

# Le cinéma américain d'aujourd'hui II

## Les grands spectacles

Gene D. Phillips

Numéro 51, décembre 1967

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/51688ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Phillips, G. D. (1967). Le cinéma américain d'aujourd'hui II : les grands spectacles. *Séquences*, (51), 60–65.



*My Fair Lady*, de George Cukor

## 2 - Les grands spectacles

Gene D. Phillips

"Hollywood, c'est comme l'Égypte, fit un jour remarquer le producteur David O. Selznick, c'est plein de pyramides écroulées. Ça ne reviendra jamais. Ça continuera à s'écrouler jusqu'à ce que le vent charrie sur le sable le dernier équi-

pement de studio... On aurait pu avoir de bons films, s'il n'y avait pas eu d'industrie cinématographique. Hollywood aurait pu devenir le centre d'un nouveau moyen d'expression, s'il n'avait pas été la proie d'un petit groupe de comptables qui

en ont fait un commerce de pacotilles”.

Il est surprenant d'entendre des mots si amers venir de l'homme qui fut le producteur de *Gone with the Wind*, film justement célèbre qui vient d'être remis en distribution pour la sixième fois depuis sa sortie en 1939. Mais il y a beaucoup de vrai dans ces paroles. Quand Hollywood dut faire face, au début des années 50, à l'afflux de films de qualité venant de l'étranger en même temps qu'à la montée de la télévision, on recourut à l'expédient de l'écran géant et du son stéréophonique pour tenter de conserver le public, plutôt que de chercher à améliorer la qualité d'ensemble des films en production. "Hollywood parut se convaincre que des écrans géants présentant les bons vieux films traditionnels seraient la panacée toute trouvée", lit-on dans le *Times* de Londres.

Comme l'explique Pauline Kael: "Plus le film engage de dépenses, plus il doit attirer le public, moins il doit courir de risques. Le "grand" film, au départ, est un film dépoétisé: chaque élément d'une production à gros budget est teinté d'anxiété, de la crainte d'un échec calamiteux, d'une forte perte d'argent. Le film est d'une imagination décroissante en fonction inverse de son coût. Le malheur veut que cet-

te solution absurde ait réussi, et Hollywood a toujours eu tendance à exagérer..." (1)

Cependant ce serait simplifier à outrance que de penser que toute production à gros budget pour écran géant doive nécessairement sacrifier l'intégrité artistique au succès. Quelques-uns des meilleurs réalisateurs de Hollywood ont maîtrisé la fabrication de ce genre de films et ont pu marquer de leur soin et de leur compétence de telles productions.

John Huston m'a affirmé, peu après avoir terminé *The Bible... in the Beginning*, qu'on lui avait souvent dit que les détails intimes se perdaient sur l'écran géant, mais que son expérience lui avait prouvé le contraire. Conséquemment, il eut soin d'inclure dans son film des détails visuels contribuant à l'atmosphère ou à la signification des scènes tournées. Ainsi, lorsque Abraham traverse les ruines de Sodome et Gomorrhe, il bute sur un crâne. Un gros plan montre un serpent qui sort de ce crâne. Par le fait même, presque à la fin du film, on trouve un rappel symbolique du Jardin d'Eden et de la mort apportée à l'homme par la faute originelle, et cela dans les ruines des ci-

---

(1) Pauline Kael, "Movies, the Desperate Art", dans *Film: An Anthology*, University of California Press, Los Angeles, 1966.



River of no Return, d'Otto Preminger

rés jumelles de corruption.

Huston ajouta qu'il évite habituellement d'attirer une attention indue sur les détails. En général, il choisit des teintes feutrées pour les costumes et les décors de *The Bible*, écartant les couleurs flamboyantes utilisées dans les autres films basés sur le même livre.

Charles Barr a écrit un article qui me semble être des plus perspicaces sur la façon dont un réalisateur peut profiter de l'écran géant dans des perspectives artistiques. Un cadrage plus large fait voir les personnages dans leur contexte, permettant de s'approcher de l'un ou de l'autre sans exclure le reste de la scène. On peut toujours s'attacher à un sujet "central" en même temps qu'à des points d'intérêt "marginiaux"; ces derniers peuvent être perçus consciemment, ou à demi consciemment, ou encore contribuer simplement à une impression d'ensemble. Le réalisateur a

ainsi la possibilité de présenter une "image complexe composée de telle sorte que le spectateur est amené à l'interpréter par lui-même". (2). Par exemple, dans le film de Preminger, *River of no Return*, en suivant la description de V.F. Perkins: "Quand Harry transporte Kay hors du radeau, elle échappe le panier qui contient toutes ses "choses" dans l'eau. La perte graduelle par Kay de tous les souvenirs de son passé a une grande importance symbolique. Mais Preminger n'insiste pas. Le panier flotte simplement hors du cadre pendant que Harry dépose Kay sur le rivage."

