940s », in Thomas SCHATZ (dir.), *History of the American Cinema*, vol. 6 : *Boom and Bust: American Cinema in the 1940s*, Berkeley, University of California Press, 1997, p. 454-455.

43. JACOBS Lewis, « A History of the Obscure Quickie: An Analysis of the Shoestring Products Which Emerge from Hollywood's Poverty Row », *The New York Times*, 30 décembre 1934, p. 4.

44. PICHEL Irving, « Creativeness Cannot Be Diffused », *Hollywood Quarterly*, vol. 1, n° 1, 1945, p. 20-25; *id.*, « Seeing with the Camera », *Hollywood Quarterly*, vol. 1, n° 2, 1946, p. 138-145; *id.*, « Areas of Silence », *Hollywood Quarterly*, vol. 3, n° 1, 1947, p. 51-55; *id.*, « Stills in Motion », *Hollywood Quarterly*, vol. 5, n° 1, 1950, p. 8-13; *id.*, « Crisis and Incantation », *Hollywood Quarterly*, vol. 5, n° 3, 1951, p. 213-223; *id.*, « In Defence of Virtuosity », *The Quarterly of Film Radio and Television*, vol. 6, n° 3, 1952, p. 228-234.

45. HOWE James Wong, « The Documentary Technique and Hollywood », *American Cinematographer*, vol. 25, n° 1, 1944, p. 10-34.

46. FULLER Samuel, NARBONI Jean et SIMSOLO Noël, *Il était une fois... Samuel Fuller. Histoires d'Amérique racontées par Samuel Fuller à Jean Narboni et Noël Simsolo*, trad. Dominique Villain, Paris, Cahiers du cinéma, 1986, p. 11.



◆ Figure 1. – *Forty Guns*.
Samuel Fuller, Globe Enterprises, 1957.

Une chronologie et un corpus instables

Quelles limites chronologiques pour la production B ?

Pour définir notre objet d'étude, nous avons fait le choix d'un critère simple que nous détaillons et nuancions dans le deuxième chapitre : les films B sont le plus souvent vendus au forfait dans un double programme ou *via* un réseau *states rights*⁴⁷. Réciproquement, le *dual* et le *flat-fee rental* (parfois sous la forme de la distribution *states rights*) constituent le cadre industriel définitoire de la production B. Pour cette raison, notre étude couvre les vingt-cinq années que dure le *double bill*, de 1931 à 1956.

Il nous est toutefois arrivé fréquemment de dépasser ces bornes pour des raisons qui tiennent au caractère problématique du B comme catégorie de production. Si le double programme existe bien entre 1931 et 1956, date à laquelle Columbia produit le dernier *serial* de l'histoire du cinéma (*Blazing the Overland Trail*, Spencer Gordon Bennet), le système de la vente au forfait a cours bien avant 1931 et se prolonge après 1956 dans les réseaux *states rights* indépendants⁴⁸. Par ailleurs, certaines salles continuent localement d'avoir recours au *double bill*. Ce qui prend fin en 1956, c'est le *dual feature* comme pratique d'exploitation systématique et adoptée par la majorité des salles. À cette date, la diversité des modes de distribution et d'exploitation explose et il n'y a plus guère de règles largement suivies. Notons enfin que la mise en application même du *double bill* a été fort compliquée et truffée d'exceptions, ne serait-ce qu'en raison de sa légalisation tardive en août 1934⁴⁹.

De façon similaire, la production à petit budget ne meurt pas avec le double programme : elle se survit et se transforme en production à petit budget à proprement

47. SLIDE Anthony (dir.), *The New Historical Dictionary of the American Film Industry*, Lanham, Scarecrow, 2001, p. 194.

