

Centre de Recherches de l'U.F.R.
d'Études Anglo-Américaines

BULLETIN DU CICLAHO

N° 5

MÉMOIRE(S) D'HOLLYWOOD :
du classicisme à
l'hyperclassicisme

Sous la direction de
Dominique Sipière et Serge Chauvin

UNIVERSITÉ PARIS X OUEST NANTERRE LA DEFENSE

2009

© Centre de Recherches d'Études Anglo-Américaines, 2009

N° ISBN : 2-907335- ??- ?

Pour se procurer ces publications :

Diffusion

Bât. A, bureau 321

Télécopie 01.40.97.72.88

Illustration de couverture :

Greta Garbo dans *Ninotchka* et Cyd Charisse dans *Silk Stockings*

Bulletin du Ciclaho, n° 5

Mémoire(s) d'Hollywood : du classicisme à l'hyperclassicisme

Sommaire

Dominique Sipièrè et Serge Chauvin (SUP)

Introduction 7

Jean Marie Lecomte, Nancy

L'imagination verbale dans les premiers parlants (1937-1936) 9

Katalin Por, Metz

La réinvention de l'Europe dans les comédies hollywoodiennes des années 30..... 29

Alain Masson, *Positif*

Le Baiser hollywoodien 47

Trudy Bolter, Bordeaux

Renoir américain ? Des liens de parenté pour *L'Homme du sud* 61

Anne Martina, Paris IV

Hollywood Follies : l'influence de la revue sur le musical des années 40 73

Dominique Sipièrè, Paris X

Le violent corps à corps de la démocratie : films de boxe des années 40 87

Christian Viviani, Paris I

Présentation de Slavko Vorkapich..... 99

Gilles Menegaldo, Poitiers

Hollywood's horror films (from 1930 to 1970) seen through the magazine *Midi Minuit*..... 111

Alain Masson, *Positif*

Le remake et l'intertexte..... 125

Dominique Sipièrre <i>The Trouble With Harry</i> , l'œil du cyclone hitchcockien.....	1 3 5
Serge Chauvin, Paris X Il était une fois un visage : Joan Crawford seconde période ou les métamorphoses du masque	1 5 7
Francis Bordat, Paris X Qui connaît Marni Nixon ?.....	1 6 9
Pierre Floquet, Bordeaux L'Ancien Testament nouveau : <i>The Prince of Egypt</i> après <i>The Ten Commandments</i> . Persistance, légitimité, (dés)intégration des genres chez deux faux-frères hollywoodiens	1 8 4
Penny Starfield, Paris VII La Précarité du récit filmique : à propos de <i>The Sixth Sense</i> , <i>Memento</i> , <i>Mulholland Drive</i> et <i>Spider</i>	2 0 1
Philippe Ortoli, Corte Le testament de l'homme sans nom : Clint Eastwood, le mythe et l'image	2 1 5
Gaëlle Lombard « Poétique de la désillusion : le spectre de la comédie musicale dans l'étude croisée de <i>Coup de cœur</i> et de <i>New York, New York</i> ». ...	2 2 9
Joël Augros, Paris VIII De la Star considérée comme marchandise.....	2 4 1
Gilles Menegaldo Traces, citations et reprises hollywoodiennes dans le cinéma de Woody Allen comparaison avec <i>Stagecoach</i> (John Ford, 1939), un prototype du genre	
David Roche, Bourgogne Cécile Murillo, Paris XIII <i>Dead Man</i> (Jim Jarmusch, 1995) et le Western classique : : Reading Hollywood 'Frenchness'/ French Reading. <i>Pulp Fiction</i> (1994) & <i>Killing Zoe</i> (1994)	
Anny Crunelle, Paris X 'Are you the author of the works of William Shakespeare?' (<i>Shakespeare in Love</i>).....	

Aurélie Ledoux, Paris I

Manipulations du spectateur : Reprise du modèle hitchcockien dans les trompe-l'œil cinématographiques contemporains, *Body Double* et *Usual Suspects*.....

Monica Michlin, Paris IV.

Quelques aspects de l'obscur dans le cinéma anglophone contemporain

Introduction

Mémoire(s) d'Hollywood

Francis Bordat, dans son avant-propos pour le premier numéro du *Bulletin du CICLAHO*, en 1998, remarquait déjà que 'le classicismehollywoodien n'est pas un sujet nouveau' et il proposait plusieurs traits spécifiques à ce modèle esthétique, narratif et industriel : transparence, effet de réel et énonciation impersonnelle ; encadrement des genres ; centralité du héros-star ; identification-projection ; continuité de l'espace-temps, etc... et, bien sûr, prédominance du système des studios, particulièrement de 1934 à 1948, car – comme pour tout 'classicisme' –, on finit par repérer un 'âge d'or' qui semble cristalliser les composantes d'un art. Le CICLAHO part de cette période exemplaire, mais il s'intéresse évidemment au siècle entier dans sa relation avec le prototype supposé. Plus de dix ans après – et plus de cinquante samedis matins plus tard – le Hollywood du CICLAHO a-t-il changé, dans ses définitions, dans ses objets et dans son atmosphère ? La première bonne nouvelle, c'est que la fête commencée en 1995 continue, bien sûr avec les *ciclahistes* de la première heure, mais aussi grâce à l'afflux de nombreux jeunes chercheurs dont les pages qui suivent montrent la qualité. La pire des tentations, quand les universitaires s'emparent d'un sujet agréable comme le cinéma, c'est d'en éteindre la flamme sous la mauvaise conscience et le faux sérieux : puisque le sujet est joyeux, gâchons-le et rendons le assommant... Rien de tel ici, mais c'est sans doute l'*académie* de Cyd Charisse qui nous préserve des travers de l'académisme.

En 1998, comme tous les dix ans depuis un siècle, certains prédisaient la mort prochaine du cinéma et particulièrement du modèle

hollywoodien. Non seulement le modèle économique semble s'être adapté¹, mais le modèle esthétique a connu un double mouvement d'amplification et de resserrement que David Bordwell décrit sous le nom d'*hyperclassicisme*². Ce n'est pas un néoclassicisme qui amplifierait jusqu'à l'hyperbole certains traits de son modèle (voir plutôt du côté de Coppola ?), ni un *postclassicisme* qui se définirait par rapport et *contre* lui ... Ici, par exemple, le client est toujours Roi et l'écriture cinématographique reste *centrée sur le spectateur*, mais ce sont les spectateurs qui ont changé (Hollywood pense aussi au reste du monde) et les lieux de consommation de ce qui reste quand même un *produit* se sont diversifiés (DVD et conséquences probables de la HD en ligne). La *transparence*, cette voix blanche des auteurs, reste d'abord préoccupée par la lisibilité et l'efficacité, mais une *immense encyclopédie* d'images, demots et de sons l'habite désormais et presque tous les films reviennent aux souvenirs d'autres films, dans ce sentiment que Bordwell appelle la *belatedness* : l'hyperclassique vient toujours après autre chose. Après les autres films, après les autres spectateurs et après les émotions des autres.

De même, la *double intrigue* souvent attribuée à Shakespeare et qui articule un univers en crise (sociale, politique, humaine) avec la brève trajectoire d'un couple ou de quelques individus, s'est étoffée, parfois magnifiquement complexifiée, mais sa présence en arrière plan continue à structurer les récits. Le modèle à la fois fluide et structuré (Bazin), la norme et la marge de Bourget, jouent toujours autant sur les attentes à la fois déçues et comblées d'un public devenu 'savant'. De façon très caractéristique, la trituration des *genres* familiers, les reprises, les remakes et autres retours sur images dessinent à la fois une admiration sidérée et une réflexion, un enrichissement et une contestation – qui d'ailleurs remontent aux débuts de l'histoire hollywoodienne. Bordwell, encore, appelle cela 'continuing tradition by any means necessary' (27).

Les articles qui suivent couvrent une assez vaste période dans un ordre en partie chronologique. Mais, comme chacun sait, 'in my end is my beginning...' et 'in beginning is my end' et c'est la continuité du geste créatif qui frappe au bout du compte.

1 Le CICLAHO salue avec plaisir la naissance à Nanterre en 2009 du groupe ami *Cinecosa* (Cinéma, Economie & Sociétés Anglophones) animé par Nolwenn Mingant, Joel Augros et Nathalie Dupont. Leurs travaux démontrent aussi la vitalité des études économiques sur le nouveau Hollywood. Les recherches menées associent civilisation et économie.

2 'To those who think that the tradition has collapsed, I'll try to show that the principles of that system remain firmly in force – sometimes refined and reweighted, but not rejected', David Bordwell, *The Way Hollywood Tells It, Story and Style in Modern Movies*, Routledge, 2006, p. 16.