Sur un écran de dimensions ordinaires, il aurait fallu faire un changement de plan pour "suivre" le départ du panier. Mais sur un écran plus large, la caméra reste station-

(2) Charles Barr, "CinemaScope: Before and After," dans *Film: A Montage of Theories*. E.P. Dutton Company, New-York, 1966.

naire ; c'est le spectateur qui doit être assez actif pour remarquer le panier qui traverse l'écran et pour en saisir toute la signification.

Deux genres de films ont souvent bénéficié des avantages offerts par une production d'envergure et par l'usage de la couleur : le western et la comédie musicale. Avec *Shane*, en 1953, George Stevens a fait la preuve qu'un western tendu et réaliste pouvait profiter de l'apport de la couleur et ne devait pas se présenter nécessairement dans l'austère appareil du noir et blanc. Comme l'a écrit Arthur Knight, Stevens a conféré à un scénario conventionnel un sens nouveau du réalisme à travers la fraîcheur de ses compositions visuelles, saisissant entre autres "la fureur animale d'un combat en le photographiant à travers les jambes nerveuses d'un cheval effrayé." La minutie de Stevens a produit cette étonnante richesse dans la contrainte qui a toujours caractérisé ses meilleures oeuvres. Stevens affirma d'abord que le procédé cinémascope était plus approprié aux dimensions du boa constricteur qu'à celles de l'homme ; il utilisa pourtant ce procédé avec une grande efficacité dans *The Diary of Anne Frank*, en 1958.

Pour souligner le fait que de nombreux et de magnifiques westerns ont été réalisés dans le cadre

des productions spectaculaires, qu'il nous suffise de citer *The Searchers* et *Cheyenne Autumn* de John Ford, *The Big Country* de William Wyler, *The Magnificent Seven* de John Sturges, et *The Professionals* de Richard Brooks.

Mais c'est surtout la comédie musicale qui, depuis l'avènement du parlant, a fait l'objet de productions élaborées. Fred Astaire a pourtant insisté, dès les débuts de sa carrière, sur le fait que les danseurs ne devraient jamais se perdre dans des décors extravagants. Dans les "musicals" de coulisses du début, situés dans le contexte du "show business", les chansons et les danses interrompaient à point nommé le mince scénario prétexte qu'on avait imaginé. Mais il se fit un progrès vers l'intégration dramatique des numéros musicaux dans l'intrigue pour en arriver à un alliage satisfaisant. Les meilleurs films de Gene Kelly, *An American in Paris* et *Singin' in the Rain* ont contribué à ce résultat.

La plupart du temps, les chansons utilisées dans les comédies musicales filmées ne sont pas des créations originales. Pourtant, le film *Seven Brides for Seven Brothers* de Stanley Donen fut doté d'une partition spécialement conçue pour cette évocation fantaisiste de la vie des pionniers américains ; même les danses aidaient à faire progres-

ser l'intrigue : par exemple, ce quadrille folklorique qui se transforme en mêlée générale lorsque les frères sont harcelés par les villageois qui les détestent.

Mais depuis les années 50, l'augmentation des frais de production n'a pas aidé les producteurs à s'engager dans une entreprise originale alors qu'ils peuvent tabler sur des oeuvres qui ont déjà connu le succès au théâtre comme *My Fair Lady* ou *The Sound of Music*. Pourtant *A Star is Born* de George Cukor, où Judy Garland excellait autant dans son jeu dramatique que dans ses chansons, de même que *Gigi* de Vincente Minnelli, et *Mary Poppins* de Walt Disney, qui mérita un Oscar à Julie Andrews, sont des films qui montrent à quels sommets la comédie musicale créée spécialement pour l'écran peut atteindre.