48. JACKSON Jean-Pierre, *La suite au prochain épisode...*, *op. cit.*, p. 220.

49. RHODES Gary D., « "The Double Feature Evil": Efforts to Eliminate the American Dual Bill », *Film History*, vol. 23, n° 1, 2011, p. 61.

parler ou en cinéma d'exploitation, au sens courant du terme et non au sens historique classique que lui a donné Eric Schaefer⁵⁰. *Underworld USA* (Samuel Fuller, Globe Enterprises, 1961) est emblématique d'une telle survivance : sorti en 1961, il n'est plus vendu au forfait dans un double programme et pourtant, il présente toutes les caractéristiques formelles d'un *second feature*, ses 99 minutes mises à part. Il prouve que les stylèmes concentrés dans le B agissent encore dans le cinéma à petit budget postérieur à l'ère du double programme. De la même façon, *Attack of the Crab Monsters* (Roger Corman, Allied Artists, 1957), *Premature Burial* (Roger Corman, AIP, 1962) ou *The Intruder* (Roger Corman, Corman Productions, 1962) sont projetés dans des *drive-in* et non vendus au forfait. Ce ne sont plus des B mais des films d'exploitation, même si *Attack of the Crab Monsters* est produit par Allied Artists, une filiale de Monogram spécialisée dans le *second feature*. À part leur mode d'exploitation, rien (de leur durée à leur budget en passant par leur style) ne les distingue des films B produits entre 1931 et 1956⁵¹.

Qui plus est, les studios ont parfois produit des *first features* en imitant le style des B, tant par souci de différenciation qu'en raison du succès de ces derniers. Appelés *nervous A*, ils sont bien vendus au pourcentage, comme *House of Bamboo* (Samuel Fuller, Twentieth Century Fox, 1955)⁵². Rien ne les distingue réellement d'un *programmer* si ce n'est qu'ils sont conçus pour occuper la place du *feature film*. Aucune solution de continuité dans la production de ces *nervous A* ne se manifeste avant et après la fin du double programme, ce qui a pour effet d'estomper la distinction entre A et B à mesure que les années 1950 progressent. Au cours de notre étude, nous mentionnons quelques films produits après 1956 dans la mesure où les traits esthétiques fondamentaux du B survivent quelque temps encore à la fin du double programme.

Enfin, nous évoquons aussi des films sortis avant 1931, notamment au cours de notre examen des zones de jonction entre le B et le cinéma d'avant-garde. Certains principes formels majeurs du *second feature* se sont développés avant 1931 : nous avons donc franchi cette borne chronologique chaque fois que l'exigeait le développement de notre démonstration.

Constitution du corpus

Le double programme et les réseaux states rights, fondement et unité de la production B

Le *B movie* est un objet fuyant qui regroupe plusieurs types de films différents ; sa mixité est due à son instabilité catégorielle. En effet, B et A sont moins des ensembles homogènes et nettement délimités que des espaces de production situés de part et d'autre d'une ligne de démarcation flottante.

50. SCHAEFER Eric, "Bold! Daring! Shocking! True!": A History of Exploitation Films, 1919-1959, Durham, Duke University Press, 1999, p. 2-6.

51. TAVES Brian, « The B Film », art. cité, p. 313-350.

52. STRAWN Linda May, « Interview with Steve Broidy », in Todd MCCARTHY et Charles FLYNN (dir.), *Kings of the Bs: Working within the Hollywood System – An Anthology of Film History and Criticism*, New York, E. P. Dutton, 1975, p. 271.

Les critères qui définissent le B sont multiples et aucun n'est suffisant à lui seul. Le mode de vente reste cependant le plus important : les *companion features* sont loués au forfait par les salles pour constituer la première partie des doubles programmes qu'Hollywood met en place à partir de 1931 ou ils sont loués aux salles par les réseaux *states rights*. Ces modes alternatifs de distribution et d'exploitation impliquent que le budget des films B soit généralement inférieur à celui des A afin d'assurer leur rentabilité. Mécaniquement, les B sont donc aussi plus courts ; ils n'excèdent presque jamais 90 minutes. Ces deux derniers critères leur confèrent des valeurs de production le plus souvent inférieures à celles des A ; les acteurs y sont aussi moins prestigieux. De là, les *second features* ont fréquemment été perçus comme des films de moindre qualité ; pour cette raison l'expression « série B » est aussi devenue une estampille péjorative.

