

Hollywood, terre d'exil et de compromis

Pierre Barrette

Numéro 106, printemps 2001

Cinéma et exil

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/23983ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Barrette, P. (2001). Hollywood, terre d'exil et de compromis. *24 images*, (106), 13–15.

HOLLYWOOD, TERRE D'EXIL ET DE COMPROMIS

PAR PIERRE BARRETTE

Les États-Unis constituent au moins depuis le XIX^e siècle la terre d'accueil par excellence des exilés de toutes natures et de toutes origines. Pays de possibilités infinies, eldorado aux frontières mythiques sans cesse repoussées, terre de liberté qui proclame de façon «monumentale» son utopie aux nouveaux arrivants dès leur entrée dans le port de New York, l'Amérique, comme l'appellent simplement les Européens, est aussi la patrie du cinéma, cette fantastique machine idéologique qui a contribué à créer, tout au long du siècle qui vient de s'achever, cette image d'une nation ouverte, prête à recevoir pour le faire fructifier à son échelle le génie, d'où qu'il vienne. Dire de Hollywood qu'elle se nourrit du talent étranger est un euphémisme: à proprement parler, elle s'est bâtie sur le labeur d'hommes et de femmes exilés de leur patrie d'origine, et n'a pas cessé à toutes les époques, dont la nôtre, de voir affluer vers elle tel un sang neuf des cinéastes et des artisans de tous les métiers du cinéma à partir des quatre coins du monde. Mais cet exil, s'il est le plus souvent volontaire et même s'il ouvre presque systématiquement la porte à des possibilités inconnues ailleurs, n'est pas toujours aussi doré qu'on voudrait le croire.



Paris, Texas de Wim Wenders, un film sur l'errance et le dépaysement.

À quiconque n'est pas convaincu de l'internationalisme de Hollywood, on suggérera, à titre d'exercice, d'ouvrir le premier dictionnaire des cinéastes disponible et de retenir, parmi les noms qui ont marqué à un titre ou à un autre l'histoire du cinéma américain, ceux qui se trouvaient en exil dans la patrie de l'Oncle Sam. Pêle-mêle, on en identifiera assurément des dizaines même en ne gardant que les plus connus: pour la période dite classique de Hollywood, on pense bien entendu à notre Mack Sennett national (dont on oublie parfois qu'il est né et a grandi au Québec) mais aussi à Chaplin, Murnau, Lang, Hitchcock, Renoir, Tourneur, Dassin, Curtiz, Zinnemann, Sirk, Minelli; plus près de nous, depuis les années soixante, il faudrait penser aux Forman, Polanski, Wenders, Frears, Shroeder, Ang Lee, etc. La liste, qui est déjà considérable, s'allonge de façon importante si on y ajoute les acteurs, les directeurs photo, les opérateurs et l'ensemble des artisans du film. Bien entendu, tous ne sont pas venus travailler en sol américain mus par les mêmes motivations, tant s'en faut, et les conditions qui président aujourd'hui à un tel exil ne sont naturellement pas celles qui prévalaient durant l'entre-deux-guerres.

Deux figures de l'exil: Lang et Hitchcock

Deux des grandes figures de l'histoire du cinéma mondial jettent chacune à sa manière un éclairage particulier sur la question, établissant en quelque sorte deux paradigmes de l'exil qui, sans être antinomiques, reflètent différemment une réalité elle-même complexe. Le cas de Fritz Lang, souvent cité, est en effet exemplaire de la situation de beaucoup d'Allemands qui, de la fin des années 20 jusqu'au milieu des années 30, ont fui le nazisme après avoir pris part activement à l'une des périodes les plus effervescentes de l'histoire du cinéma, et qu'on peut associer, sans l'y réduire, à l'expressionnisme. Le cinéaste, qui a offert durant sa première période allemande quelques chefs-d'œuvre incontestés, dont *Le docteur Mabuse*, *Les Nibelungen* et *Metropolis*, s'est retrouvé à partir de 1935 à la MGM, pour laquelle il a surtout réalisé pendant vingt ans des westerns (*Western Union*, *Rancho Notorious*) et des films policiers (*The Blue Gardenia*, *The Big Heat*). Pour nombre de critiques de l'époque, il s'agissait là d'une déchéance majeure, et même si

l'histoire a largement révisé son jugement sur ces films et établi que Lang y conservait une part importante de sa vision d'auteur, on continue à tenir sa période américaine comme l'un des exemples patents des sacrifices qu'exige Hollywood de ses créateurs même les plus brillants et les plus originaux. Son cas nous rappelle en outre que le système des studios, au moment de son apogée, s'inspirait largement d'une logique industrielle fondée sur les lois de l'offre et de la demande et que les réalisateurs devaient travailler à l'intérieur d'un cadre institutionnel rigide. Son retour en Allemagne à la fin de sa vie afin d'y réaliser les projets plus personnels lui tenant à cœur depuis longtemps témoigne en ce sens des limites qu'imposait Hollywood à sa liberté de manœuvre, malgré la renommée importante qu'il avait atteinte.