Dans toute comédie musicale filmée, un problème se pose : comment amener le spectateur à accepter que les personnages expriment leurs sentiments par des chansons et des danses dans un contexte réaliste ? Sur scène, les décors sont stylisés pour favoriser l'illusion qu'un "musical" cherche à créer. Dans *South Pacific*, Joshua Logan s'attaqua à ce problème d'une façon nouvelle : pendant les scènes musicales, l'écran prenait, dans son entier, différentes teintes de couleur pour bien marquer que l'on

quittait alors le décor réel pour participer aux pensées ou aux émotions d'un personnage. David Swift, dans *How to Succeed in Business Without Really Trying*, adopte une autre solution : les interprètes se figent souvent sur place lorsque l'un d'entre eux se met à chanter.

Le sommet du "musical" à l'écran fut atteint avec *West Side Story* de Robert Wise. Avec l'aide du chorégraphe Jerome Robbins, Wise parvint à amener le public à accepter l'intégration de chants et de ballets dans le cadre d'une romance néo-naturaliste filmée en extérieurs dans les taudis de New York. Dans la séquence d'ouverture, la caméra s'approche en plongée d'un groupe de garçons appuyés à une clôture, qui font claquer leurs doigts en cadence. Les jeunes gens se mettent à arpenter les rues, participant au passage à une partie de "basket" dans un auto-parc et leurs mouvements prennent de plus en plus la forme d'un ballet jusqu'à ce qu'ils entonnent leur première chanson dans laquelle ils célèbrent la fierté d'appartenir à un clan.

*West Side Story* est parvenu à une intégration parfaite du chant, de la danse et de la forme dramatique, chaque élément contribuant à faire progresser l'intrigue. Le sommet dramatique du film, un combat au couteau où deux membres de clans rivaux périssent, est essentiellement un ballet. Wise prépara cet-

te scène avec beaucoup d'habileté, comme l'expliquent Stephenson et Debrix dans leur livre *The Cinema as Art* (3). La scène touchante de la séparation de Tony et Maria est suivie d'un plan de cheminées noires sur un ciel rouge ; puis s'entrecroisent des plans montrant les membres des deux clans se dirigeant vers le lieu choisi pour le duel ; finalement l'arrivée à cet endroit de rendez-vous est marquée par la présentation d'une clôture de broche sur un fond rouge-sang.

"Il est assez inhabituel, écrit Paul Michael, qu'une oeuvre d'art capte l'imagination populaire ; pourtant dans le cas de ce drame-ballet-musical, la popularité et l'art dansèrent bras dessus bras dessous à travers les rues populeuses, le gymnase et les taudis. En tout, *West Side Story*, se mérita dix Oscars, y compris le prix du meilleur film de l'année." (4)

Depuis, deux des meilleurs films musicaux furent *My Fair Lady* de George Cukor et *The Sound of Music* de Robert Wise. Dans *My Fair Lady*, Rex Harrison reprenait pour l'écran sa brillante interprétation du professeur Higgins, rôle qu'il avait créé à la scène, se méri-

tant ainsi un Oscar. Le film était une stupéfiante production, mais pourtant Cukor et ses interprètes semblent avoir entrepris leur travail avec une crainte révérentielle un peu trop marquée pour ce monument de théâtre américain contemporain. Ce qui eut pour effet de priver *My Fair Lady* de cette chaleur et de cette spontanéité que l'on trouve dans *The Sound of Music*, où Julie Andrews excelle dans le rôle d'une ex-novice qui épouse un baron, père de sept enfants. Bien que le film soit en grande partie sentimental et léger, Robert Wise arrive à lui conférer vers la fin, lorsque les Nazis s'emparent de l'Autriche, quelques touches du réalisme sobre qui caractérisait *West Side Story*.

C'est devenu la mode chez les critiques de déprécier les productions spectaculaires en notant les extravagances. "On continuera à produire de ces films réalisés à coups de millions, entrepris avec prudence et privés de toute audace puisqu'il faut viser à atteindre un public énorme si l'on veut rentrer dans ses fonds," a déclaré en substance Penelope Gilliat. Et pourtant, lorsque des hommes du calibre de Stevens, Cukor ou Wise se trouvent derrière la caméra, on peut espérer qu'un cinéma de premier ordre continuera à emplir les grands espaces de l'écran géant.

(3) Ralph Stephenson et J.R. Debrix, *The Cinema as Art*, Penguin Books, Baltimore, 1965.

(4) Paul Michael, *The Academy Awards*, Allen and Unwin, Londres 1966.