Il faut pourtant se garder de tout essentialisme. D'abord, certains films passent d'une catégorie à l'autre entre les phases de production et d'exploitation. Un producteur peut décider qu'un long-métrage occupera la deuxième partie du programme, mais s'il est décevant ou qu'il fait trop peu d'entrées, il entrera dans la catégorie B avant sa distribution ou en cours d'exploitation⁵³. L'inverse se produit parfois également. La catégorie dans laquelle entrera le film n'est donc pas nécessairement arrêtée dès l'étape de production. D'autres produits passent d'une catégorie à l'autre au cours des moments successifs de leur vie sur les écrans. En effet, le *run-zone-clearance system* prévoit un laps de temps entre chaque phase d'exclusivité dans l'exploitation d'un long-métrage⁵⁴. Au cours de cette période, il arrive que les départements de la distribution décident de vendre un film sur un autre mode que celui prévu à l'origine⁵⁵. Une première partie de programme pour les cinémas de première exclusivité peut devenir la *main feature* en deuxième ou en troisième exclusivité si elle se révèle populaire⁵⁶. Ensuite, le budget et la durée des tournages ne sont pas en soi des critères discriminants. Certaines productions vendues au forfait en provenance de la MGM peuvent coûter autant ou plus qu'un A produit par la Warner. De la même façon, un *second feature* peut bénéficier de trois semaines de tournage chez une compagnie tandis qu'un tel calendrier sera réservé aux A chez une autre⁵⁷.

Ce caractère non définitoire du critère budgétaire a un corrélat : ce n'est pas parce qu'une bande est produite par un studio B qu'il répond nécessairement aux critères qui définissent le *companion feature*. Produits par Republic, *Specter of the Rose* (Ben Hecht, 1946), *Moonrise* (Frank Borzage, 1948), *Wake of the Red Witch* (Edward Ludwig, 1949), *House by the River* (Fritz Lang, 1950) ou *Sands of Iwo Jima* (Allan Dwan, 1949) ne présentent ni l'agenda ni le budget d'un B moyen⁵⁸. Pour ces films, il faut compter un mois de tournage et un million de dollars environ, soit bien davantage qu'un A de

53. SEDGWICK John, « Cinemagoing in Portsmouth during the 1930s », *Cinema Journal*, vol. 46, n° 1, 2006, p. 52-84.

54. GOMERY Douglas, *The Hollywood Studio System*, op. cit., p. 20.

55. ANONYME, « The Run-Zone-Clearance System », *The Exhibitors Herald*, 5 mars 1932, p. 31-32.

56. SCHATZ Thomas (dir.), *History of the American Cinema*, vol. 6 : *Boom and Bust*, op. cit., p. 324.

57. TAVES Brian, « The B Film », art. cité, p. 314-317.

58. BOGDANOVICH Peter, *Allan Dwan: The Last Pioneer*, Londres, Blue Star House, 1971, p. 43-48.

la Columbia, par exemple⁵⁹. Republic est pourtant spécialisée dans le B et distribue ses produits *via* les réseaux *states rights*. Ces bandes appartiennent-elles ou non à cette catégorie? Il est impossible de trancher fermement – d’autant que leur mode d’exploitation change selon les salles – mais toutes font partie de notre corpus en raison même de leurs ambiguïtés. *Sands of Iwo Jima* a d’abord été vendu au pourcentage dans les cinémas de première exclusivité avant d’intégrer les *double bills* du sud des États-Unis lors des phases de deuxième et troisième exclusivité. En France, il est présenté comme une production de prestige ainsi qu’en témoigne le matériel promotionnel destiné aux exploitants⁶⁰. Selon la date, le lieu et le continent, la réception et l’exploitation d’un même film varient; cette instabilité affecte la plupart des B.

Le critère budgétaire a un corrélat, connexe à celui que nous venons d’énoncer : nous devons prendre garde à ne pas identifier sans réserve un *second feature* à partir de critères stylistiques. Très souvent, nous ne pouvons pas faire la différence entre un B et un A à partir de simples données esthétiques. *The Informer* (John Ford, RKO, 1935) est très semblable à un *first feature* grâce au soin apporté aux décors et aux éclairages; *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, Republic, 1954) et *The Quiet Man* (John Ford, Republic, 1952), bien que tournés par un studio B, sont deux films A. Ces quelques exemples expliquent pourquoi les longs-métrages que l’on range usuellement sous la bannière du B sont parfois forts différents les uns des autres. En France, la popularité de l’expression « série B » a contribué à cette confusion.