Dominique Sipièrre et Serge Chauvin

L'imagination verbale dans les premiers parlants hollywoodiens

Jean-Marie LECOMTE
Nancy

La représentation du verbal à l'écran relève, avant tout, d'un problème stylistique, celui de transformer d'autres modèles d'écriture quitte à imiter la communication orale, pour les adapter aux techniques de la narration cinématographique. Dès 1927, la parole au cinéma fut tributaire de modèles variés empruntés au théâtre, à l'écriture littéraire, aux formules des cartons intertitres, à des fragments vaudevillesques ou au langage radiophonique qui avait déjà largement pénétré les foyers américains. Face à cette profusion de modèles, le cinéma américain céda d'emblée à la tentation jacassière comme pour conjurer sa peur de parler et s'empresser d'enterrer le muet. Quelques cinéastes ont résisté en mettant au point de nouvelles figures audio-visuelles qui reposent sur un entrelacs d'images cinématiques et de paroles sonores. Ces techniques de mise en scène de la parole et de l'image ont transformé l'esthétique et la thématique du cinéma hollywoodien. Il ne s'agit pas ici de proposer une classification des genres filmiques basée sur leur style dialogué et leur signature vocale (Kozloff, 2000), ni d'analyser les aspects linguistiques et esthétiques du cinéma en transition (cf. *La parole et l'image* d'Alain Masson). Nous envisagerons seulement les aspects poétiques de la parole filmique, c'est-à-dire comment les cinéastes les plus originaux ont mis à contribution leur créativité pour inventer de nouvelles figures du discours filmique. Il s'agit alors de cerner ces moments génétiques où l'imagination

verbale fait irruption, quand le cinéma hollywoodien métamorphose les modèles linguistiques hérités d'autres medias et qu'il les fusionne avec son art visuel pour créer un effet proprement cinématique. Dévoiler ces figures de l'écran parlant, c'est aborder cette alchimie son/image, pressentie très tôt par Mack Sennet : "It is best to blend dialogue and sound effects with action so as to give the audience everything that was done in silent films and a lot more." (cité par Scotland, 1930 : 186-7).

Les figures fantômes

I. a. La parole hors-champ

Les premiers spectateurs témoins du passage au parlant furent rapidement désabusés par le flot de paroles synchrones avec des corps ancrés à un micro multidirectionnel dans un décor insonorisé et étouffant. Les cinéastes du cinéma sonore de la première heure tenaient à cadrer des corps parlants pour mieux impressionner les spectateurs sur la capacité du nouveau médium à synchroniser le mouvement des lèvres avec les mots prononcés. L'appariement de la voix avec le sujet parlant et son visage était également une garantie d'intelligibilité (Kozloff, 2000 : 98-99). Enfin, un décalage pouvait signifier une désynchronisation ou une supercherie telle une voix de fosse ou une source radiophonique et les producteurs vantaient avant tout la fiabilité technique des systèmes Vitaphone ou Movietone. Cette attitude conservatrice ne fit pas long feu. Les processus de dynamisation de la parole à l'écran n'ont pas tardé à se manifester. Les réalisateurs hollywoodiens, aidés par ailleurs par des techniques sonores qui progressaient de jour en jour, ont rapidement réagi pour libérer l'image et la parole de la torpeur des *talking heads*. Les figures d'opposition de la parole et de l'image (décalage, contraste, ironie, contrepoint, contradiction etc.) jouent sur les effets d'écart entre le corps montré et la parole entendue. La parole fantôme – celle dont la source demeure invisible – s'apparente à ces figures.

La parole hors-champ fut la première figure de l'entrelacs son/images à animer l'écran hollywoodien. Lubitsch dans *The Love Parade*, une comédie musicale novatrice, a entrevu les possibilités filmiques de la parole hors-champ, dont la source est momentanément masquée, puis révélée en changeant la perspective. Une séquence montre Prince Renard (Maurice Chevalier) qui écoute, derrière une porte, une scène de ménage dont les paroles en français restent inintelligibles pour un public américain. Il s'adresse directement à la caméra en expliquant brièvement que le mari est très jaloux. Puis le point de vue passe derrière la porte et l'on voit le mari courroucé qui pointe un revolver en direction de Chevalier. Il tire à bout portant. Rien ne se passe ; la balle était factice.

Mais Lubitsch a tiré profit de ces voix furieuses qui traversent l'espace et suggèrent la violence conjugale pour être désamorçées par le gag visuel dans la scène qui suit. En instaurant un décalage entre scène sonore et scène visuelle, l'une suggérant ce que l'autre nie aussitôt après, Lubitsch a inventé une figure du parlant ironique¹ au cinéma. Cette figure a généralement une valeur comique et sera reprise mille fois sous de multiples formes.

L'interaction parole hors-champ et gros plan réactif pour marquer l'impact d'un discours sur un personnage est utilisé, à des fins expressionnistes, dans *Alibi* de Roland West. Au cours d'un passage à tabac dans un local de police, la caméra plonge un regard fixe sur le visage affolé du gangster, alors que les paroles hors-champ des policiers s'abattent sur lui. Roland West exploite également l'analogie gros plan et volume fort, une technique de transparence audio-visuelle que le cinéma hollywoodien commençait à maîtriser. La voix hors-champ, contrairement à la voix dite 'off' des narrateurs totalement invisibles, habite un corps qui joue à cache-cache avec l'espace du visible, qui peut soit retarder son entrée dans le champ, soit, plus fréquemment, s'annoncer comme présence muette avant d'être habité par une voix. Les réalisateurs les plus créatifs, comme Rouben Mamoulian, ont profité justement de l'attraction 'aurale' des paroles hors-champ. Celles-ci, en effet, mobilisent l'attention du spectateur qui instinctivement tente d'en isoler la source. Dans *Applause*, Mamoulian inaugure une séquence dans un couvent où un chant lointain magnétise l'œil de la caméra qui va se déplacer, en lent travelling avant, vers la source, dont le volume augmente progressivement. Mamoulian fut le premier créateur de 'paroles cinématiques' ; ici, des voix chantées qui 'aimantent'² un mouvement de caméra. Le cinéaste filme également une séquence métonymique entièrement en voix hors-champ. Alors que l'on voit seulement les jambes d'April (Joan Peers), harcelée par un passant qui la prend pour une prostituée, on entend, hors-champ, les paroles de la jeune fille terrorisée. L'effet, curieusement érotique, se fonde sur le concept de *sound-suggestion* (Scotland : 67). En fait, la séquence est doublement métonymique visuelle et phonique. Les jambes de l'homme semblent encercler, dans un mouvement prédateur, celles de l'infortunée qui ne présente que la partie nue de son corps – et la plus exposée à l'œil. On oublie assez souvent qu'il y a une sémiotique de la jambe féminine au cinéma et que Mamoulian n'a d'égal que Luis Buñuel dans la représentation filmique de cette géographie anatomique du désir qui

- 1 A noter que la bande dessinée, par sa capacité de passer rapidement d'un point de vue à un autre, est sans doute à l'origine de ce gag, sans pour autant pouvoir utiliser la force suggestive de la voix parlée.
- 2 Pour la notion de parole qui 'aimante' le regard voir Claire Vassié (2003 : 45)

invite le spectateur à une rêverie. L'écho de la voix de l'homme tronquée³ qui interpelle la jeune fille affolée invoque chez le spectateur une attitude 'd'entendeur' secret ou subreptice, le double aural du voyeur. Le français⁴ n'a pas de mot pour désigner ce rôle spectatorial, ce qui prouve encore une fois que le son au cinéma n'est souvent pas pris en compte puisqu'il faut inventer un vocabulaire nouveau pour en parler.

Le simulacre de la voix hors-champ s'arroge un pouvoir métonymique important dès l'aube du parlant. Il s'associe souvent à l'ombre ou à la silhouette d'un locuteur, union audio-visuelle de l'écho et l'ombre. Chez Mamoulian, cette union est proprement une figure du parlant menaçant qui projette la parole masculine, à la fois agressive et mensongère. Elle dissimule l'intention du locuteur, métaphore de la parole obscure aux noirs desseins. Dans *Applause* et *City Streets*, les ombres parlent et leurs paroles occultent les intentions du locuteur. L'ombre du caïd qui contrôle le racket du marché de la bière dans *City Streets* s'adresse à sa future victime en termes bienveillants avant de l'abattre. L'ombre qui parle au cinéma est une figure du discours audio-visuel dont les effets et les enjeux esthétiques relèvent de la mise en scène du verbe expressionniste.

Parfois des paroles désincarnées résonnent hors-champ sans habiter un corps visible à l'écran. Dans *The Canary Murder Case*, l'enregistrement phonographique d'un coup de feu et du cri de la victime se fait entendre derrière la porte d'une chambre d'hôtel. L'assassin s'arrange pour discuter avec le réceptionniste alors que retentissent les sons enregistrés. L'alibi est presque parfait. Certes, le procédé n'est pas exclusivement cinématographique. C'est un effet qui pourrait être reproduit au théâtre, dont les jeux de portes sont des stratégies dramatiques assez éculées. Mais le film franchit un pas vers la mise en scène d'un simulacre de la voix qui fait écho aux nombreux simulacres du corps au cinéma muet. L'imagination verbale des voix désincarnées utilisant les simulacres sonores tels que le téléphone, la radio et le gramophone a marqué l'aube du parlant. *Dangerous Females*, court-métrage burlesque de 1929, hante son écran d'une parole radiophonique qui terrorise deux dames en annonçant la présence d'un rôdeur dans leur voisinage. Dès 1928, les voix d'outre-tombe, avatars des séances de spiritisme victoriennes, apparaissent dans *The Terror* de Roy Del Ruth et, un peu plus tard, dans un film de Tod Browning *The Thirteenth Chair*. Ces procédés relèvent de

la mise en scène théâtrale de la voix de coulisses et ne peuvent réellement constituer une expérience spécifiquement cinématographique, mais ils témoignent d'une certaine fascination pour le verbal qui transcende le figural ou le visuel.