La situation de Hitchcock paraît différente à plus d'un égard. Si Lang incarne en quelque sorte la « conscience malheureuse » de l'exil, Hitchcock en révélerait plutôt le versant positif. Attiré à Hollywood par Selznick pour y réaliser *Rebecca*, il fut tout de suite récompensé par un oscar et un succès considérable aux guichets, qui lui faciliteront grandement la tâche pour la suite de sa carrière californienne; on peut donc parler au sujet du maître du suspense d'un exil heureux, même si ses nombreux démêlés avec les producteurs témoignent par ailleurs du combat qu'il a dû mener pour conserver sur le contenu de ses films le niveau de contrôle artistique qu'il jugeait nécessaire. Peut-être la première partie de son œuvre réalisée en Angleterre s'accordait-elle déjà avec l'esprit d'un certain cinéma américain, peut-être aussi son obsession du spectateur le plaçait-elle en situation de constante réévaluation du public auquel il s'adressait, toujours est-il que Hitch s'est fondu dans le moule hollywoodien sans perdre sa personnalité, en continuant à offrir film après film un produit à la fois commercialisable et hautement sophistiqué. Plus qu'aucun autre cinéaste, il a réussi à mettre à profit les fantastiques possibilités techniques que lui offrait la machine hollywoodienne et tourné à son avantage un ensemble de circonstances financières et artistiques que d'autres ont éprouvées comme limitatives.

Ce que révèlent ces deux cas de figure, c'est l'existence au sein de l'institution cinématographique américaine d'une forme de contradiction qui pourrait, en simplifiant un



Swamp Water de Jean Renoir. Un sujet entièrement américain au profit duquel le cinéaste français met toute sa manière de faire.

peu, s'entendre ainsi: la quantité de moyens et de ressources mis à la disposition d'un cinéaste est inversement proportionnelle à l'espace de création qu'on lui offre et dépend pour une bonne part du retour sur l'investissement qu'il arrive à générer. Cette réalité, si elle touche à divers degrés l'ensemble des cinéastes, soulève en conséquence un autre aspect de la problématique de l'exil, car non seulement des cinéastes de divers pays à toutes les époques ont été attirés par les grands studios, mais l'inverse est aussi vrai: de nombreux cinéastes américains ont choisi de s'exiler pour pouvoir filmer plus librement (ou filmer tout court, pour certains), les deux cas les plus patents étant bien entendu celui d'Orson Welles, dont les démêlés avec Hollywood sont demeurés célèbres, et celui de Stanley Kubrick, qui, à partir du milieu des années 60, a adopté comme patrie de tournage l'Angleterre (ce fut également le cas de quelques autres cinéastes, dont Joseph Losey et Richard Lester). C'est dire que non seulement on emprunte la voie de l'exil avec un bonheur variable et des résultats inégaux, mais force est de reconnaître que le chemin est lui-même à double sens, révélant des enjeux souvent contradictoires.

Le nouvel espace américain

À partir des années soixante et soixante-dix, l'institution cinématographique américaine s'ouvre et se diversifie, en même temps qu'elle devient à l'échelle de la planète de plus en plus omniprésente et omnipotente. Les capitaux circulent, les coproductions

internationales se multiplient et, dans le sillon de cette nouvelle mouvance, la mobilité des cinéastes s'accroît considérablement. Il devient plus délicat dans ce contexte de parler d'exil des réalisateurs, surtout dans un monde où il est théoriquement possible de tourner une scène à New York le matin et d'être le soir même à Londres. Malgré tout, le pouvoir d'attraction de Hollywood reste très fort, et la contribution des cinéastes étrangers à la cinématographie américaine des trente dernières années est importante. Mais si le paysage a bien changé depuis les années de Lang et de Hitchcock, le passage à l'Ouest est toujours loin de constituer une garantie de succès pour les nombreux transfuges.

L'exemple de cinéastes comme le Tchèque Milos Forman ou le Polonais Roman Polanski est peut-être le plus éclairant à cet égard, qui représente bien cette nouvelle mobilité internationale du talent en même temps que les pièges qu'elle contient potentiellement. Tous les deux ont connu en Europe une gloire assez précoce avant de se fixer pour des durées variables aux États-Unis et y réaliser des films qui étonnent parfois par les qualités proprement... américaines qui en émanent. En effet, leurs meilleurs films sont ceux qui démontrent l'ancrage le plus fort dans la culture cinématographique des États-Unis, ceux qui récupèrent le plus efficacement les figures et les mythes de l'Amérique, par exemple lorsque Forman insuffle à la comédie musicale une jeunesse qui ne renie en rien les règles fondamentales du genre (dans *Hair*)



The Ice Storm du Taiswanais Ang Lee offre un portrait cinglant de la bourgeoisie américaine.