Films et séries

À proprement parler, la catégorie B désigne les films de première partie de programme. Nous pouvons les définir *a minima* selon les critères énoncés ci-dessus. Les séries sont, quant à elles, des cycles de *second features* qui déclinent un même univers avec des personnages récurrents, des intrigues similaires et un jeu dialectique entre la ressemblance des situations dramatiques et leurs variations. *The Bowery Boys*, *Mr. Moto*, *Sherlock Holmes*, *Michael Shayne*, *The Cisco Kid*, *Charlie Chan*, *The Three Mesquiteers*, les westerns avec Gene Autry ou Roy Rogers, *The Higgins Family* ou *Judy Canova* sont quelques-unes des séries les plus plébiscitées par le public américain⁶¹. Elles sont souvent schématiques et formulaires; le spectateur cherche à y retrouver des personnages, des atmosphères ou des récits familiers tout en acceptant de se laisser surprendre, comme c’est le cas avec la série *The Saint*, produite par la RKO⁶².

59. HURST Richard M., *Republic Studios: Between Poverty Row and the Majors*, Lanham, Scarecrow, 1979, p. 6-7.

60. Feuilles de présentation d’*Iwo Jima* datés de février 1950, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, département des éphémères, section « Éphémères portant sur le cinéma », série « Films : matériel d’exploitation », cote 4-DEP-004-435.

61. MARTIN Len D., *The Columbia Checklist: The Feature Films, Serials, Cartoons and Short Subjects of Columbia Pictures Corporation, 1922-1988*, Jefferson, McFarland, 1991, p. 31.

62. BARER Bufl, *The Saint: A Complete History in Print, Radio, Film and Television of Leslie Charteris’ Robin Hood of Modern Crime, Simon Templar, 1928-1992*, Jefferson, McFarland, 1993, p. 56-71.

Le serial, ou les enchantements de la brièveté

Les *serials* sont des longs-métrages d'environ quatre heures conçus pour être exploités en segments de 15 minutes diffusés de manière hebdomadaire. Chaque épisode se clôt sur un *cliffhanger*, une péripétie où la mort du héros est imminente et qui laisse le spectateur sur un suspense irrésolu, à l'instar de l'image que ce mot évoque – celle d'un homme suspendu à une falaise. Pour apprendre comment le personnage se tire de ce mauvais pas, le public devra assister à l'épisode suivant.

Historiquement, le *serial* se développe bien avant la double affiche hollywoodienne. Il naît aux États-Unis en 1912 avec *What Happened to Mary?* (Charles Brabin, Edison Studios) avant d'essaimer en France et en Allemagne à partir de 1915. Ses parents les plus proches sont le roman-feuilleton diffusé dans la presse française au XIX^e siècle et les *comic strips* américains. Nous incluons le *serial* à notre étude car, dès les années 1930, les départements de la distribution et de l'exploitation l'intègrent au double programme. Ce sont les *indies* comme Republic ou les départements B des studios hollywoodiens qui supervisent la production de *serials* : ils s'intègrent donc de fait à notre étude. De plus, ils obéissent à des règles similaires de contraction budgétaire et de rapidité de tournage ainsi qu'à un mode de vente au forfait en tous points semblable à celui des *companion features*, à ceci près que les coûts et les bénéfices moyens sont très différents⁶³.

Films ethniques et films d'exploitation

Pour les besoins de notre étude, nous serons amenés à parler des champs les plus marginaux de la production américaine, à savoir les films ethniques et d'exploitation. Certains cinéastes qui ont travaillé pour Hollywood, comme Edgar Ulmer, ont également réalisé des bandes ethniques⁶⁴. Par ailleurs, certains *quickies* produits par les compagnies les plus pauvres de Poverty Row ont parfois été rachetés et remontés afin d'être projetés comme des longs-métrages d'exploitation⁶⁵.

Méthodes et finalités

Enjeux et objectifs de l'ouvrage

Notre objectif est d'établir une histoire et une théorie du *B movie* en l'étudiant sous l'angle de sa dimension expérimentale. Nous voulons aussi définir la teneur particulière de cette expérimentation, qui est l'implicite de la plupart des discours sur cette production. En affirmant qu'elle est souvent plus audacieuse, plus inventive et plus hétérodoxe ou irrégulière que la catégorie A, les travaux universitaires et critiques distinguent les deux champs, même quand ils ont soin de rappeler les relations qui existent entre eux.

