

Jacqueline Nacache

Introduction Hollywood en partage

Le séminaire et la journée d'étude « Le classicisme hollywoodien », organisés à l'École normale supérieure pendant l'année universitaire 2006-2007, et dont ce volume constitue la trace, ont eu pour premier objectif de rappeler le rôle tenu par le classicisme hollywoodien dans les études cinématographiques. Comme en témoigne l'abondance des écrits qui lui sont consacrés, l'âge d'or hollywoodien, que l'on souscrive ou non à cette appellation nostalgique, est un terrain que ne peut plus éviter quiconque tente de comprendre comment le cinéma s'inscrit dans l'histoire de l'art et de la culture, dans celle des sociétés et des idées. Pour autant, à mesure qu'elle s'éloigne dans le temps, la période classique d'Hollywood n'est plus le repère à l'aune duquel se pensait, voilà encore vingt ou trente ans, toute l'histoire du cinéma ; elle se change en un monument lointain dont les contours s'embrument dans les simplifications du passé, ou au contraire en un cabinet de curiosités au contenu si riche et varié que l'idée même de classicisme s'y estompé jusqu'à la disparition. La notion méritait donc d'être remise en chantier, dans un esprit que nous avons voulu d'échange et de partage. L'aire de la recherche hollywoodienne, telle que nous avons tenté de la dessiner, est un espace ouvert, dont les contours dépassent ceux d'une communauté d'experts ; s'y côtoient universitaires et critiques, fins connaisseurs des corpus classiques, spécialistes de culture anglo-saxonne, chercheurs de toutes disciplines dont la route croise un moment le terrain hollywoodien, comme lieu où se formule idéalement leur problématique. De cette réunion, les études hollywoodiennes sortent solides et rénovées, car le classicisme s'éloigne des polémiques du passé tout en intégrant leurs bénéfiques, et sans que ne s'interrompe pour autant la discussion (historique, esthétique, éthique) dont Hollywood fait l'objet depuis plus d'un siècle.

Un point de convergence

S'il faut pour commencer poser la question rituelle de la périodisation, on peut rappeler qu'à la perception commune d'un classicisme qui s'étendrait sur les trois décennies du système des studios à son apogée (1930-1960) se superposent d'autres types de segmentation historique, selon les critères auxquels on donne priorité. On peut alors, comme David Bordwell, Janet Staiger et Kristin Thompson dans *The Classical Hollywood Cinema*, faire l'hypothèse d'une période longue qui, de 1917 à 1960, lie l'unité stylistique d'Hollywood aux structures économiques du mode de production ; ou considérer avec Douglas Gomery, dans *L'Âge d'or des studios*, que la phase la plus glorieuse du *Hollywood studio system* se limite aux deux décennies (1930-1949) durant lesquelles « aux États-Unis et dans le monde entier, le cinéma américain occupe alors la première place dans l'industrie du loisir collectif ». Une définition ancrée dans le contexte juridique américain tiendrait légitimement pour « classique » la seule période durant laquelle les films sont dans une dépendance quasi totale à l'égard de la société, et qu'on peut situer entre 1915, année de la décision de la Cour Suprême qui déclare le cinéma « pur et simple commerce » (*a business, pure and simple*) et l'exclut du champ de la liberté d'expression, et 1952, année où une décision symétrique rétablit pour le film la protection du Premier Amendement. Mais il est plus courant, chez les historiens français du cinéma, de combiner les critères d'ordre historique, économique, esthétique et culturel, pour fixer des ensembles ou des sous-ensembles à la forte unité ; ainsi la période 1927-1941, retenue par Alain Masson, met-elle en parallèle le système des studios avec les évolutions stylistiques, technologiques et idéologiques. Jean-Loup Bourget, dans *Hollywood, la norme et la marge*, estime que la période, envisagée en termes de « règles de bienséance – règles esthétiques et morales, mais d'abord de convenance sociale », est assez précisément délimitée par l'application effective du Code de Production en 1934 et le « début de son lent mais inexorable démantèlement » en 1953 ; une amplitude que limite encore Francis Bordat, pour lequel le cinéma classique « constitue un ensemble clos, clairement délimité par l'avènement et le déclin d'un mode de production, le *studio system* » qui n'a « fonctionné à plein rendement, et n'a été complètement sous contrôle, qu'entre 1934, date d'application du Code Hays par la PCA, et 1948, date de la décision Paramount (qui met fin à l'intégration verticale des studios), soit quatorze années qui ont déterminé « l'exemplarité d'un style¹ ».