3 Il l'appelle *sister* (appellatif pour une fille de rue).

4 L'anglais e revanch désign cett attitud pa u compos métaphoriq
, n e, e e e r n é ue

I. b. Les maîtres du discours filmique

I. b. 1. La parole métafictionnelle

Pourtant, parce qu'elle rappelait le bonimenteur des spectacles de foire et qu'elle s'apparentait au langage radiophonique, la parolenarratrice, située au-dessus de la fiction représentée à l'écran (d'où l'anglais *voice-over*), a quelque peu tardé à se manifester aux débuts du parlant. Par ailleurs, par le biais d'intertitres, le cinéma muet faisait assez fréquemment usage de ce discours qui avait autorité sur les images. En 1930⁵, les premiers narrateurs invisibles (Kozloff, 1992) font flotter leurs paroles au-dessus de l'écran en instaurant un rapport nouveau avec le filmé. Une voix de fosse qui recouvre les images sans s'impliquer dans la fiction et qui reste sans visage, prend brièvement en charge la narration de *Just Imagine* de David Butler, sorte de fantaisie futuriste quidépeint l'Amérique des années 80. On retrouve ici la voix stéréotypée extérieure ou 'énonciatrice' du commentateur radio. Cette voix-là guide le sens des images et prend les marques phonétiques et rhétoriques de la parole d'autorité. Les plans d'ouverture resteraient énigmatiques si les commentaires ne les ancrèrent pas dans un futur imaginaire, une vision de l'Amérique 50 ans plus tard. Comme l'a remarqué Michel Chion (1988 : 98), ces 'paroles-textes' impersonnelles font brièvement une apparence dans un montage, mais ne couvrent généralement pas l'ensemble d'un film. Au début du parlant, elles acquièrent leur signature vocale dans les courts-métrages d'actualités comme les *newsreels* de la *Fox* et prennent d'emblée une valeur didactique. La technique a véritablement ouvert au cinéma un nouvel espace poétique que la parole organique à l'écran ne pouvait pas s'offrir, car celle-ci ne peut se permettre de commenter la fiction sans violer les règles de l'illusion cinématographique. On peut en effet difficilement envisager un personnage qui est simultanément dans le film et hors du film, c'est-à-dire capable de se distancier par rapport aux images. La technique du *voice-over* représente précisément cette figure d'opposition et de décalage entre la parole et l'image qui donne autorité au *logos* sur le montré ; c'est un trope audiovisuel qui s'apparente à la figure de l'ironie du discours classique, parce que deux niveaux discursifs, le verbal et le figural, fonctionnent indépendamment. Au début du parlant, il peut arriver qu'un personnage de la fiction devienne narrateur-

⁵ En France, Jean Cocteau commente *Le sang d'un poète* en voix-off dès 1930.

commentateur de celle-ci. Groucho Marx s'adressa brièvement au spectateur pour commenter une situation dans *The Cocoanuts*. Lubitsch a mis en scène Count Renard (Maurice Chevalier) commentant une scène de *Love Parade* et, – d'une manière atypique – David Butler dans *Sunny Side Up* filme Janet Gaynor qui 'chante' directement à la caméra, confiant au spectateur 'I'm a dreamer, aren't we all ?' Ces brèves incursions métafictionnelles, qui déstabilisent l'hypnose filmique, ne sont possibles qu'à petites doses, tant elles rappellent le style vaudeville ou burlesque des spectacles populaires.

I. b. 2. La parole rétrospective

La parole rétrospective, une figure particulièrement célèbre de la voix métafictionnelle, opère un commentaire en voix off sur des événements passés. C'est donc une figure du discours spécifique au cinéma qui propose un entrelacs paroles/images plus complexe qu'on peut le croire. Aux débuts du parlant, le narrateur est généralement un personnage de la fiction qu'il commente *a posteriori*. La parolerétrospective s'apparente à une infraction à l'ordre narratif. Elle prend racine dans une lacune propre à la phénoménologie du cinéma où les images regardées sont vécues comme des événements présents. Au cinémas muet, le surgissement du passé ou du futur dans le présent s'opérait grâce à des procédés symboliques tels que la surimpression, la colorisation ou l'intertitre. Avec l'avènement du parlant et de la *voice-over*, une séquence rétrospective ou prospective pouvait s'insérer dans l'ordre canonique de l'histoire sans discontinuité (sans le recours à un codage symbolique). Dorothy Arzner, dans son premier film parlant *The Wild Party*, innove quand Clara Bow évoque une aventure amoureuse qu'elle a eue dans le train. Au lieu de filmer une scène parlante ennuyeuse où Clara Bow raconte verbalement l'événement, Arzner fait chevaucher la parole commentaire de Stella Ames (Clara Bow) sur premiers plans d'un wagon-lit où l'étudiante se trouve avec son professeur (Fredric March). L'usage de ce raccord audio-visuel permet à la parole du personnage de convoquer la scène passée et de l'enchâsser dans le présent visuel, comme la parole démiurge du sorcier. Dans *The Power and the Glory*, le premier film qui met en scène la parole rétrospective d'une manière systématique, celle-ci réévalue le passé et, comme certaines voix narratrices du roman classique, l'ordonne et lui donne une signification. Elle prend alors une valeur herméneutique. Parfois, le personnage diégétique qui commente la fiction va jusqu'à s'impliquer dans la vie des héros en doublant leur voix par le procédé de *narratage*⁶.

⁶ Mot anglais désignant une technique de doublage semi-synchronisée.

I. b. 3. 'Narratage' ou la parole doublage

Il a fallu attendre 1932 pour que le premier personnage-narrateur commente en voix rétrospective un film entier dont il est à la fois acteur et observateur distancié par l'intervalle du temps. *The Power and the Glory*, un film qu'on croyait perdu (Kozloff, 1992 : 71), est le prototype de *Citizen Kane* d'Orson Welles. Écrit par Preston Sturges, ce film est un monument de créativité verbale, maniant les rapports mots/images avec une audace rarement égalée à Hollywood au début des années trente. Il s'ouvre sur la messe funéraire d'un magnat américain, universellement détesté pour sa mégalomanie. Seule la voix de son ami s'élève pour le défendre et s'enclenche alors un commentaire rétrospectif sur les images de la vie tragique de Tom Garner (Spencer Tracy). La parole du commentateur cimente un montage complexe non-chronologique, où présent de narration, passé et passé antérieur s'interpénètrent sans ordre apparent. Une séquence particulièrement étrange associe deux procédés d'ancrage de la parole dans l'image : la parole off et la parole dite *narratage* qui propose un croisement de deux axes, l'axe diégétique qui fournit le visuel sans son, et l'axe des 'fosses imaginaires' (Jullier, 56) qui double le dialogue. Cette métamorphose de la voix diégétique – qui peut rapidement prendre des aspects burlesques ou fantastiques – ancre dans les personnages la voix des autres, et ceci, par la dictature illusionniste du synchronisme paroles/lèvres. Quand Tom emmène Sally (Colleen Moore) en ballade dans le but de la demander en mariage, la scène est tournée en muet avec la voix off qui explique le désarroi du prétendant et double le dialogue des personnages :

He tried time and time again, opening his mouth like a bullfish, but nothing came out of it. When he got ready to make the big step, his eyes almost popped out of his head, his jaw muscles stood out like whip-cords, he tried but he couldn't make it, he just couldn't make it. So, he grabbed her again and led her up the mountain and they were both pretty blue by now, the afternoon was not what you'd call a success, Sally didn't care much what happened any more, but he was too worried to notice. What with his sweat, his worries and his Sunday suit, she began to think he was crazy and did not like him nearly as much as she did at the beginning of the walk; she wished she'd never met him even. By and by, they came to the top of the mountain and Sally didn't even know it, and was in no condition to care, anyhow. They couldn't go any higher and something had to happen pretty soon. They looked around at the view and it, sure, was a pretty sight. On one side was the valley they were born in, with its little houses and the railroad track straight and shiny beyond the hills. On the other side were the real mountains and Sally thanked the Lord he had not taken her up one of them. The sun was set and the air was chilly, something had to be done quick. So, he looked at her with a terrible expression on his face, screwed his eyes shut and counted one, two, three and said:

-Will you marry me? He could have knocked her down with a feather. She said:

-Of course I will darling. And so they kissed, a little scared (you know how it is), her dress was

ruined and so her shoes. She said:
- Tom, couldn't you have asked me at the foot of the mountain?
(Transcription d'après la version restaurée de FoxFilm, 2006)

Cette séquence, moins naïve qu'elle ne paraît, illustre la capacité du cinéma à mobiliser plusieurs faisceaux de signification pour représenter les modalités de l'être filmique. Le visuel montre simplement la ballade en montagne de deux jeunes amoureux. La séquence est tournée en muet et, au vu des images, on peut juste déduire que la promenade ne semble pas être une réussite. Le commentaire expose l'idéologie divergente des amoureux (idéalisme masculin visualisée par le désir d'ascension, pragmatisme féminin) et traduit la vision intérieure de Sally, qui imagine que son amoureux perd la rime et la raison. La voix de la femme est alors virilisée quand le narrateur masculin se prête brièvement au jeu du *narratage*. Effet ironique qui dévalue la prétendue virilité de Tom.