63. TUSKA Jon, *The Vanishing Legion: A History of Mascot Pictures, 1927-1935*, Jefferson, McFarland, 1982, p. 8.

64. SKOLNIK Jonathan, « Exile on 125th Street: African Americans, Germans, and Jews in *Moon over Harlem* », in BETIND HERZOGENRATH (dir.), *The Films of Edgar G. Ulmer*, Metuchen, Scarecrow, 2009, p. 61-70.

65. SCHAEFER Eric, "Bold! Daring! Shocking! True!", *op. cit.*, p. 336-339.

Ces discours sur le B omettent pourtant généralement d'examiner les causes, les effets et les modalités de ses expérimentations. Rappelons à cet égard que la plupart des concepts grâce auxquels nous abordons couramment le *second feature* ont été élaborés au travers de discours critiques qui ne visaient ni le systématisme ni la théorie. Le caractère expérimental de la production B tient donc en partie de l'idée reçue. L'examen de ses déterminations industrielles montre qu'il n'y est pas structurellement inscrit : l'analyse n'en fait apparaître ni les origines ni les finalités et ne nous permet pas de le penser. Figure récurrente du discours critique et historique, l'hétérodoxie du B est donc également la pierre sur laquelle achoppe l'approche esthétique. Aussi nous faut-il résoudre ce problème.

Notre propos est de montrer qu'en assurant une grande partie de la production hollywoodienne dans les années 1930 et 1940, les départements et les compagnies B nourrissent le paradigme classique tout en développant un type de cinéma qui tend à s'opposer à ses normes. Nous ouvrons donc une perspective supplémentaire sur la dialectique entre la norme et la marge du classicisme hollywoodien explorée par Jean-Loup Bourget⁶⁶. Les modèles proposés jusqu'à aujourd'hui attribuent un rôle central à la norme et insistent sur sa capacité à intégrer harmonieusement écarts et irrégularités. La conception du classicisme à laquelle nous ouvre le B souligne leur caractère irréductible ; ils ne sont plus une erreur ou un savoir-faire exogène que le système doit résorber mais l'un des moteurs de l'invention industrielle grâce auxquels le *studio system* dépasse son corps de contraintes. Au terme de notre étude, nous voulons faire apparaître la dimension contre-culturelle du *B movie* ; nous en préciserons les divers aspects et notamment son pouvoir de transformation sociale.

En suivant cette démarche, nous cherchons aussi à définir la possibilité d'un geste expérimental dégagé du principe d'avant-garde et affranchi par conséquent de ses responsabilités historiques et politiques, sans renoncer pour autant à sa dimension sociale. Un tel geste ne cherche plus à se situer sur les rails d'une histoire des formes en progrès constant⁶⁷. Il se développe dans l'espace-temps à la fois cyclique et ouvert du pluralisme esthétique et de l'absorption permanente des stylèmes en vue de leur renouvellement⁶⁸. En définissant la teneur et la valeur particulières de ce geste, nous espérons saisir au plus juste la spécificité de l'expérimentation déployée par la catégorie B mais aussi, plus largement, comprendre le régime expérimental singulier que développe un système industriel de production culturelle tel qu'Hollywood. Dans les pages qui suivent, nous confrontons une problématique d'histoire du cinéma et une problématique générale d'esthétique et d'histoire de l'art afin de mieux articuler théorie et historiographie.

Nous voudrions enfin contribuer, avec cet ouvrage, à une meilleure connaissance du classicisme hollywoodien, dans la lignée des travaux de Francis Bordat, de Jacqueline Nacache et de Jean-Loup Bourget. C'est que le *B movie*, malgré son apparente familiarité, constitue l'un de « ces "trous noirs" du cinéma hollywoodien⁶⁹ » qu'il nous faut

66. BOURGET Jean-Loup, *Hollywood, la norme et la marge*, op. cit., p. 245-246.

67. GREENBERG Clement, « La crise du tableau de chevalet », in *Art et culture. Essais critiques*, trad. Ann Hindry, Paris, Macula, 1989, p. 171-175.