• 1 – Voir respectivement pour ces références : Alain MASSON (dir.), « Hollywood 1927-1941, la propagande par les rêves ou le triomphe du modèle américain », *Autrement* n° 9, septembre 1991, Série Mémoires ; Jean-Loup BOURGET, *Hollywood, la norme et la marge*, 1^{re} éd. Nathan 1998, rééd. Armand Colin ; Jacques PORTES, *De la scène à l'écran – Naissance de la culture de masse aux États-*

On ne tranchera pas entre ces propositions, car le classicisme hollywoodien veut être ici présenté comme le point de convergence, inévitablement flottant, entre un état objectif du cinéma américain et l'accueil de ce cinéma par différentes « communautés d'interprétation² ». Il est donc, à proportion égale, une problématique historique, impliquant l'étude interne d'un corpus et d'une période caractérisés par des règles (stylistiques, idéologiques, économiques, morales, ainsi que par un contexte historique et culturel), et une question de réception, comme c'est le cas en général dans l'histoire de l'art, où les classicismes (lorsqu'ils ne sont pas « néo - » et donc autoproclamés) ne sont reconnus que rétrospectivement. Ce second caractère n'implique pas pour autant que la notion reste éternellement précaire et relative. Comme, là encore, dans le domaine de la littérature ou des arts plastiques, il vient un temps dans l'histoire de la réception où le consensus qui cimente les communautés interprétatives en question, même tacite, est assez puissant pour qu'un certain point de discussion soit dépassé, dans l'intérêt de tous les acteurs du champ. Intérêt esthétique autant que politique : il faut bien en l'occurrence, pour que les études cinématographiques se déploient vers l'avenir, qu'elles cessent de réviser la respectabilité de leurs propres objets, et que le cinéma, Hollywood inclus, soit enfin mis, raisonnablement, à égalité avec d'autres phénomènes artistiques, culturels et sociaux. *Raisonnement*, c'est-à-dire loin des outrances du passé, à partir d'un emploi légitime des catégories esthétiques en usage, et d'un ensemble d'œuvres à la qualité reconnue, ensemble dont participe incontestablement une grande partie de la production hollywoodienne. Pour cette raison, il faut reconstituer le fil sinueux de la réception d'Hollywood, ne serait-ce que pour considérer les débats comme provisoirement clos (je m'y emploierai à la fin de cet ouvrage) et montrer que le classicisme hollywoodien est désormais une catégorie construite et objectivée, dont la solidité ne craint plus d'être mise à l'épreuve des comparaisons. Dans le parallèle qu'établit Jean-Loup Bourget entre le classicisme pictural du XVII^e siècle franco-romain et celui d'Hollywood, le *classique* n'est plus un terme employé par équivalence, métaphore ou analogie, mais l'expression d'une conviction d'historien pour lequel les âges classiques se répondent par un jeu d'échos et subtiles symétries. Le grand siècle hollywoodien fait désormais partie intégrante de l'histoire de l'art, et Ford et Hawks rejoignent Poussin dans un musée sans frontières historiques ou culturelles. Les films y ont leur place aux côtés des tableaux, non dans le naïf dispositif de *preuve* si souvent

Unis, Belin, 1997 ; Olivier CAÏRA, *Hollywood face à la censure : discipline industrielle et innovation cinématographique, 1915-2004*, CNRS Éditions, 2005 ; Francis BORDAT, Introduction au *Bulletin du Ciclabo* n° 1, Presses de l'université Paris X-Nanterre, 1998.

• 2 – Au sens que donne Jean-Pierre ESQUÉNAZI à cette expression (*Sociologie des œuvres – De la production à l'interprétation*, Armand Colin, 2007, p. 76 et suiv.).

utilisé par les institutions artistiques lorsqu'elles font se côtoyer cinéma et peinture, ni dans la recherche, accomplie de longue date, des sources picturales du classicisme hollywoodien ; mais parce qu'un regard qui embrasse réellement le mouvement de l'art peut sans effort voir en de grands cinéastes de grands peintres d'histoire, reconnaître dans le western les teintes délicates de la pastorale, ou dans le toucher de Poussin, et au sein même de sa splendeur figurative, un art du *less is more* auquel n'auront rien à envier, dans leur sens étudié de la convenance, les grands films de l'ère du Code.