La voix rétrospective de *The Power and the Glory*, comme celle de *Citizen Kane*, son *remake* wellésien, ébauche une réévaluation ontologique d'un personnage-clé de la mythologie américaine : le *ruthless businessman* et expose les facteurs essentialistes et existentialistes de sa réussite et de son suicide. La voix subjective et métafilmique de l'ami intime tente de percer le mystère de l'être privé, tandis que la voix du peuple décrie l'être social et sa mégalomanie. Preston Sturges, l'auteur du scénario, ne prétend pas approfondir le sujet, les ellipses narratives sont très déconcertantes et le film est trop court pour un développement satisfaisant. Cependant, Sturges fonde la genèse et le déclin du magnat sur deux principes de la virilité conquérante : le courage inné (facteur essentialiste illustré par la séquence sur l'enfance téméraire) d'un homme frustré et sans instruction et le rôle déterminant de la femme qui attise en lui une ambition libératrice. La femme représente donc un moteur de contradictions, fatales à l'homme. Elle est tout à la fois sa liberté, son aliénation et sa némésis. Les femmes dans la vie de Tom Garner le libèrent de son être conditionné par le double déterminisme social et affectif qui le lie, d'une part, à sa famille et, d'autre part à sa première épouse 'une institutrice', dans tous les sens du terme. Un moment épiphanique dans le film survient quand la voix rétrospective de l'ami intime et la voix de l'épouse se superposent et se fondent en une voix unique qui reconstruit la tragédie du magnat, celui d'un être qui n'a jamais eu le choix :

Sally, 'Why shouldn't you be in love and have fun and do what you want, just once, before you die? I never let you have any fun, made you work and grind and push up, not because you wanted to, but because I wanted you to. I wanted the power and themoney, and you wanted to go fishing. Take her and have her, and spend all your millions on her. God bless you Tom, I hope she'll make you happy at last.'

Mais Tom, victime du mythe romantique de l'homme soumis aux émotions, ne pourra jamais être heureux, parce que, contrairement aux femmes qu'il a aimées, il est incapable d'un acte de liberté, sauf celui, ultime, de se donner la mort. Sally se jette sous un train, après avoir renvoyé son chauffeur et donné son argent à une étrangère. Son acte, délibéré, est montré à l'écran, alors que le suicide de Tom se comprend par suggestion sonore. Un coup de feu retentit hors-champ ; Tom meurt par métonymie.

I. b. 4. Les paroles électro-acoustiques

Une certaine fascination pour les voix relayées par une machine (radio, téléphone, gramophone, télévision, haut-parleur, mégaphone) s'est emparée des réalisateurs de premiers parlants. Ces paroles mixtes dont la source est tantôt visible, tantôt invisible, mettent en vedette la voix, par son volume, son ubiquité, sa faculté de traverser et de conquérir l'espace, d'atteindre des personnages dans l'intimité de leur domicile, bref de transcender les limites physiques de la communication verbale. Frank Capra dans sa première aventure parlante, *Flight*, un film de guerre, ouvre avec un montage qui alterne une séquence authentique d'un match de football (*a newsreel*) avec des scènes sonores fictives. La voix du commentateur sportif résonne et prend aussitôt le pouvoir du maître du discours. Phelps (Jack Holt), un footballeur, est ridiculisé par la voix off et mis au ban de l'Amérique à cause d'une erreur grossière à un moment crucial du match. L'histoire se développe ensuite selon une formule classique et repose sur les efforts du héros déchu pour se réhabiliter aux yeux de la société qu'il a déçue. Il revêt alors l'uniforme du chevalier du ciel et prouve son courage au Nicaragua.

Le premier film de science-fiction parlant (*Just Imagine*) met en scène d'une manière intensive l'audiovision sous forme d'écrans TV ou autres moyens de communication à distance entre différents points du globe et de l'espace. Même si ce film primitif et burlesque est loin d'être un chef-d'œuvre, il présente une des figures du parlant moderne, la téléaudiovision, avec son pouvoir autoritaire, omniprésent et sa rhétorique particulière du visage-écran, déshumanisé, mécanique et somnambulique. La technique de l'écran dans l'écran de *Just Imagine* compose plusieurs événements dans un cadre unique et inaugure une mise en scène multiplans qui fait l'économie du montage.

I. b. 5. La voix et son double

L'avènement du parlant a permis la représentation du monologue intérieur dans les arts du spectacle, ce que ne pouvait faire ni le cinéma

muet, ni le théâtre sans recourir à certains artifices. Il suffisait de montrer le visage d'un personnage apparemment silencieux lié en montage vertical avec le segment sonore de ses locutions intérieures. *City Streets*, de Mamoulian, met en scène Sylvia Sydney qui se remémore, dans sa cellule de prison, un dialogue angoissant avec le 'Kid' (Gary Cooper). *Strange Interlude*⁷, avec Norma Shearer et Clark Gable, met en scène, par alternance, les arrière-pensées ou les locutions intérieures des personnages en *voice-over*, et leurs paroles prononcées dans le champ. Lesynchronisme visage muet/paroles sonores devient alors une métaphore du visage privé qui alterne avec la parole synchrone dramatique, métaphore du visage public qui n'exprime que la bien-pensance ou le conformisme social. La dualité de l'être social et de sa voix intime est également filmée en 1930 dans un film peu connu de William Beaudine, *Road to Paradise*. Un trucage proprement cinématographique représente, dans un même cadre, Loretta Young jouant deux personnages, une fille de truand et son sosie, une fille bourgeoise. C'est la voix qui les réunit et qui comble le fossé des classes sociales. Parce que la mauvaise fille a su imiter la parole sociale de la jeune fille riche, elle est passée par un processus d'assimilation. De petite voleuse qui se sert de son corps pour cambrioler une riche américaine, elle se réforme par son discours, en séduisant à la fois sa victime et son entourage. Enigme alambiquée et somme toute absurde, certes, mais qui témoigne d'une vision essentialiste de la parole singulière, celle du moi profond qui est à l'image de la part divine de l'être.

Le dialogue de l'être schizoïde prend la figure du ventriloque dans *The Great Gabbo* où la voix de Von Stroheim se distingue particulièrement. Gabbo le ventriloque personnifie le moi et son double monstrueux. La parole intérieure de son moi en exil sort de la bouche infantile de la marionnette, tandis que la voix orgueilleuse de son terrible ego fait le vide autour lui. La folie s'empare du personnage qui refuse d'exprimer son affectivité et brise sa marionnette. Geste symbolique qui marque l'enfermement dans un délire paranoïaque. Certes les effets et les enjeux de ce film sont plus théâtraux que filmiques, mais ils témoignent d'une avancée significative du cinéma hollywoodien vers des sujets plus complexes que le discours verbal permet d'explorer.

David Butler met en scène le monologue du rêveur solitaire dans son film musical *Sunny Side Up*. Les rêveries de la jeunesse amoureuse en sont le thème principal. Il fait entrer le spectateur dans un espace surréel et, cette fois-ci, spécifiquement cinématographique. Le chant exprime la parole intime mais cette modalité vocale n'appartient pas exclusivement au cinéma, puisqu'elle est importée de Broadway. En revanche, le chant

⁷ Adaptation de la pièce de Eugene O'Neil.

qui convoque l'image onirique animée, comme une parole magique qui réalise un souhait, ne peut être qu'un effet cinématographique. Jack (Charles Farrell) regarde une photo de Molly sa dulcinée (Janet Gaynor) qui aussitôt s'anime, sourit, et pousse la chansonnette, devenant une mini-scène parlante enchâssée dans une scène muette. Trucage audiovisuel banal aujourd'hui, mais qui, en 1929, relevait du merveilleux. Toutes ces paroles de l'intime expriment ce que l'image du moi ne peut montrer.

Les paroles qui investissent l'image par un effet de transcendance fonctionnent comme un discours maître, un logos d'autorité neutralisant le pouvoir des images. Les maîtres du discours filmique ont longtemps hanté l'écran hollywoodien et se sont imposés dès la révolution du cinéma parlant obsédé par l'oralité.

II. La parole filmée

On aurait tort de penser, comme les théoriciens russes, que l'imagination verbale ne peut s'exercer que par le biais d'un décalage du son avec l'image. Certes, les premières séquences parlantes de type *goatglanding*⁸ sont constituées en majorité de scènes dialoguées de style théâtral et les conversations sont souvent tournées sans imagination, en plans fixes de deux ou trois personnages immobiles, filmés d'un point de vue proscénique. Ensuite, la segmentation des échanges dialogués s'est plus ou moins standardisée. A l'origine, la segmentation audio-visuelle du dialogue suivait un codage dicté davantage par des présupposés grammaticaux que par les techniciens du son. Les dialogues étaient filmés par trois caméras en simultané, la variation 'cinématique' était rendue au montage, par le découpage des échanges en trois niveaux du discours. Le plan d'ensemble représentait le contexte, généralement un lieu clos, à l'intérieur d'un bâtiment, même si les scènes sonores en extérieur n'étaient pas aussi rares qu'on le dit. Le plan moyen, le plus long et le plus fréquent, filmait les échanges des personnages et le plan rapproché les réactions émotives et les prises de parole davantage marquées d'un personnage. Ces écrans du discours étaient en fait hérités du cinéma muet (*Lady Windermere's Fan* de Lubitsch, par exemple, est constitué presque entièrement de scènes dialoguées).