68. DANTO Arthur, *Après la fin de l'art*, trad. Claude Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 1996, p. 291.

69. NACACHE Jacqueline, « Postface. Perspectives du classicisme », in Jean-Loup BOURGET et Jacqueline NACACHE (dir.), *Le classicisme hollywoodien*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 314.

scruter pour enrichir notre compréhension de l'âge d'or du *studio system*. La production B, prise dans sa totalité, correspond assez peu au classicisme tel que l'a défini la cinéphilie française historique, à savoir la meilleure part de la production américaine, celle qui brille par la retenue et la précision de ses mises en scène, par son sens étudié de la litote et la perfection au cordeau de ses récits, celle aussi qui prévaut dans les travaux universitaires⁷⁰. Pour le dire en manière de boutade : le classicisme du cinéphile, c'est le mode de production moins les mauvais films. Le B au contraire est de qualité inférieure, sans éclat ; or le classicisme savant « ignore la plupart des films inconnus, obscurs ou médiocres qui, destinés à des publics immenses et toujours disponibles, ont justifié le fonctionnement à plein rendement de la machine hollywoodienne⁷¹ ». Intégrer véritablement le tout-venant du *second feature* à la réflexion sur Hollywood, c'est donc fragiliser le classicisme dans son acception cinéphile courante. Mais il y a un bénéfice à tirer de cette opération : une connaissance plus précise de ses contradictions esthétiques, de ses complexités économiques et des ambiguïtés profondes de ses modes d'exploitation – et donc un *aggiornamento* de notre représentation du classicisme hollywoodien.

L'alliance des approches esthétique, historique et culturelle

Dans la mesure où la théorie du cinéma n'a pas encore élaboré de système de la production B, nous recourons fréquemment à des concepts importés d'autres champs disciplinaires. Nous réfléchissons aussi aux expérimentations qui ont cours dans d'autres pratiques artistiques pour comprendre celle qui se joue dans le B. Enfin, puisque notre étude vise à démontrer que les *second features* se constituent en une production contre-culturelle plutôt qu'expérimentale à proprement parler, nous empruntons plusieurs notions aux *cultural studies* et aux *visual studies* afin de rendre compte de la trajectoire complexe par laquelle ils participent pleinement du classicisme hollywoodien tout en s'opposant à ses normes. Nous effectuons donc un travail d'importation et de traduction de concepts issus de ces deux champs disciplinaires. En montrant que les films participent d'une économie politique précise, les *visual studies* expliquent comment un mode oppositionnel de production d'images peut avancer à rebours de son contexte idéologique et industriel tout en y étant intégré⁷². Nous tâchons donc de comprendre comment la matière et le traitement formel des films, et pas seulement leurs discours, produisent des effets hétérodoxes.

Pour saisir les particularités du B comme produit d'exportation, nous avons consulté les archives du département des éphémères de la Bibliothèque historique de la Ville de Paris ; elles nous renseignent sur la promotion des films de première partie dans la capitale. La presse française et américaine entre 1931 et 1970 constitue notre principale

70. David Bordwell définit ainsi le style classique : « le sens du décorum, des justes proportions, l'harmonie des formes, le respect de la tradition, la vraisemblance, un art qui se fait oublier et sait diriger avec finesse la réaction du spectateur ». BORDWELL David, STAIGER Janet et THOMPSON Kristin, *The Classical Hollywood Cinema*, op. cit., p. 4.

71. NACACHE Jacqueline, « Perspectives du classicisme », art. cité, p. 313.

72. BELLER Jonathan, *The Cinematic Mode of Production: Attention Economy and the Society of the Spectacle*, Lebanon, Dartmouth College Press, 2006, p. 302-308.

source primaire de données historiques. Les revues cinéphiles et généralistes françaises nous ont permis d'étudier la réception du *B movie* sur notre territoire ; la presse professionnelle américaine nous a fourni de nombreuses données économiques ; enfin les quotidiens locaux nous ont permis de comprendre dans le détail la promotion et l'exploitation des *companion features* dans les salles étasuniennes. Leurs spécificités dessinent un classicisme bien moins « classique » que nous le supposons généralement, dans lequel le *studio system* est moins une machine parfaitement réglée qu'un barnum plein d'anomalies et d'incohérences.