

Hollywood par Hollywood

Pierre Barrette

Numéro 112-113, automne 2002

Le cinéma par lui-même

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/24565ac>

[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. (2002). Hollywood par Hollywood. *24 images*, (112-113), 11–14.

Hollywood par HOLLYWOOD

PAR PIERRE BARRETTE

Parmi les symboles de la culture et de l'idéologie américaines au XX^e siècle auxquels le cinéma s'est intéressé, il est significatif que la Mecque du cinéma, Hollywood, figure en bonne place et ce, depuis les débuts du cinématographe. On ne compte plus en effet les films que Hollywood a consacrés à l'industrie cinématographique elle-même, de *Sunset Boulevard* à *Hollywood Ending*, des œuvres muettes de Sennett à celles, postmodernes, de David Lynch ou des frères Coen. Il n'y a en réalité rien de bien surprenant à ce phénomène; dès lors que le cinéma (comme la guerre, le crime organisé ou la prohibition, en fait) s'est révélé un aspect prédominant de la culture et de l'actualité, il apparaissait normal qu'il devienne un thème à part entière, exploité comme tel par l'industrie. Qui plus est, dans la mesure où cette usine à rêves qu'est rapidement devenu Hollywood générait dans la population une curiosité et une convoitise quasiment sans limites, se prendre soi-même pour objet devenait en quelque sorte pour la gent hollywoodienne une manière d'exploiter sa propre plus-value, une façon de faire jouer les mythes qu'elle avait contribué à forger.



COLL. CINÉMATHEQUE QUÉBÉCOISE

Sunset Boulevard de Billy Wilder (1950). Un commentaire à peine déguisé sur le déclin de Hollywood.

Force est de constater en ce sens que la plupart des œuvres qui mettent en scène le milieu de la production cinématographique travaillent essentiellement à renforcer l'idéologie du spectacle, de la réussite et de l'argent qui en constitue le moteur depuis son origine. Des films comme *A Star Is Born* ou *The Day of the Locust* auraient très bien pu se dérouler dans le milieu du sport ou alors au sein d'une agence publicitaire sans pour autant que leur signification soit profondément différente. Mais un certain nombre d'œuvres, plus rares mais aussi en général plus significatives, prennent ce point de départ pour amorcer ce qui se révélera en bout de course une réflexion souvent critique concernant les tenants et les aboutissants du système. Ainsi, il est remarquable que chaque période de l'histoire du cinéma américain a fourni son lot de films proposant une forme de mise en abîme du mode industriel de production privilégié par Hollywood, allant même à l'occasion jusqu'à le remettre en question. Les modalités qu'a pu emprunter ce dédoublement au cours de l'histoire sont nombreuses, car les films qui concernent à un degré ou à un autre le cinéma lui-même sont de natures variées. Bien entendu, les meilleurs exemples sont ces films dont l'action se déroule dans l'univers des studios ou dans l'environnement immédiat des stars, et qui sont légion à toutes les époques; mais pour être complète, notre approche de la question doit prendre en compte éga-



Rear Window de Hitchcock, la plus extraordinaire mise en abîme du cinéma par lui-même.

lement ces œuvres dont le regard critique, moins frontal mais certainement aussi révélateur, s'inscrit à un niveau plus allégorique.

Le microcosme hollywoodien

Dès la période du cinéma muet, de nombreux films situent leur intrigue au sein même de la petite société hollywoodienne, exploitant de la sorte les aspects naturellement « spectaculaires » d'un univers encore très près à cette époque de celui du music-hall et du théâtre burlesque. Mack Sennett (*How Moving Pictures Are Made*), Charlie Chaplin (*Behind the Screen*, 1916) et Buster Keaton (*The Cameraman*, 1928), pour ne nommer que les plus célèbres parmi les comiques des années 10 et 20, ont tous exploité ce filon qui permettait aux auteurs, déjà dans les premiers stades de développement du septième art, de se servir du bagage cinéphilique de leur auditoire comme d'un ressort comique important, le pastiche, la citation, la parodie de genres étant déjà monnaie courante à l'époque. L'esprit général de la plupart de ces films, et c'est là un trait qui continuera à être vrai durant tout le XX^e siècle, est plutôt bon enfant et naïf, le milieu hollywoodien étant présenté comme un gros cirque, que la critique a beau jeu de fustiger, comme aussi l'ego démesuré des vedettes et de certains réalisateurs. L'exemple le plus patent de ce type d'autoexploration durant la phase du muet reste probablement *Show People* (1928) de King Vidor, dans lequel sont égratignés au passage non seulement les personnalités extravagantes et narcis-

siques des acteurs, mais également l'aspect prétentieux de certains genres (en particulier le film historique et le drame de cape et d'épée), auxquels le cinéaste oppose la comédie, qu'il semble leur préférer.