Le montage des trois plans jetait les bases d'une 'grammaire' du discours au cinéma, comme si la caméra mettait en perspective les segments d'une transaction verbale entre plusieurs locuteurs. Le montage

Séquences sonores greffées sur un film muet.

n'était pas seulement séquentiel mais rythmique. La durée d'un plan déterminait sa valeur 'adverbiale' ; par exemple un gros plan très rapide sur un visage donne à ses paroles une valeur spécifique (paroles brèves, sèches, brutales, interjetées etc.). Il faut évidemment se méfier de l'analogie désignée par le mot 'grammaire' du dialogue filmique. Il n'y a pas de correspondances exactes entre la représentation d'un dialogue romanesque et sa version filmée qui peut varier considérablement selon la sensibilité du réalisateur. Mais les premiers cinéastes du parlant ont néanmoins compris l'importance d'une mise en perspective cinématique du dialogue et ont posé les fondements d'une caméra rhétorique. Ces variations séquentielles et rythmiques de la parole, si statiques et figées qu'elles paraissent aujourd'hui, sont la preuve que les dialogues au cinéma ne pouvaient être conçus comme les équivalents filmés d'un discours de théâtre.

II. a. La parole en mouvement et les stratégies de dynamisation du discours

D'autres procédés de dynamisation des dialogues ont rapidement vu le jour. Dès les premiers plans en voix synchrone, Hollywood a imaginé des stratégies qui permettaient de donner l'illusion d'une parolecinématique. On peut distinguer deux types de stratégies. Les stratégies internes au plan, qui relèvent de la mise en scène du corps parlant donnant l'illusion d'une mobilité du point sonore, et les stratégies externes qui relèvent des mouvements de caméra ou du découpage : le travelling avant, le recadrage, le champ contre-champ.

La comédie musicale est née avec le parlant et a contribué largement à dynamiser la parole en faisant danser les corps dans le champ. A l'exception de *The Broadway Melody*, de l'incipit de *Sunny Side Up* et de *Broadway* qui utilisent des mouvements de grue, la plupart des films musicaux d'avant 1930 sont confinés aux plans anaxes, statiques, ou quasi-statiques, parce que les caméras étaient difficilement mobiles. Il suffit de visionner un musical fondamentalement statique comme *Sally*, pour se rendre compte que seules les quelques séquences chantées et dansées sauvent le film d'un figement mortel. Les longs dialogues en plans américains fixes ne sont d'ailleurs supportables que lorsqu'ils sont mariés à un fond sonore musical. En revanche *Hallelujah* de King Vidor, *Sunny Side Up* de David Butler, *The Broadway Melody* de Harry Beaumont, *Applause* de Rouben Mamoulian et *The Love Parade* d'Ernst Lubitsch représentent des avancées considérables dans la mise en scène de la parole, en tant que matériau sonore.

Les procédés les plus créatifs reposent sur l'utilisation de la caméra 'rhétorique' qui met en relief certains aspects du discours verbal. *The Taming of the Shrew*, la première adaptation d'une pièce de Shakespeare au cinéma parlant, paraît aujourd'hui comme un précurseur de ces films qui réussirent à dynamiser la parole dramatique. Certes, la version actuelle, restaurée en 1966 par la *Mary Pickford Company*, incorpore une bande musicale non-originale et des bruitages qui contribuent à cette impression de style classique sophistiqué, loin de l'esthétique hiératique des adaptations théâtrales prévalente à l'aube du sonore, comme celle qui caractérise *Disraeli*, le film aux multiples Oscars en 1929. Mais, les effets de caméra dans *The Taming of the Shrew* associés aux dialogues dramatiques de Shakespeare, sont parmi les plus innovants des premiers *talkies*, si l'on exclut les inventions d'un Lubitsch ou d'un Mamoulian. La rapidité du montage, alliée à la variété des plans, épouse la poétique des joutes verbales shakespeariennes typique de cette comédie et c'est l'un des rares films de 1929 (avec *Applause*) qui généralise l'usage du travelling pour mettre en scène les rapports des sujets parlants avec leur contexte et manipuler par la caméra mobile l'émotion verbale. L'incipit est constitué d'un triple mouvement continu de caméra sur chariot arrière/avant/arrière qui part d'un spectacle de marionnettes pour révéler une rue élisabéthaine, suivi d'un travelling avant qui pénètre dans une vaste maison vers deux amoureux enlacés, puis, sans discontinuité, élargit le plan par travelling arrière et montre la silhouette silencieuse du père. L'esthétique particulière de cette séquence vient de l'usage économique et rythmique de la parole et du silence, un écart stylistique qui contraste avec l'overdose dialoguée des films de cette époque. Le travelling qui révèle d'abord le contexte élisabéthain de l'histoire et se dirige ensuite vers la source sonore de la parole dramatique est essentiellement visuel, avec un rendu d'ambiance de rue (probablement rajouté au moment de la restauration). Au moment où il cadre temporairement les amoureux en plan rapproché, une seule parole est prononcée ('Bianca, my love'). Le mouvement continue sa progression pour s'arrêter sur le Signor Batista, vu de dos, dans un silence menaçant. Cette mise en scène (et mise en son) de la parole dramatique est très inhabituelle des premiers parlants. Il y a une fluidité visuelle et 'aurale' dans laquelle l'optique et le sonore suivent leur propre cours indépendants. Les deux niveaux se rencontrent, mais ils ne sont jamais esclaves l'un de l'autre. La déficience première des parlants primitifs provient de ce mariage forcé entre le plan fixe et le segment sonore ; chaque point de montage correspondant à un *cut* sonore, qui introduit une discontinuité dialoguée très artificielle ; le montage sonore sans hiatus, avec raccords subtils qui cimentent la continuité audiovisuelle des plans, n'était pas leur apanage (à cet égard, *Bulldog Drummond* qui inaugure des raccords sonores où la parole anticipe légèrement sur sa source visuelle, fait exception).

II. b. La parole comme matériau cinématographique.

Applause et Hallelujah, les deux films les plus fascinants de la période de transition, manipulent la parole comme une image sonore. Rouben Mamoulian, le metteur en scène de théâtre, fut le premier cinéaste à expérimenter avec la parole-image. Pour lui, la parole est un matériau sonore au service de l'image. Comme Hitchcock dans *Blackmail*, il a refusé l'hégémonie ou la dictature des techniciens du son qui approuvaient ou non une scène parlante. L'intelligibilité, l'élocution histrionique et les plans fixes d'acteurs autour d'un micro camouflé dans un vase étaient leurs seuls critères 'esthétiques'. Mamoulian a exigé la prise multiple de sources sonores (bruitages, musique, chant, parole) mixées en moniste et a introduit la perspective sonore. Comme King Vidor dans *Hallelujah*, il a compris que certains effets sonores pouvaient être fabriqués ou 'surréels' et que la voix au cinéma ne devait pas être un contre-seing de la voix théâtrale, bref qu'elle se prêtait à une stylisation par l'image. *Applause* et *Love Me Tonight* illustrent les principes esthétiques et poétiques de Mamoulian.

Applause, un mélodrame sophistiqué, lève le rideau sur les coulisses des spectacles burlesques et ses tragédies humaines. Les séquences d'ouverture fragmentent la parole intelligible en bribes sonores qui filtrent au travers d'autres bruits ambiants. On entend le bruit lointain d'une fanfare sur des images d'une foule qui accourt pour saluer Kitty Darling (Helen Morgan), la star du burlesque. Puis, après un *cut*, l'orchestre accompagne un spectacle de danseuses et la voix humaine fait son entrée : chants nasillards, bref dialogue sur scène, puis pleurs et évanouissement en coulisses de la star qui apprend la peine de mort prononcée à l'encontre de son amant. Brouhaha et rires dans la salle, pandémonium en coulisses. Parmi les chants disharmonieux des danseuses, la rumeur circule que Kitty vient d'accoucher dans sa loge. Un gros plan en plongée verticale révèle le visage en pleurs et semi-comateux de Kitty, suivi d'un point de vue et d'un point d'audition subjectifs : musique en sourdine de l'orchestre hors-champ, voix éthérées de ses copines dont les visages tournoient au dessus d'elle. Une analyse complète de ces combinaisons audiovisuelles (les 'CAV' de Jullier, 55) remplirait beaucoup de pages. Mamoulian cherche d'abord à s'affranchir de la parole dominatrice, celle qui réduit au silence les autres composants de la bande son, celle de la clarté dialoguée écrite et scénarisée.

Hallelujah fait revivre les souvenirs d'enfance de King Vidor. Dans ce film, Vidor plonge la caméra dans les espaces de sa mémoire où résonne

encore la voix habitée par le chant des Noirs américains. *Hallelujah* est né d'un étrange paradoxe. Vidor, tout au long de sa carrière, a défendu la primauté de l'image sur le son qu'il considérait comme accessoire, voire inutile. Il rêvait d'un cinéma où le visuel, libéré de la parole, atteindrait la condition d'un langage capable d'exprimer des idées abstraites ou métaphysiques⁹. *Hallelujah* est d'abord un voyage visuel aux paysages sonores rêvés, car c'est un film musical muet dont la bande son a été post-synchronisée presque par miracle. Il s'inscrit dans le style des images musicales des films muets vidoriens et le visuel y résonne d'éclats vocaux très divers ; ses chants et sa voix chantée unifient le récit, sans jamais se soumettre à un art sonore étranger au cinéma, comme les chansons *Tin Pan Alley*, dont Vidor ne voulait pas. Le visuel préexiste au son, qui n'est qu'un écho des images, dans un cinéma où la parole n'est qu'une émotion ou une couleur du figural, ni plus, ni moins.