L'amont et l'aval

Entre ces pôles, et à partir de l'accord implicite qui forme le socle de cet ouvrage, la subjectivité de chaque auteur (dimension essentielle d'une analyse qui revendique son point de vue esthétique autant qu'historique) entre donc en jeu dans ce qui est perçu et énoncé comme classique. Toute liberté est laissée à chacun d'utiliser le classicisme comme une norme interne et affective (le « retour au pays natal » dont parle Serge Chauvin), ou comme une zone aux repères à la fois assez nets et assez souples pour qu'on distingue, clairement mais sans rupture excessive, son amont et son aval. Pour Emmanuel Dreux, le génie burlesque de Chaplin et Keaton ne pouvait s'épanouir que dans l'état encore sinon artisanal, du moins préindustriel et à coup sûr préclassique qu'était celui des compagnies américaines de cinéma dans les années 1910 et 1920. Limitée par la sévère organisation des studios (l'intelligence fonctionnelle d'un Irving Thalberg, à la MGM, n'aurait su faire place à l'invention puissamment fantaisiste de Keaton), l'inspiration burlesque lui survit pourtant, presque sur le mode de la revanche, à travers le torrent comique de Tashlin, Edwards, Lewis bien sûr, et à date plus récente le comique transgressif, libéré de toute norme, des frères Farrelly. En aval également, c'est l'ordre classique du *musical* que N. T. Binh voit se fissurer dans la dislocation des corps chez Bob Fosse ; pour Marguerite Chabrol, si une basse époque voit bien l'image glorieuse des stars – Swanson, Davis, Crawford – glisser de la splendeur à la monstruosité, ce mouvement prolonge le style classique, malgré les apparences, plus qu'il ne le défigure.

Mais c'est sans doute avec la problématique du *remake*, telle que l'étudie la contribution de Pierre-Olivier Toulza, que se pose le plus clairement la question d'un classicisme aux frontières à la fois claires et poreuses, qu'il faut envisager au sein d'un ensemble dynamique, et dans le réseau de phénomènes intertextuels que suscitent, chez les cinéastes contemporains, la réappropriation et l'héritage du corpus classique. L'étude du *King Kong* de Peter Jackson et du *War of the Worlds* de Steven Spielberg s'avère particulièrement fertile, dans la mesure où les nouvelles

versions de ces films évoquent d'une part des questions traditionnellement liées à l'étude des remakes – comme celle de l'innovation technologique ou du déplacement générique – d'autre part des questions spécifiques, comme les nouveaux modes de répartition entre segments spectaculaires et segments narratifs, ou la patrimonialisation du classicisme par le biais des remakes. Ceux-ci, qu'ils soient oubliés ou respectueux de l'original, posent en effet dans le cadre américain des questions historiques et théoriques non éloignées de celles que soulèvent le *heritage film* et la « fiction patrimoniale³ ».

Déplacements du regard

Il ne saurait être question d'envisager les changements constatables dans les productions elles-mêmes sans prendre en compte également les évolutions de leur réception et de leur interprétation. C'est à juste titre que Benoît Tadié place sa réflexion sur *Détour* sous le signe de Wölfflin et de son histoire du regard. Par-delà les textes et leur contexte, le classicisme hollywoodien consiste autant dans l'ensemble des productions que dans celui des retours, relectures et réévaluations effectuées sur les plus discutées de ces productions. On trouvera ici trois exemples canoniques avec les cas de *Stella Dallas* (King Vidor, 1937), *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) et *Detour* (Edgar G. Ulmer, 1945).

Casablanca est l'exemple le plus parfait de la façon dont l'accès au statut de classique-culte consacre une production hollywoodienne – Ginette Vincendeau rappelle que Robert B. Ray tient le film pour le « point culminant » du classicisme (*the culmination of classic Hollywood*) –, tout en bloquant en quelque sorte son interprétation, de sorte que ses significations restent en partie occultées. Il faut alors la replacer dans le contexte d'une problématique culturelle spécifique, celle de l'émigration des acteurs européens vers Hollywood, pour redonner vie à sa carrière critique. Ainsi peut-on revenir sur « l'authenticité » que conférait au film, selon Pauline Kael, sa distribution d'acteurs émigrés, et en discuter l'étrange nature; car, si ouverte que fût la petite Babel de *Casablanca* aux acteurs émigrés, elle n'en ordonnait pas moins les attributions et les nationalités selon une stricte hiérarchie, que n'influçait pas même la conjoncture politique exceptionnelle de la Seconde Guerre mondiale.