La nature même du propos de la comédie musicale (les dessous du monde du spectacle, la frontière entre le rêve et la réalité, l'idéalisation du couple, entre autres) rendait extrêmement faciles et pertinents les rapprochements avec le milieu hollywoodien (elle ne s'en est d'ailleurs jamais privée). Mais il faudra attendre les développements tardifs du genre, après la Deuxième Guerre mondiale, pour assister à une véritable révolution du regard que l'on portait sur le cinéma, dont le sommet est représenté par le travail du duo formé par Stanley Donen et Gene Kelly. Dans *Singin' in the Rain* (1952), par exemple, le sujet même du film est la transition du cinéma muet au cinéma parlant, avec ce que cette révolution impliquait de réajustements, de remises en cause, de carrières brisées, mais également de nouvelles possibilités pour l'industrie du cinéma. La petite société hollywoodienne y est présentée sans ménagement, sur un ton assez sarcastique pour que l'on sente une manière d'intention éditoriale, mais en bout de course le film se présente comme un hommage à la capacité de ressourcement et de renouvellement des créateurs impliqués à tous les échelons du processus de production cinématographique. Il est intéressant de constater en effet que le film, en se référant *directement* à la crise du cinéma qui a eu lieu lors du passage des années 20 aux années 30 et en faisant la démonstration que cette crise a pu être surmontée efficacement, prend position indirectement dans le débat sur la crise des années 50 qui concerne la difficile transition

du cinéma à l'ère de la télévision et du Monopol Decree. En ce sens, tout le travail apparent de démystification, et donc une bonne part de la charge critique qui l'accompagne, est dans les faits assujéti à un discours d'autoproclamation selon lequel le talent véritable triomphe toujours de l'adversité. Dans la mesure où on a affaire à un public de plus en plus lettré, de moins en moins dupe de l'illusionnisme hollywoodien, on peut se demander si la stratégie ne consiste pas ici à jouer la transparence dans le but de sauver les meubles.