III. La recherche d'une parole impossible

La parole à l'avènement du parlant est toujours traitée comme un phénomène acoustique en relation avec la bande image, c'est bien ce qui est implicite dans le terme 'cinéma parlant'. Cette approche critique – adoptée par l'ensemble des auteurs d'ouvrages sur le dialogue et le son au cinéma – écarte d'emblée le contenu sémantique du verbal filmique. On analyse la voix qui parle, jamais la voix qui dit. L'étude des mots et des divers sens des dialogues d'un film présuppose une écoute attentive qui fait défaut à tous les ouvrages qui traitent de la transition au parlant (à l'exception de celui d'A. Walker qui analyse brièvement des énoncés). Cette attitude critique très répandue a donné lieu à une surdité sémantique qui a contribué à réduire l'esthétique du parlant hollywoodien à un problème de voix. On nie au cinéma américain la possibilité de dire, peut-être parce qu'on l'entend sans le comprendre. La parole filmique devient alors un son vocal dénué de sens, une langue éternellement étrangère. 'Le cinéma parle, mais il n'a rien à dire' : l'art verbal de la transition au parlant est souvent analysé comme un art du vide sémantique, une parole qu'on entend comme un bruit.

Le cinéma n'est pas un art verbal. Pourtant c'est l'art de filmer des rapports humains qui impliquent une majorité d'échanges dialogués ; il y a nécessairement une esthétique du dialogue filmique qui est née avec le cinéma muet et a subi une mutation importante vers 1927. Le cinéma américain a toujours entretenu des rapports conflictuels avec le verbal. Avec les parlants primitifs, obsédés par les effusions oratoires, le cinéma

Voir ses essais : *Truth and Illusion : An introduction to Metaphysics* (1965) et *Metaphor* (1980).

cherchait sa voie dans une prostitution faussement théâtrale. Puis il s'est mis à rêver d'un silence retrouvé, même si un retour au muet n'était pas souhaitable ; il cherchait une parole cinématique ou un genre dialogué qui lui serait propre. En fait, la parole hollywoodienne se situe au croisement de deux axes : l'axe quantitatif et l'axe naturaliste. Les débuts du parlant exagéraient l'axe quantitatif pour faire triompher la parole et ne cherchaient le naturalisme que dans les films de gangsters. Ce genre qui tentait d'imiter la parole naturelle, pour parvenir à un effet de naturalisme dialogué est celui qui a aidé le cinéma américain à trouver un certain réalisme poétique audio-visuel. Le film de gangsters repose largement sur une esthétique sonore – surtout verbale. Un *soundscapetype* d'un environnement urbain où se côtoient les malfrats et autres caïds du crime organisé est à l'origine de *The Lights of New York*, l'archétype « tout parlant » du genre.

The Lights of New York, le premier long-métrage en voix synchrones, présente trois aspects, plutôt caricaturaux, de la parole filmique primitive. D'abord, ce film expérimental, fait l'économie de l'image. Les personnages, Pinocchio sortis de l'atelier d'un cinéaste maladroit, font de longues expositions factuelles pour éclairer les spectateurs, comme le ferait une voix chorique. Ensuite, la voix chantée et la musique, fantômes sonores du *Jazz Singer*, servent d'interludes arbitraires, pour rappeler que le cinéma d'alors se prenait pour l'écho lointain des spectacles musicaux New Yorkais. Enfin, *The Lights of New York* a lancé un mode de parler argot. 'The Hawk' (sobriquet du caïd) met ses sbires au parfum : 'A cop has been bumped off ... Somebody's got to take the rap ... and the only evidence is right here in this joint. Take him for a ride...'. Ces expressions, qui donnent l'illusion d'un naturalisme conversationnel, ont fait sensation à l'époque et ont propulsé ce film à petit budget vers les sommets du *box office*. C'était l'ébauche d'un nouveau langage filmique, une anti-langue urbaine que le cinéma américain n'a jamais abandonnée. En outre, les trois aspects stylistiques du langage verbal de *The Lights of New York* préfigurent, en 1928, ce qui allait se passer sur le front du dialogue dans les deux années à venir.

Trois modèles linguistiques allaient rapidement s'imposer. D'abord, le modèle rhétorique, issu du théâtre, donnait naissance à un genre mélodramatique où les « codes » formels de l'élocution et du dialogue stylisé étaient mis en valeur. Ce genre, représenté par les *court-room dramas* (*Coquette, The Trial of Mary Dugan, Madame X*) les *murder case movies* (*The Canary Murder Case, The Thirteenth Chair*) et les *photoplays* (*Disraeli*), permit aux acteurs de Broadway de passer quelques années lucratives à Hollywood et aux stars hollywoodiennes de passer leur oral de contrôle. Ensuite, le modèle dialectal, issu du vaudeville, du roman policier, exprimant un imaginaire populaire, est devenu le mode dominant

des années de l'Amérique dépressionnaire. Les films de gangsters, les drames 'avant-code' et certains *backstage musicals* sont les premiers genres parlants nés de cette métamorphose stylistique. Enfin, le modèle poétique¹⁰, issu de la fable, du Broadway musical et de la comédie, met l'accent sur la performance verbale elle-même, les jeux du discours et les modalités de la voix. Le genre musical, dauphin de l'avènement du cinémasonore, a explosé en 1929 et a revêtu de multiples formes : opérettes (*Rio Rita*, *The Love Parade*), comédies loufoques (*The Cocoanuts*), revues (*The Hollywood revue of 1929*), *musicals* (*The Dance of Life*, *The Broadway Melody*), fables (*Sunny Side Up*), science fiction (*Imagine*)¹¹ et tragédieafro-américaine (*Hallelujah*).

Il n'y a pas de genre pur ; il semblerait même que le genre impur fut plébiscité par le public d'alors, qui demandait un pluralisme vocal et s'impatientait devant un écran monocorde. Un film musical comme *The Dance of Life* (1929) doit sa puissance fantasmatique à ses variations verbales et tonales. L'histoire pathétique du clown triste 'Skid' Johnson (Hal Skelly) et de son épouse sacrificielle Bonnie (Nancy Carroll) tient de la fable chantée et dansée (il danse, elle chante). Mais elle s'agrémente de fragments vaudevillesques aux dialogues scabreux (« You won't kid¹² me, Mister ? », « I would If I could, Lady. ») et de moments dramatiques (la déchéance du mari alcoolique et son retour à la scène avec la femme qui le soutient littéralement de tout son corps). D'ailleurs, en 1932, D.W. Griffith transformera ce *musical* en mélodrame hollywoodien naturaliste dans *The Struggle* – son dernier film -, ce qui prouve la flexibilité du thème.

L'avènement du cinéma parlant est précisément fascinant parce qu'il se déploie en phases génétiques où les formes s'esquissent et s'ajoutent les unes aux autres comme des pelures d'oignon. Pourtant, c'est bien son style verbal et dialogué qui donne à chaque film de cette période transitoire un ton spécifique qui le place dans l'antichambre d'un genre à venir. Au-delà de la peur de parler, c'est la fascination avec le verbal et ses figures d'autorité qui caractérise la révolution du parlant. On peut se demander si le cinéma américain a véritablement réussi à s'affranchir de la parole

¹⁰ 'Poétique' dans le sens technique et filmique du terme où le message verbal se met en scène.

¹¹ Ce film musical de science fiction tourné en 1930 est le premier parlant représentatif. *The Mysterious Island*, film de science fiction hybride muet-parlant de 1929, n'est en fait qu'un film muet, habillé de quelques séquences sonores.

¹² Jeu de mot sur le verbe 'kid', qui signifie à la fois 'plaisanter avec, mener en bateau' et 'mettre enceinte'.

maîtresse ou si 'le médium du cinéma pur' a graduellement repris ses droits.