Bien différent est le cas de *Stella Dallas*, étudié par Marc Vernet dans sa version vidorienne de 1937, dont l'étrange (*un*)*happy ending* fut interprété de si multiples façons (métaphore du cinéma, image tragique de la destinée féminine et

• 3 – Sur cette notion, voir Pierre BEYLOT et Raphaëlle MOINE (dir.), *Les Fictions patrimoniales sur grand et petit écran : contours et enjeux d'un genre intermédiatique*, Presses universitaires de Bordeaux, à paraître en 2009.

maternelle) qu'on en vient à oublier la complexité et la subtilité du scénario qu'il couronne. Ce *finale* doit cependant être réexaminé à la lumière des péripéties dramatiques qui le précèdent, remis dans le fil des destinées de chaque personnage (juste réparation faite à des films classiques dont le contenu scénaristique fut souvent négligé) et minutieusement analysé sur le plan de la mise en scène. La fin en forme d'oxymore tragique (pour Stella Dallas, accomplir parfaitement son devoir de mère revient à s'effacer pour toujours de la vie de sa fille Laurel) procure alors de singulières satisfactions; car il ne faut pas oublier, comme le rappelle Marc Vernet en une belle conclusion qui pourrait valoir au fond pour toute grande fiction hollywoodienne, « le bénéfice qu'il y a à croire et à ne pas croire en même temps, à s'identifier et à ne pas s'identifier, à reconnaître et à ne pas reconnaître, à condamner et à pardonner ».

Detour, réalisé en 1945 par Edgar G. Ulmer, doit sa destinée exceptionnelle non à quelque procédé de « marginalisation par le haut⁴ » mais aux différentes générations d'exégètes qui, pour des raisons différentes, lui ont manifesté leur intérêt. Cette réalisation typique de petite compagnie, faite avec peu de moyens, a d'abord attiré de la part de la critique cinéophile l'estime qu'inspire une pauvreté considérée comme propice à l'invention stylistique. S'ajoutent à ces sources d'intérêt l'héritage germanique et « expressionniste » d'Ulmer et la filiation littéraire du genre noir, qui se pose ici en des termes particuliers. Examinant ces trois pistes de lecture, exhumant en cours de route quelques vérités cachées sous les légendes, Benoît Tadié redonne à l'auteur littéraire la place qui lui est souvent refusée par les réalisateurs eux-mêmes, et forge ainsi, à partir de la relecture critique des interprétations, sa propre conception du singulier classicisme de *Detour*.

La réception de *Detour* et ses avatars permettent du reste de rappeler que la qualité classique d'un film hollywoodien se mesure aux phases successives de sa reconnaissance par diverses institutions, notamment dans le processus par lequel l'œuvre glisse de la sphère critique à la sphère universitaire. Les grands fétiches de la cinéphilie apparaissent en effet comme les armes idéales qui permettent aux *film studies* de soustraire les œuvres à la seule admiration esthétique, par exemple, pour Ulmer, à une doxa qui affirme le « primat du visuel » et l'insignifiance du contenu narratif⁵. Le « goût de la beauté » épuise vite ses arguments, tandis que des analy-

• 4 – L'expression est employée par Nicole BRENEZ à propos du classicisme, dans un article consacré à Adorno et intitulé « T. W. Adorno, le cinéma malgré lui, le cinéma malgré tout » (*Trafic* n° 50, été 2004).

• 5 – Plusieurs articles sur *Detour* citent la contribution de Myron MEISEL au célèbre recueil *Kings of the Bs*, « Edgar G. Ulmer : The Primacy of the Visual » et son jugement expéditif sur l'intrigue : « L'histoire est en-dessous de tout » (*The story is beneath trash*). (Todd McCARTHY et Charles FLYNN [éd.], *King of the Bs – Working within the Hollywood System – An anthology of film history and criticism*, New York, E. P. Dutton & C°, 1975, p. 150.)

ses informées par des points de vue historiques et/ou théoriques forts déploient la puissance herméneutique de l'œuvre. Film typique de la guerre froide pour George Lipsitz, « détour de la théorie du cinéma » pour Tania Modleski, dystopie musicale pour Caryl Flynn, allégorie de l'exil pour Noah Isenberg, *Detour* n'a certainement pas fini sa carrière⁶. Où l'on voit que non seulement le classicisme n'est pas caractérisé par une fermeture (sémantique, stylistique), que viendrait ensuite ouvrir et aérer la modernité, mais que le film classique hollywoodien est, dès le stade de sa conception, *l'œuvre ouverte* par excellence.

Le genre ouvert

Au-delà du film unique, la macro-structure que constitue le *genre*, comme ensemble de productions marqué par l'hybridité, la mobilité historique, les phases de solidification et d'extinction⁷, est également propice aux retours analytiques et interprétatifs. En témoignent les articles que nous venons de citer pour ce qui concerne le film noir et le mélodrame, le bel hommage rendu par N. T. Binh au film musical de Bob Fosse comme espace où se négocient les métamorphoses du classicisme, mais aussi deux contributions consacrées à ces deux genres résolument antinomiques que sont le *female gothic* et le western.