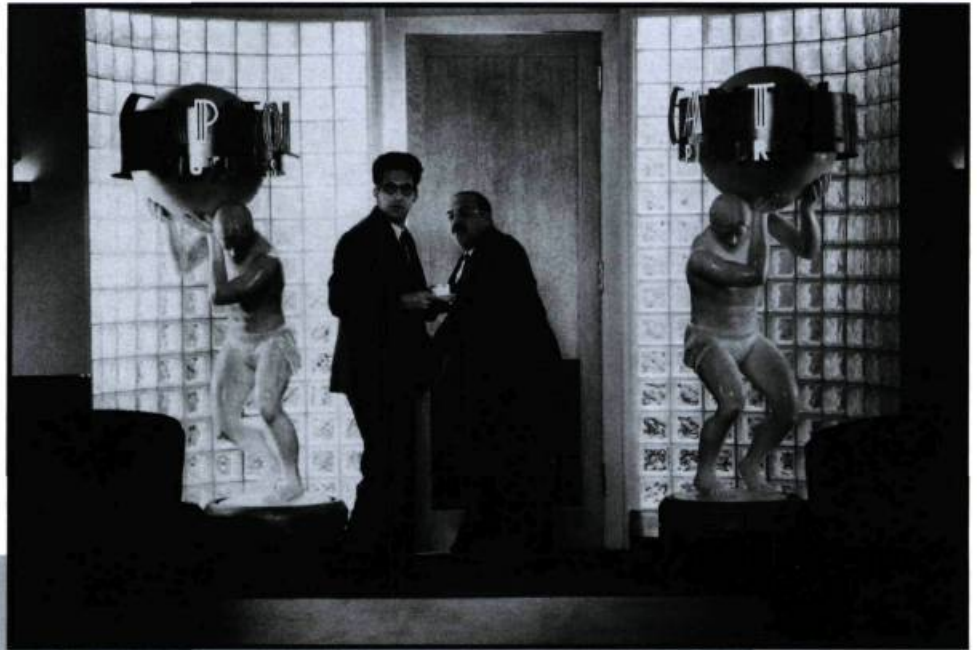
Le sujet de *Sunset Boulevard* (1950) de Billy Wilder est assez similaire, quoique l'aspect dramatique du traitement permet peut-être au réalisateur de pousser un peu plus loin sa réflexion. Cette histoire de star du muet déchue (interprétée par Gloria Swanson) dont les rêves brisés sont ravivés par l'apparition dans sa vie d'un jeune scénariste qui lui fait croire à son retour sur le grand écran peut, bien entendu, être perçu au second degré comme une métaphore de l'univers de Hollywood; le faste artificiel et grandiloquent dont s'entoure l'ancienne vedette contraste avec les pauvres moyens du jeune scénariste et constitue un commentaire à peine déguisé sur le déclin de la ville du cinéma (qui aurait atteint, comme le titre du film le souligne, son *crépuscule*). Le valet de la star est joué par Erich von Stroheim, et parmi les invités et amis qui viennent jouer aux cartes chez elle chaque semaine, on reconnaît Cecil B. De Mille et Buster Keaton; trois des plus grands réalisateurs des années 20 font ainsi des caméos significatifs. Le film est en outre rempli de références à

la crise que traverse Hollywood, non seulement sur les plans financier et technologique (la télévision donne un dur coup à l'industrie du cinéma au début des années cinquante), mais aussi du point de vue d'une créativité jugée déclinante. L'aspect le plus audacieux du film de Wilder est en fait d'avoir confié à un narrateur mort le soin de raconter cette histoire en voix off, un procédé qui permet une certaine distanciation, même si, ultimement, il s'agit ici aussi de faire la preuve que toute crise est surmontable.

En fait, du cœur du grand Hollywood des années 20 à 60, les réalisateurs qui se sont montrés les plus critiques du phénomène hollywoodien l'ont souvent fait de manière beaucoup moins directe. On pense par exemple à un film comme *High Noon* (1952) de Fred Zinnemann qui, dans les années 50, dénonçait à travers une intrigue de western pourtant située dans un tout autre contexte, les excès du mac-carthysme et la chasse aux sorcières qui sévissait dans la capitale du cinéma; lui n'avait pas le choix, pour éviter la censure, de maintenir son propos «subversif» à un niveau largement allégorique. Mais un film comme *Rear Window* d'Alfred Hitchcock, à travers son dispositif qui place en son centre un spectateur-voyeur immobile et en face de lui de multiples fenêtres qui sont autant d'écrans de cinéma s'ouvrant sur la vie privée des voisins, ne constitue-t-il pas la plus extraordinaire mise en abîme du cinéma par lui-même? En approchant de la sorte le cinéma non pas par la société des stars et des artisans, non pas non plus par le biais d'une réflexion politique mais en explorant le dispositif et en filant la métaphore avec assez d'insistance pour produire en bout de course une extraordinaire allégorie sur la place du spectateur («We are becoming a race of peeping Tom», lance un des personnages du film), Hitchcock annonce ni plus ni moins le cinéma contemporain, ou à tout le moins une de ses tendances principales, souvent associée à la postmodernité.