Filmographie

- Alibi*. Dir. Roland West. Perf. Chester Morris, Eleanor Griffith and Mae Busch. United Artist, 1929.
- Applause*. Dir. Rouben Mamoulian. Perf. Helen Morgan, Joan Peers and Fuller Mellish Jr. Paramount, 1929.
- Blackmail*. Dir. Alfred Hitchcock. Perf. John Longden, Anny Ondra. British International Pictures, 1929.
- Broadway*. Dir. Pal Fejos. Perf. Evelyn Brent, Glenn Tryon. Universal, 1929.
- The Broadway Melody*. Dir. Harry Beaumont. Perf. Bessie Love, Charles King, Anita Page. MGM, 1929.
- Bulldog Drummond*. Dir. F. Richard Jones. Perf. Ronald Colman, Joan Bennet. Samuel Goldwyn, 1929.
- The Canary Murder Case*. Dir. Malcolm St. Clair. Perf. Jean Arthur, Louise Brooks, William Powell. Paramount, 1929.
- City Streets*, Dir. R. Mamoulian. Perf. Sylvia Sydney, Gary Cooper. Paramount, 1930.
- Coquette*. Dir. Sam Taylor. Perf. Mary Pickford, Johnny Mac Brown. United Artists, 1929.
- Dangerous Females*. Dir. William Watson. Perf. Marie Dressler. Christie Film Corp., 1929.
- Disraeli* Dir. Alfred E. Green. Perf. George Arliss, Doris Day and Joan Bennett. Warner Brothers, 1929.
- Flight*, Dir. Frank Capra. Perf. Jack Holt, Ralph Graves. Columbia, 1929.
- Glorifying the American Girl*. Dir. Millard Webb and John Harkrider. Perf. Mary Eaton, Edward Crandall. Paramount, 1929.
- Hallelujah!* Dir. King Vidor. Perf. Daniel L. Haynes, Nina May McKinney. MGM, 1929.
- In Old Arizona*. Dir. Irving Cummings. Perf. Warner Baxter, Dorothy Burgess. Fox, 1928.
- Just Imagine*. Dir. David Butler. Perf. Maureen O'Sullivan, EL Brendel. Fox, 1930
- Lights of New York*. Dir. Brian Foy. Perf. Helene Costello, Cullen Landis. Warner Brother, 1928.
- Sally*. Dir. John Dillon. Perf. Marylin Miller, Alexander Gray. First National, 1929.
- Strange Interlude*. Dir. Robert Leonard. Perf. Clark Gable, Norma Shearer. MGM, 1932.
- Sunny Side Up*. Dir. David Butler. Perf. Janet Gaynor, Charles Farrell. Fox, 1929.

The Cocoanuts. Dir. Robert Florey. Perf. Groucho Marx, Mary Eaton, Kay Francis and Margaret Dumont. Paramount, 1929.

The Great Gabbo. Dir. James Cruze. Perf. Erich Von Stroheim, Betty Compson. Sono-Art Productions, 1929.

The Jazz Singer. Dir. Alan Crosland. Perf. Al Jolson, May McAvoy and Eugenie Besserer. Warner Brothers, 1927.

The Love Parade. Dir. Ernst Lubitsch. Perf. Maurice Chevalier, Jeanette MacDonald. Paramount, 1929.

The Power and the Glory. Dir. William Howard. Perf. Spencer Tracy, Colleen Moore. Fox, 1933.

The Terror. Dir. Roy Del Ruth. Perf. May MacAvoy, Louise Fazenda. Warner Brothers, 1928.

The Thirteenth Chair. Dir. Tod Browning. Perf. Bela Lugosi, Leila Hyams. MGM, 1929.

The Virginian. Dir. Victor Fleming. Perf. Gary Cooper, Mary Brian. Paramount, 1929.

The Wild Party. Dir. Dorothy Arzner. Perf. Clara Bow, Fredric March. Paramount, 1929.

Bibliographie

Belaygue, Christian (éd.). *Le passage du muet au parlant*. Toulouse : Editions Milan, 1988.

Chion, Michel [tr. Claudia Gorbman]. *The Voice in Cinema*. New York: Columbia University Press, [1982] 1999.

---, La toile trouée, *La parole au cinéma*. Paris : Editions de l'Etoile, 1989.

Crafton, Donald. *The Talkies. American Cinema's Transition to Sound*. Berkeley: University of California Press, 1999.

Eyman, Scott. *The Speed of Sound. Hollywood and the Talkie Revolution, 1926-1930*. Baltimore: The John Hopkins UP, 1999.

Jullier, Laurent. *Le son au cinéma*. Paris : SCEREN-CNDP, 2006.

Kosloff, Sarah. *Invisible Storytellers. Voice-over Narration in American Fiction Film*. Berkeley: Univ. of California Press, 1988.

---. *Overhearing Film Dialogue*. Berkeley: Univ. of California Press, 2000.

Masson, Alain. *L'image et la parole. L'avènement du cinéma parlant*. Paris : Ed. de la Différence, 1989.

Samouillan Jean. *Des dialogues au cinéma*. Paris : L'Harmattan, 2004.

Scotland, John. *The Talkies*. London: Crosby Lockwood and Son, 1930.

Walker, Alexander. *The Shattered Silents. How the Talkies Came to Stay*. New York: William Morrow & Company, 1979.

Vassé, Claire. *Le dialogue. Du texte écrit à la voix mise en scène*. Paris : SCEREN-CNDP, 2003.

La réinvention de l'espace européen dans les comédies hollywoodiennes de la décennie 1930

Katalin POR Université Paul
Verlaine, Metz

Christian Viviani, dans un article consacré à la

représentation **C**hollywoodienne de l'Amérique du Sud¹, évoque « Hollywood, dont la géographie serait un jour à écrire. » A travers le recours récurrent à une implantation européenne de leurs comédies – notamment des comédies sophistiquées et des comédies musicales « conte de fées »² – les studios hollywoodiens se livrent en effet à une véritable réécriture de l'espace, structurant des ensembles, ajoutant des territoires imaginaires, en déformant d'autres, pour former une configuration cinématographique qui dessine une véritable géographie. Ainsi, si la localisation européenne du corpus de films que nous étudions s'explique par leur source commune – il s'agit de films adaptés de pièces de théâtre populaires hongroises³ –, la

¹ Viviani Christian, « Rêve hollywoodien et utopie panaméricaine », in THIVAT Patricia-Laure (dir.), *Cahiers du Ligeia*, n° 61-64, juillet/décembre 2005.

² La catégorie est de Rick Altman ; voir ALTMAN Rick, *La comédie musicale hollywoodienne. Les problèmes de genre au cinéma*, Armand Colin, Paris, 1992.

³ L'étude s'appuie en effet sur un corpus de vingt et une comédies, adaptées de pièces populaires hongroises : *Her Wedding night*, Frank Tuttle, Paramount, 1930 ; *The*

géographie du continent telle qu'elle apparaît à l'écran est à la fois dérivée de l'imaginaire de l'opérette et du théâtre de boulevard européens⁴ et recomposée par les studios. Alors qu'à quelques exceptions près, l'action des pièces sources se situe exclusivement à Budapest, les cas de films dans lesquels l'implantation budapestoise est strictement maintenue sont rares, au profit d'un élargissement au continent⁵. L'espace européen quise déploie dans ce groupe de comédies est bien le fruit d'un travail conscient et explicite de scénarisation et de réalisation. Celui-ci n'est que faiblement conditionné par des impératifs dramatiques, puisque la grande majorité des intrigues n'induit pas de nécessité de diversification des lieux.

L'étude des dossiers de production de ces films laisse apparaître une tension récurrente entre d'une part une recherche de précision et d'exactitude dans les localisations évoquées⁶, et d'autre part un libre usage des connotations – obéissant à des logiques plus syncrétiques que différenciatives – ainsi qu'un recours fréquent à des localisations imaginaires. La topographie y est plus souvent structurée par des jeux connotatifs que par un souci de représentation mimétique. La référentialité de l'Europe hollywoodienne est en effet problématique, à la croisée d'une réalité géographique largement fantasmatique et d'un *topos* artistique : en témoigne notamment l'expression d'« Europe de rêve⁷ »,

Guardsman, Sidney Frankin, MGM, 1931 ; *A Tailor-Made-Man*, Sam Wood, MGM, 1931 ; *The Beauty and the Boss*, Roy del Ruth, Warner Bros, 1932; *The Jewel Robbery*, William Dieterle, Warner Bros, 1932; *Trouble in Paradise*, Ernst Lubitsch, Paramount, 1932; *My Lips Betray*, John Blystone, Fox, 1933; *The Church Mouse*, Monty Banks, Warner Bros, 1934; *Kiss and Make-Up*, Harlan Thompson, Paramount, 1934; *The Good Fairy*, William Wyler, Universal, 1935; *Top Hat*, Marc Sandrich, RKO, 1935, *Ladies in Love*, Edward H. Griffith, 20th Century Fox, 1936; *Thin Ice*, Sidney Lanfield, 20th Century Fox, 1937; *Angel*, Ernst Lubitsch, Paramount, 1937; *Double Wedding*, Richard Thorpe, MGM, 1937; *The Baroness and the Butler*, Walter Lang, 20th Century Fox, 1938; *The Shop Around the Corner*, Ernst Lubitsch, MGM, 1940; *A Very Young Lady*, Harold Schuster, 20th Century Fox, 1941; *The Chocolate Soldier*, Roy del Ruth, MGM, 1941; *I Married an Angel*, W.S. Van Dyke II, MGM, 1942; *Heaven Can Wait*, Ernst Lubitsch, Paramount, 1943.

⁴ On pense évidemment avant tout aux oeuvres d'Offenbach, de Feydeau, ou encore de Strauss ou de Lehár.

⁵ Seuls *The Shop Around the Corner*, *The Baroness and the Butler* et *Ladies in Love* maintiennent cette implantation de manière à la fois explicite et exclusive.

⁶ Ainsi, au sujet d'une version du scénario de *The Chocolate Soldier*, un mémo de Prinzmetal à Saville daté du 8 avril 1941 fait remarquer que les villes par lesquelles un train est censé passer ne sont pas sur le chemin et sont mal orthographiées.