Anne Lété envisage le premier comme ensemble doté d'une forte cohérence, bien que n'atteignant pas le statut de genre autonome. Réalisé au fil des années 1940, ce groupement de films opulents et sobres, travaillés à la fois par l'imaginaire de l'Amérique puritaine, la rigueur et l'élégance victoriennes, les sombres bizarreries germaniques, semble représenter l'une des formes romanesques les plus abouties de l'art des studios. Il y a pourtant là un mystère : comment le *female gothic* peut-il tisser tant de liens avec des univers contigus entre lesquels il dessine une zone de subtils croisements (le film noir et fantastique, les contes et romans gothiques qui l'inspirent, la veine européenne et psychanalytique) sans se laisser réduire à aucun ? Si la réponse ne peut se trouver dans l'unité fragile des intrigues et des atmosphères (une femme captive, un époux inquiétant, l'ombre de morts passées), elle apparaît en revanche nettement lorsque l'analyse narrative converge vers l'étude du *lieu clos*, maison, manoir ou château, qui abrite

• 6 – Voir au sujet de ces différentes lectures, les articles de George LIPSITZ et Tanya MODLESKI, *Revoir Hollywood – la nouvelle critique anglo-américaine*, Nathan-Université, 1993, rééd. L'Harmattan, coll. « Champs Visuels », 2007 ; Caryl FLINN, *Strains of Utopia – Gender, Nostalgia and Hollywood Film Music*, Princeton, Princeton University Press, 1992 ; Noah ISENBERG, « Perennial Detour : The Cinema of Edgar G. Ulmer and the Experience of Exile », dans *Cinema Journal*, vol. 43, n° 2 (hiver, 2004).

• 7 – Voir sur toutes ces questions *Les genres du cinéma*, de Raphaëlle MOINE (Armand Colin, première éd. 2002).

chacune de ces histoires, et élabore le récit en une architecture qui invite à la recherche de temps et de secrets perdus.

C'est au contraire sur un genre à la réputation solidement établie que fait retour Jean-Michel Durafour, avec une proposition aussi stimulante que provocante. Tout en reconnaissant que le western semble tenir sa « mâle assurance » de ses personnages même, l'auteur décèle dans le genre qu'il revisite les signes d'une singulière fragilité : sa perméabilité aux influences et formes extérieures, son caractère composite et fuyant, l'étrange façon dont il met en scène des héros exemplaires d'un passé qui ne serait pas de l'ordre du souvenir mais, bien davantage, de celui du projet. Sans doute faut-il voir en effet le western comme ce « documentaire de l'idéal » cherchant de puissants modèles dans le regard qu'il porte sur l'histoire ; on comprendrait mieux alors pourquoi, dans un monde filmique hollywoodien dont la fable héroïque de l'Ouest a presque disparu, quelques sombres héros reviennent, de temps à autre, tels des fantômes du classicisme, dire ce que pourrait être un avenir en forme de passé.

Insistance de la fiction

N'y aurait-il pas, dans cet étagement entre les différents niveaux fictionnels et documentaires, mais plus encore peut-être dans la volonté de réaffirmer *le caractère profondément fictionnel de la fiction*, quelque chose qui distinguerait par-dessus tout la période classique et son singulier rapport au réel, à l'histoire et au monde ? Sur ce point se répondent discrètement les contributions de Serge Chauvin et Oliver Caïra. Pour le premier, le classicisme est lié au sentiment de *reconnaissance* que chaque film procure à son spectateur, sentiment comparable aux contes et mythes dont le propre est d'être à la fois toujours connus et toujours répétés : « éternel retour » qui remet en scène le « comme si » de la fiction – *comme si*, justement, il s'agissait toujours en même temps d'une première et d'une seconde fois. Serge Chauvin perçoit dans cette répétition une origine culturelle, liée à la tradition puritaine qui voyait dans l'aventure du Nouveau Monde le double, la répétition et comme l'ombre projetée d'un épisode biblique : il est étonnant de constater combien cette clé ouvre de portes. L'hypothèse du retour, du redoublement et de la répétition est toujours fructueuse, qu'elle s'applique au monde de la production (adaptations et remakes) ou à la structure même des récits (« compulsion de répétition » du mélodrame).