ou que Polanski réactualise de la plus brillante façon le canevas du film noir (dans *Chinatown*). Peut-être qu'une part importante de la qualité de ces films tient justement à «l'étrangeté» de leur réalisateur, donc à cette distance qui existe *a priori* entre eux et une société qu'ils arrivent en conséquence à voir autrement, à travers le prisme de leur exil. Mais de belles réussites comme celles-là arrivent mal à faire oublier les cuisantes échecs que constituent les *Ragtime* (Forman) et autres *Pirates* (Polanski), comme quoi le mirage du rêve hollywoodien n'est jamais à l'abri d'un brutal retour à la réalité. D'autres cinéastes ont par ailleurs été tentés par l'aventure qui ne sont jamais arrivés à se refaire une personnalité d'auteur distinctive: quelque bien intentionnées et sous certains rapports réussies que paraissent des œuvres comme *Barfly* ou *Reversal of Fortune*, les films américains du Français Barbet Schroeder paraissent assez anonymes, comme ceux des Anglais Ridley Scott (*Someone to Watch Over Me*, *Thelma and Louise*) ou Alan Parker (*Angel Heart*, *Mississippi Burning*) depuis qu'ils ont quitté l'Angleterre.

S'il arrive donc que des personnalités assez fortes d'auteurs, une fois en sol américain, tendent à perdre ces qualités qui les définissaient d'abord comme cinéastes, cela n'a pas été le cas de Wim Wenders dont la situation paraît à la fois plus complexe et exemplaire d'un certain *état des choses*... Son parcours européen laissait déjà entrevoir



Les films américains du Français Barbet Schroeder, comme ici *Barfly*, malgré leurs qualités, paraissent tout de même assez anonymes.

une fascination pour le cinéma américain, fascination qui prend la forme dans *Nick's Movie* d'une sorte d'éloge funèbre d'une des figures hollywoodiennes les plus marginales, Nicholas Ray. Son arrivée en territoire américain ne pouvait se faire par une autre porte que la cinéphilie, mais contrairement à Forman ou à Polanski, il n'a pas eu peur de le faire sur un mode ouvertement réflexif et intellectuel, qui laisse bien voir la nature un peu tortueuse de son rapport à l'institution hollywoodienne. Puis vint l'aventure de *Hammet*, un autre symbole de la culture américaine (le père du roman noir et par ricochet du cinéma policier des années 40), que Wenders tente d'approcher par le biais de la fiction cette fois. Le moins que l'on puisse dire de ce projet, c'est qu'il a des accents wellésiens: difficultés de tournage, délais, démêlés avec le producteur (ici F.F. Coppola), perte de contrôle sur son film, qui s'avérera éventuellement fort décevant. C'est la collaboration avec Sam Shepard (avec qui il a écrit le scénario) qui permettra à Wenders de donner sa meilleure œuvre américaine, *Paris, Texas*, un film sur l'errance et le dépaysement, que n'approcheront malheureusement pas les suivantes, notamment *The End of Violence*.

Mais le cinéma américain récent nous offre des exemples intéressants d'exils réussis, des personnalités qui ont su adapter le profil particulier de leur talent aux nouvelles exigences du paysage cinématographique américain. Stephen Frears est certainement l'un de ceux-là; personnalité originale issue du monde de la télévision, il est devenu la coqueluche du jeune cinéma

britannique avec *My Beautiful Laundrette* et *Prick Up Your Ears*, deux comédies irrévérrencieuses qui détonnaient dans le paysage anglais plutôt sage des années 80. *Dangerous Liaisons* (d'après la pièce de Christopher Hampton), son premier film en sol américain, est à des lieues de l'univers marginal qu'il décrivait dans ces films anglais, et pourtant il réussit à créer par ce film en costumes une œuvre personnelle et forte, tout comme avec *The Grifters*, une variation brillante sur le film de gangsters. Par ailleurs, comme d'autres cinéastes aujourd'hui (on pense à Luc Besson entre autres) et à l'image d'une planète qui semble rapetisser toujours davantage, Frears n'hésite pas à faire alterner sa carrière américaine avec des retours aux sources, comme en témoigne *The Snapper* qu'il a réalisé en 1994 en Irlande, avant de retourner à Hollywood tourner l'excellent *High Fidelity*. Ce cheminement n'est pas sans rappeler celui d'un autre transfuge, Ang Lee, qui, après quelques films taiwanais fort remarquables en Occident (*Eat Drink Man Woman*, *The Wedding Banquet*), a opéré la transition américaine grâce à un film d'époque (*Sense and Sensibility*, d'après Jane Austen), puis a réalisé deux œuvres extrêmement intéressantes, *The Ice Storm*, qui trace un portrait cinglant de la bourgeoisie américaine, et tout récemment *Crouching Tiger, Hidden Dragon*, un film de kung-fu coproduit par la Chine, les États-Unis, Taiwan et Hong-Kong et qui semble faire le pont entre la culture d'origine et la culture d'accueil de Lee. Voilà d'excellents pré-sages. ■