La mise en abîme

Ces quelques exemples classiques de la manière dont Hollywood s'est mis lui-même en scène trouvent en effet des prolongements variés dans le cinéma contemporain. L'un d'eux est le procédé par lequel c'est la réalisation d'un film qui est l'objet principal de l'intrigue (c'était déjà le cas de *Singin' in the Rain*), avec tout ce que cela comporte de possibilités autoréférentielles. Souvent, ce type de dispositif ouvre lui aussi sur le comique, une manière pour le réalisateur de jeter un regard plus ou moins sévère sur son propre petit monde. Un film comme *State and Main* de David Mamet résume assez bien cette option: ici, tout est grossi, à commencer par les personnages qui sont un peu grossièrement dessinés (le réalisateur hystérique, l'acteur narcissique, le producteur juif qui ne parle que d'argent, le scénariste idéaliste et rêveur qui tombe amoureux de la fille du



Barton Fink de Joel et Ethan Coen, ou la position difficile de l'auteur de cinéma face à la machine hollywoodienne.

coin), mais encore plus l'écart fantastique qui existe entre ce cirque qui débarque dans une petite ville du Vermont et les habitants de l'endroit, peu habitués à voir leurs habitudes bousculées de la sorte. Ce qui est visiblement souligné par Mamet dans ce cas-ci, par delà les travers un peu caricaturaux de personnages à l'ego gonflé, c'est l'hétérogénéité parfaite de ces deux mondes, l'un était perçu comme «vrai» et l'autre fabriqué, encore plus entièrement artificiel lorsqu'il s'agit comme ici de recréer de l'authenticité.

En fait, introduire au cœur de la fiction le processus de réalisation d'un film second n'est souvent qu'une manière de souligner la position difficile de l'auteur de cinéma face à la machine hollywoodienne. Ainsi, un nombre important de films récents montrent des intrigues dans lesquelles ce combat de David contre Goliath est mis en relief et à travers lui quelque chose des rapports de force institutionnels est mis en scène et discuté. Dans *Barton Fink* (1991) de Joel et Ethan Coen, un jeune auteur de théâtre qui vient de connaître le succès sur Broadway est attiré à Hollywood par un important producteur qui lui promet mer et monde; mais l'enthousiasme de Barton, qui croyait pouvoir continuer à écrire dans une perspective de critique sociale des scénarios qui mettraient en vedette «l'homme de la rue», commence à se tarir lorsqu'il constate qu'on lui offre plutôt d'écrire un film sur la lutte (genre qui a véritablement existé dans les années 40 et 50, époque à laquelle se déroule l'action du film). Dès ce moment la vie du scénariste enfermé dans sa chambre et attelé à une tâche qui le dépasse complètement devient un véritable enfer. Même si les figures qui défilent à l'écran paraissent largement inspirées de personnes ayant véritablement frayé dans ce milieu à l'époque (Barton Fink n'est pas sans rappeler Clifford Odets; le nom même du producteur, Jack Lipnick, pourrait bien être un croisement entre Jack Warner et David O. Selznick; et le personnage du vieux scénariste alcoolique ressemble à William Faulkner), le parallèle avec la situation des frères Coen eux-mêmes paraît assez facile à tracer; ces derniers en effet ont toujours refusé de travailler sous la coupe des grands studios, préférant



Hollywood écorché par Woody Allen dans *Hollywood Ending*.

l'indépendance artistique à des moyens considérablement plus importants.

Mais la charge est parfois plus virulente. Woody Allen, dont le double à l'écran est le plus souvent un créateur (cinéaste, scénariste, écrivain, musicien, comme lui), se sert souvent de ce tremplin dans ses films pour dénoncer la bêtise d'une certaine culture marchande américaine, et en particulier l'ineptie de Hollywood. Déjà dans *Stardust Memories* (1980), puis quelques années plus tard dans *The Purple Rose of Cairo* (1985), il posait la question des rapports entre la création et le cinéma, mais jamais avant *Hollywood Ending* (2002) il n'avait abordé aussi directement ces problèmes tels qu'ils se posent au sein de l'institution hollywoodienne. Contrairement à Barton Fink, qui doit se rendre sur la Côte ouest pour se mettre au service des grands studios, Val Waxman voit les grands studios venir à lui, à New York, car c'est là qu'il doit tourner (on l'a choisi parce que personne ne sait filmer la Grosse Pomme comme lui...). Cette mobilité des lieux de tournage dans le nouveau Hollywood, qui découle avant tout de considérations financières, ne change en réalité pas grand-chose au mode de production proprement dit, que l'auteur de *Manhattan* (1979) s'amuse à écorcher au passage, notamment lorsqu'il engage avec le producteur du film, qu'il présente comme une sorte de mannequin bronzé, une discussion sur l'âge moyen du public qu'il cherche à rejoindre. Il n'est pas étonnant dans ce contexte que le réalisateur devienne tout à coup «aveugle» (une métaphore intéressante de son refus de voir la réalité en face), et réalise un film qui se trouve être le résultat du travail de l'assistante du producteur.