Sociologue des expériences fictionnelles, Olivier Caïra étudie pour sa part la fortune du *disclaimer*, cette phrase presque invisible qui insiste énergiquement, au seuil des films classiques, et bien souvent contre toute évidence, sur le fait que toute coïncidence entre réel et fiction n'est due qu'au hasard. C'est une zone

de non-droit, selon l'auteur, qui s'ouvre ainsi dans le cinéma des années 1930, et prépare les modes spécifiques de documentarité hollywoodienne qui, de nos jours encore, caractérisent le cinéma des studios. Par cette approche, Caïra enrichit doublement l'histoire traditionnelle du cinéma, en l'irriguant d'une part par des sources peu connues en France, comme l'étude de John T. Aquino, avocat spécialisé en droit des médias et dont le *Truth and Lies on Film* pourrait être un troublant remake juridique du *F for Fake* de Welles, d'autre part par les théories contemporaines de la fiction, lesquelles restent étrangement sous-utilisées dans l'étude d'une cinématographie qui a pourtant travaillé, plus que n'importe quelle autre, à immerger son spectateur dans des mondes possibles et impossibles.

La fabula hollywoodienne : mythologies et exils

Au-delà du contenu narratif des films eux-mêmes, l'une des perspectives de la recherche sur le classicisme hollywoodien, irriguée par les apports de l'histoire culturelle, permet de considérer l'âge d'or lui-même comme un grand texte narratif dont on peut tenter de dégager la *fabula*⁸, avec l'objectif de mieux comprendre l'exceptionnelle exemplarité historique de la période. Les protagonistes de ce récit sont les producteurs, les scénaristes, les cinéastes, les stars ; le matériau consiste dans une littérature hollywoodienne pléthorique dont on ne peut que regretter qu'elle ne soit pas à l'origine de recherches plus actives en France, alors qu'on sait, par quelques exemples, que l'analyse de discours peut s'y pratiquer de façon très fructueuse⁹. S'il ne s'agit pas de considérer ces sources comme un foyer de vérité brute – ce sont des archives à décrypter et interpréter – il faut pourtant leur rendre leur importance documentaire, historique et sociale. Il faut, nous dit ainsi Emmanuel Dreux, relire les mémoires de Keaton et Chaplin ; quand bien même on fait la part d'une inévitable mise en scène du discours dans ces récits produits après coup, parfois enjolivés, et dans lesquels les événements sont agencés selon la logique propre de l'autobiographie, ils constituent une chronique chaleureuse du *studio system* que n'ont pas contredite les travaux historiques produits dans ce domaine. Régine Hollander nous accompagne pour sa part dans la découverte de cette singulière confession d'un enfant du siècle que sont les mémoires de Ben

• 8 – Telle que la définit Umberto Eco reprenant l'opposition des formalistes russes entre sujet et *fabula* : « La *fabula*, c'est le schéma fondamental de la narration, la logique des actions et la syntaxe des personnages, le cours des événements ordonné temporellement » (*Lector in fabula* [1979], Grasset & Fasquelle, 1985, pour la traduction française).

• 9 – Voir par exemple l'article de Ruth AMOSSY, « Autobiographies of Movie Stars : Presentation of Self and Its Strategies », *Poetics Today*, vol. 7, n° 4, *Literature in Society* (1986). Le texte a été traduit dans *Vertigo* n° 3, 1988, sous le titre « L'autobiographie des stars hollywoodiennes ».

Hecht. On peut certes tenir *Child of the Century* pour un pavé à la prose emphatique, qui pratique l'autodérision douloureuse jusqu'au narcissisme, et dont on se servirait assez en y puisant quelques propos spirituels (le livre fournit efficacement la littérature critique américaine en épigraphes et bons mots). Cependant, si la perspective est de comprendre dans toute sa complexité l'idée de modèle hollywoodien, l'intérêt de cette lecture est qu'elle nous éloigne de toute formule industrielle, stylistique ou idéologique, pour déplacer l'idée de modèle vers les acteurs même du système. Alors que les scénarios restent des objets peu étudiés, précaires et insaisissables, c'est ici la vie même du scénariste qui instruit, et instaure la dimension de *l'exil* comme une des grandes lignes de force du classicisme hollywoodien.

L'exil est, en l'occurrence, autant symbolique que géographique. Le voyage qui entraîne les écrivains de la côte Est vers la Californie – qu'il s'agisse des journalistes, des auteurs de *pulp fiction* dont parle Benoît Tadié, ou des romanciers sollicités par les studios – est un transfert culturel au même titre que l'émigration européenne, et non sans points communs avec elle. Le parcours de la vie de Ben Hecht révèle la symétrie qui lie le sort du scénariste à celui des exilés européens, intellectuels et artistes brutalement confrontés à ce qu'ils considèrent comme la médiocrité de la culture populaire américaine. Comme eux Hecht est éternellement *out of place*¹⁰, scénariste fêté à Hollywood et poursuivant la gloire littéraire à New York, ne réussissant nulle part mieux que dans le cinéma qu'il prétend mépriser, dandy esthète et juif « renégat » que l'arrivée au pouvoir des nazis transforme en un activiste farouchement engagé.

Autre parcours biographique, d'un véritable exilé cette fois, qui n'exclut pas non plus les confidences autobiographiques : celui de Fritz Lang, l'émigré par excellence, au sujet duquel il ne s'agit plus tant de découvrir de nouvelles données documentaires que d'ordonner les informations disponibles en une structure sémantique claire et compréhensible. C'est à quoi s'emploie Anne Demoulin lorsqu'elle revient sur la destinée d'émigré de Fritz Lang, perçue et lue à la lumière du schéma actantiel de Greimas. Le procédé a d'abord l'avantage d'assurer la circulation dynamique de la recherche universitaire, puisqu'est appliquée ici une proposition avancée par Roger Odin dans le cadre du projet « Les Européens à Hollywood¹¹ ». Il permet ensuite non seulement de soustraire l'histoire hollywoodienne aux aléas de l'anecdote, mais d'offrir une alternative méthodologique au discours historico-sociologique traditionnel. Envisagé à l'aide d'un outil théorique

• 10 – J'emprunte cette expression au titre de l'autobiographie d'un exilé célèbre, Edward Saïd (traduction française : *À contre-voie*, Le Serpent à Plumes, 2002).

• 11 – « Les Européens à Hollywood », projet dirigé par Irène Bessière et Roger Odin et réalisé sous l'égide de la Maison des sciences de l'homme (1999-2007), et dont sont issues plusieurs publications essentielles pour l'étude du classicisme hollywoodien.

externe, le voyage de Lang n'est pas un événement parmi d'autres ; il devient trajet exemplaire, dans le sens où d'autres destinées d'émigrés moins « idéales » peuvent s'aborder à partir de ce schéma, mais garde son unicité, car la parole même de Lang, vivante et vibrante au cœur du récit, prévient toute tendance à la grille excessivement normative.

Acteurs, emplois et rôles : Hollywood comme scène

Personnages de premier plan de la *fabula* hollywoodienne, de nombreux acteurs européens, des années 1910 à nos jours, entreprennent en direction des États-Unis les *voyages du désir* qui donnent son beau titre à l'important ouvrage dirigé par Ginette Vincendeau et Alastair Philips¹². Pour eux l'émigration est à la fois réelle et symbolique. Non seulement elle se pense sur le mode social, culturel, politique et institutionnel, mais elle est une épreuve dont la personnalité de l'actrice ou de l'acteur sort triomphante ou vaincue, absorbée ou non par l'imaginaire d'Hollywood et par une industrie qui exige de l'étranger qu'il incarne à la fois le proche et le lointain.

À la perspective culturelle de Ginette Vincendeau se superpose, avec la contribution de Christian Viviani, une typologie de l'acteur telle que la produit l'organisation des studios, et telle que l'intègrent le découpage et la mise en scène des films eux-mêmes. Ainsi apparaît, en une pyramide des emplois qui évoque le théâtre classique, la hiérarchisation entre *stars*, *leading actors* et *supporting actors*. Les premières vivent dans les films autant qu'en dehors d'eux, les autres promènent entre les images leurs silhouettes plus modestes et pourtant familières, et sans la foule bruissante des acteurs de complément, le peuple du classicisme ne serait pas ce qu'il est. On se plongera avec délices dans ce musée de prestations plus ou moins connues, où les statues ont le léger déhanchement du *contrapposto* de John Wayne chez John Ford, où se joue le drame discret des *leading ladies* promises à la disparition après un bref tour de piste, où un réseau de stratégies et de hasards peut propulser le *leading man* Bogart au rang de star, ou faire à l'inverse glisser dans l'oubli une Mary Astor ou un George Raft, pourtant stars en leurs temps.

C'est d'une tout autre façon que les mutations des stars sont envisagées par Marguerite Chabrol. Combinant les extrêmes du réalisme et de l'artifice, le vieillissement à l'écran des actrices mythiques est analysé à l'aune de la problématique fondamentale de l'histoire de l'art qu'est la monstruosité dans l'art occidental, telle que l'étudie par Gilbert Lascault dans une perspective esthétique, psychanalytique

• 12 – Alastair PHILIPS et Ginette VINCENDEAU (éd.), *Journeys of Desire, European Actors in Hollywood*, Londres, BFI, 2006.

et anthropologique. Cependant, dans l'évolution des stars vieillies vers le monstrueux, ce ne sont pas les personnages seuls qui changent, mais tout le dispositif de représentation avec eux, dans des jeux sur le temps et la réflexivité qui exposent les principes complexes de la théâtralité hollywoodienne.