La caution de l'histoire

Aussi, de manière un peu paradoxale, pour les réalisateurs travaillant en marge de Hollywood, c'est devenu une sorte de marque distinctive que de travailler à reconduire, sur la scène de la fiction elle-même comme à l'extérieur (en s'opposant à la colorisation des films en noir et blanc, par exemple), les grandes figures d'auteurs qui en ont émergé, à commencer par celles de Hitchcock et d'Orson Welles. Tout se passe en réalité comme si ces figures étaient convoquées à l'appui d'une conception pure du cinéma, qui réclame de l'histoire qu'elle

fournisse une caution à leur propre travail d'auteur. On n'a qu'à penser à un film comme *Manhattan Murder Mystery* (1993), de Woody Allen, dans lequel une intrigue des plus hitchcockienne se résout sur fond de projection de *The Lady from Shanghai*, ou encore à presque toute l'œuvre d'un Brian De Palma, qui a ni plus ni moins vampirisé (avant de joindre lui-même les rangs des réalisateurs des grands studios) durant près de deux décennies le travail du maître du suspense, tout spécialement dans *Body Double* (1985), qui se présente comme un croisement entre *Rear Window* et *Vertigo*.

Le film *The Player* (1992) de Robert Altman fournit une démonstration exemplaire d'une telle prise de position. Le protagoniste (le Meneur du titre français), Griffin Mill, est un jeune cadre sans vision d'un grand studio de Hollywood dont la responsabilité est d'accepter ou de refuser les projets qui lui sont soumis. Ce

point de départ sert à Altman pour proposer un véritable catalogue des procédés de mise en abîme: citations d'autres films (principalement *Touch of Evil* d'Orson Welles dont il pastiche la célèbre séquence d'ouverture), cadrages et recadrages sur des affiches de films, surtout des films noirs qui ont en commun avec le film premier des éléments d'intrigues et fonctionnent donc comme autant de clins d'œil, caméos et apparitions-surprises de vedettes qui jouent leurs propres rôles, nombreuses références dans les dialogues à l'histoire du cinéma ainsi qu'à la production courante. Plus fondamental encore, cet environnement on ne peut plus cinématographique sert de décor à une intrigue dont l'enjeu est justement la place du jeune cadre au sein de la hiérarchie du studio: intimidé d'un côté par un scénariste anonyme qui lui envoie des cartes postales de menaces et de l'autre par l'arrivée d'un jeune loup dans la boîte, il n'arrivera à s'en sortir qu'en refilant à ce dernier un projet qu'il sait voué à l'échec et qu'il sauvera à la dernière minute. Quand on sait que le projet en question devait être un film sans compromis, donc sans grosses vedettes et sans fin hollywoodienne, et qu'il arrive à le sauver en le dénaturant complètement et en en faisant un produit égal à tout le reste, on est tout à fait en mesure de jauger la charge satirique que l'auteur fait porter à la morale de son film. Ultime clin d'œil d'Altman, tout à la fin du film, Mill propose, au scénariste qui le menaçait, d'écrire une histoire, exactement celle à laquelle nous venons d'assister. La boucle se referme, le Meneur gagnant sur tous les fronts.

En fait, la liste est longue de ces films contemporains qui, sans directement évoquer Hollywood comme microcosme ni la sphère proprement dite de la production, rappellent les signes d'une filiation au passé du cinéma. Cette attitude, qu'on reconnaît non seulement chez les frères Coen, Woody Allen ou Brian De Palma, mais également quoique à un moindre degré chez Martin Scorsese, David Lynch, Robert Altman et plusieurs autres, joue en réalité un rôle similaire à un retour sur soi dans la comédie musicale ou dans une œuvre comme *Sunset Boulevard*: un rôle de positionnement par lequel l'œuvre indique en quelque sorte la place qu'elle occupe dans le paysage cinématographique, fournissant du même coup une forme de réponse à l'état de crise qu'elle y décèle. ■