La dernière décennie classique

Voilà de quoi nous confirmer, décidément, que par-delà les exemples rituellement cités (Tennessee Williams, Elia Kazan, l'Actors Studio), les années 1950 et 1960 sont l'époque où le théâtral revient plus que jamais à l'ordre du jour : théâtre des monstres sacrés à la splendeur déchu, théâtralité affichée des grands spectacles musicaux où les stars de Broadway cabotent sans retenue, égrenant l'alphabet acrobatique des postures à la Bob Fosse. Théâtralité, encore et surtout, d'un cinéma qui doit s'adapter à de nouvelles règles. Dans les années 1950, comme le montre la contribution de Kira Kitsopanidou, les stratégies d'emploi du Cinemascope à la 20th Century Fox font qu'Hollywood se met un moment à ressembler à Broadway : pour se différencier du Cinérama, de son côté populaire et forain, les publicitaires de la Fox misent sur les grands spectacles new-yorkais adaptés et diffusés, à l'intention de publics exigeants et aisés, dans des salles de première exclusivité. Ainsi est nuancée l'idée bien connue selon laquelle l'industrie hollywoodienne fait face aux signes de déclin économique du premier *studio system* en redoublant d'effets et d'efforts spectaculaires pour reconquérir le public de masse perdu au profit de la télévision. L'histoire des technologies et de leurs répercussions dans l'économie du *studio system*, et son point de vue minutieusement informé, rappellent au contraire combien est complexe la gestion des innovations techniques dans une industrie où « la technologie est toujours créée et développée dans la perspective de son absorption par le système esthétique existant ¹³ ».

On nous objectera, à raison, que ce trait, encore vrai du cinéma américain contemporain, n'a rien de propre au cinéma classique. La différence est ailleurs, en effet, dans le fait que les dirigeants de la Fox dans les années 1950, comme naguère les Laemmle et les Zukor, ont encore foi dans le spectacle cinématographique ; cela explique sans doute que, *mutatis mutandis*, ils retrouvent des stratégies de production et d'exploitation symétriques à celles qui avaient permis aux exploitants indépendants, dans les années 1910, de résister à un Trust Edison qui ne croyait pas à l'avenir du cinéma. C'était évidemment la dernière fois que se reproduisait ce processus et c'est pourquoi, malgré tous les signes de bouleversement qu'elles

• 13 – « *Within the Hollywood film industry, technology is created and developed with an eye already on its absorption in the existing aesthetic system* » (David BORDWELL, « Widescreen Aesthetics and Mise en Scene Criticism », *The Velvet Light Trap*, n° 21, été 1985).

présentent, les années 1950 sont ancrées dans le classicisme dont elles représentent bel et bien la dernière grande époque. Le système, en dépit des attaques qu'il subit, y conjoint encore l'inspiration des grandes formes littéraires et artistiques, le pouvoir de produire des épopées héroïques et des satires grinçantes, la capacité de recherche et d'adaptation technologique, l'impact social et idéologique, enfin l'adhésion d'un public qui, s'il est moins impressionnant qu'à la fin de la décennie précédente, reste l'ultime rempart de l'industrie hollywoodienne. Redonnons la parole pour terminer à Ben Hecht, que nul, on l'a vu, ne saurait soupçonner de partialité à l'égard du monde du cinéma ; même persuadé du déclin d'Hollywood dans les années 1950, le scénariste méditait encore sur son incroyable puissance. Ainsi peut-on rêver avec lui de ce que serait aujourd'hui le cinéma, s'il rassemblerait encore dans les salles les foules auxquelles le classicisme hollywoodien doit, par-dessus tout, d'avoir pu déployer l'extraordinaire puissance de ses modèles.

« La vérité est murmurée tous les soirs dans les grands cinémas luxueux : il fut un temps où 80 millions d'Américains se rendaient chaque semaine au cinéma ; il y en a maintenant 49 millions et ce chiffre continue à diminuer. C'est un fait dont il faut tenir compte et qui semble de mauvais augure. Mais 49 millions par semaine, c'est vingt fois le nombre de gens qui lisent un livre, ou qui savent nager. Et si 49 millions de personnes allaient au théâtre toutes les semaines, on assisterait à la plus belle renaissance théâtrale que le monde ait connue depuis Michel-Ange¹⁴. »

• 14 – Ben HECHT, « Hollywood, ce cadavre », texte traduit dans la revue *Cinéma*, n° 37, juin 1959.