⁷ On la trouve notamment dans l'ouvrage de Jean-Loup Bourget, *Hollywood, un rêve européen*, Armand Colin, Paris, 2006. Jean-Loup Bourget y qualifie les films de Lubitsch situés en Europe de « films-rêves » et ajoute qu'« en ce sens, le décor européen est, littéralement, synonyme de « décor de rêve » (...) » (p.56)

fréquemment employée au sujet des films de Lubitsch, dépeignant un espace subordonné à des logiques plus associatives que référentielles, ou encore celle d'« Europe d'opérettes », renvoyant le continent à un décorum, mais aussi à un ascendant théâtral qui pèse lourdement sur les formes de la comédie américaine. A la question de la référentialité s'ajoute ainsi celle de la matérialité, à savoir celle de la nature de cet espace européen : relève-t-il essentiellement du décor, ou est-il structuré comme un chronotope, induisant et s'inscrivant dans une configuration spécifique du réel fondée sur un espace-temps propre ? A travers l'interrogation sur les fondements, les formes et les structures de la représentation de l'espace européen, c'est la spécificité de sa nature qu'il s'agira de cerner.

Référentialité et matérialité

Dissolution des villes de l'Est dans un espace centre européen

Le lien entre l'espace européen qui se dessine dans les films hollywoodiens et son référent extradiégétique est à la fois lâche et non contraignant : plus qu'une volonté de restitution d'une géographie, ce sont les logiques connotatives qui dominent, induisant fréquemment de larges distorsions topographiques. Dans ce corpus d'adaptations, les scénaristes et réalisateurs semblent considérer l'implantation budapestoise des pièces d'origine comme un accès à un réservoir de connotations centre-européennes, qui dépasse largement la Hongrie et dans lequel ils peuvent librement choisir en fonction du mode de traitement adopté⁸.

La genèse du scénario de *I Married an Angel* offre une illustration de cette liberté référentielle. Les différentes propositions de traitement se déroulent successivement à Budapest ou à Vienne : les premières propositions de Moss Hart, d'abord seul puis associé à Larry Hart et Richard Rodgers⁹, situent l'action dans la banlieue de Vienne. La version suivante, de Bloch et Leigh¹⁰ replace l'action en Hongrie, par une scène d'errance dans les rues de Budapest. Plus que de véritables distinctions topographiques, les deux capitales induisent de légères inflexions connotatives. Lorsque les scénaristes implantent l'action en Hongrie, elle

⁸ Cette indistinction de l'espace centre-européen est à la fois un *topos* artistique répandu et une réalité socio-artistique, Vienne apparaissant durant les années de la double monarchie comme une ville cosmopolite, réunissant en son sein des artistes venus de toute l'Europe Centrale.

⁹ Traitement de Moss Hart du 21 Janvier 1933, puis par Moss Hart, Larry Hart et Richard Rodgers, 23 février 1933.

¹⁰ Script du 14 juin 1933 de Bertram Bloch et Rowland Leigh.

s'accompagne généralement d'une imagerie festive, présentant des musiciens tziganes et des jeunes gens qui s'amuse. Ainsi, dans le script d'Anita Loos du 31 juillet 1940, la scénariste indique "It is small and intimate – very colourful and characteristic of the Old Continent" : si la connotation est plutôt budapestoise, la référence est européenne. Les versions implantées à Vienne tendent au contraire à développer un folklore impérial plus protocolaire et solennel : ainsi, Vicky Baum¹¹ fait du protagoniste principal un secrétaire du Ministre des Affaires Etrangères, dont le bureau est décoré d'un imposant portrait de François-Joseph ; Géza Herczeg, pour sa part¹², ouvre son scénario par une lecture dans l'Académie de Vienne. Cette représentation un peu convenue de la capitale autrichienne est toutefois mise à distance dans cette version par un contrepoint ironique : c'est la fille du « Roi du Salami » dont le héros fait la connaissance (un type de plaisanterie récurrent chez Lubitsch : qu'on pense à l'héritière de *Die Austernprinzessin* ou à Martha de *Heaven Can Wait*.) Lorsqu'ils décident de transférer l'action à la campagne¹³, Bloch et Leigh ne font plus la distinction entre Autriche et Hongrie, indiquant simplement que le lieu doit être caractéristique de la région : ils mentionnent "Interior of an Inn, typical of Hungarian or Austrian villages". La version définitive retourne finalement à la localisation budapestoise originelle, mais la ville n'y apparaît que rapidement, identifiée en surimpression au début du film par la formule "Budapest... in the gay days not so long ago" ; là encore, on introduit une distanciation, cette fois temporelle. L'Autriche-Hongrie apparaît finalement dans cet exemple comme un espace relativement homogène : l'hésitation entre Autriche et Hongrie durant le processus d'écriture conduit à une mise en équivalence des espaces. S'il connaît quelques inflexions connotatives, l'espace centre-européen dans ce projet est surtout marqué par l'idée qu'il s'agit d'un espace lointain, s'inscrivant dans le passé atemporel du conte ou du mythe plus que dans un espace-temps défini et identifiable.

Par ses sources, *The Chocolate Soldier* se situe à la croisée d'espaces centre-européens : il s'inspire en effet à la fois de l'opérette d'Oscar Strauss, qui se déroule en Bulgarie, et de la pièce de Molnár, *Le Garde*, située originellement à Budapest mais transposée à Vienne dans la première adaptation hollywoodienne *The Guardsman*, par Sidney Franklin (1931, MGM). Sa genèse laisse transparaître une tension et une hésitation entre d'une part la volonté de structurer et de fragmenter

¹¹ Scénario daté du 15 décembre 1933.

¹² Version datée du 13 avril 1935.

¹³ Version du 14 juin 1933.

l'environnement autour de pôles distincts, et d'autre part le souci d'uniformiser l'espace centre-européen pour en proposer une représentation continue et homogène. Ainsi, Baker et Kraly¹⁴ situent l'action à Vienne – comme dans la version de Franklin –, mais ouvrent le film à Prague, où l'Acteur donne une série de représentations ; le scénario s'achève dans le Tyrol, dans un château à la campagne qui s'inscrit dans la réactivation identifiée par Stanley Cavell¹⁵ par les comédies américaines du « lieu vert » shakespearien. Ces différentes villes ne semblent pas induire de connotation spécifique ni d'exigence accrue de référentialité : l'ouverture mélange des vues d'Europe Centrale, sur un mode indifférencié, le scénario indiquant : "Montage of old Heidelberg, Vienne and Prague (...) and other picturesque scenes of Central Europe in 1908". Il s'agit surtout de diversifier les environnements, afin de dramatiser les chassés croisés des personnages. Les propositions suivantes, par Leonard Lee et Keith Winter¹⁶ resserrent l'action à Vienne. Là encore, bien que la ville soit présentée à l'aide de vues – cette fois exclusivement viennoises – et que le nom de la ville figure en surimpression, cette localisation référentielle est contredite par le panneau annonçant que l'action est située "East of reality", qui inscrit plutôt le film dans la tradition des royaumes imaginaires hérités de l'opérette. La version finale évoque les Balkans, sans donner d'avantage de précisions. Contrairement au cas de *I Married an Angel*, l'évolution du projet est marquée par un véritable mouvement de structuration et de différenciation des espaces ; celui-ci se trouve toutefois systématiquement contrebalancé par un effort de déréalisation du cadre et par l'inscription de l'action dans des espaces distanciés, homogénéisés et qui ne sont liés aux réalités géographiques que par une référentialité lâche.

A ce premier type de stratégie discursive, fondée sur la dissolution des connotations dans des espaces homogènes, s'ajoute celle de l'accumulation par le syncrétisme parodique. Ainsi *My Lips Betray* (réalisé par John Blystone en 1933 à la Fox) se situe dans le royaume imaginaire de Ruthania¹⁷. Si le nom évoque la minorité russophone des Ruthènes, le

¹⁴ Traitement non dialogué, daté du 18 mai 1938, puis scénario "Love Carnival" du 12 août 1938

¹⁵ Voir Stanley Cavell, « La pensée au cinéma », in *Le cinéma nous rend il meilleurs ?*, Bayard, Paris, 2003.

¹⁶ "Untitled musical", par Leonard Lee, 30 septembre 1940 et "The Chocolate Soldier" par Keith Winter et Leonard Lee, 3 mars 1941.

¹⁷ "In the tiny but intensively patriotic kingdom of Ruthania, where this adventure takes place, all sorts of events, from bargain sales to Christenings, are heralded by playing the national anthem of the country."

pays a de nombreuses caractéristiques germaniques: la présence du *Volksgarten* où Lili se produit et où les clients boivent d'immenses chopes de bière, le nom de son propriétaire – Weininger – ou encore le fait que le chauffeur du Roi, une fois saoul, parle un jargon mi-allemand, mi-anglais; en revanche, le nom de la logeuse de Lili, Mama Watcheck, a des résonances plutôt slaves. L'espace centre-européen fonctionne dans ces films comme un réservoir de connotations, qui peuvent être librement déployées, ou au contraire condensées dans un royaume unique. A l'issue d'un travail minutieux de distanciation – à la fois temporelle et géographique – et de détachement des connotations de leurs référents, l'espace centre-européen est à la fois un espace homogène et le lieu d'expression de nuances diverses.

La France, espace de la licence

L'imagerie attachée à la France est en revanche nettement plus fixe, les scénaristes se conformant au *topos* dominant : elle apparaît comme un espace de condensation et d'extériorisation de la licence et de l'érotisme. Sa mobilisation obéit à une logique inverse : le cadre français est sollicité lorsqu'un certain nombre d'éléments du récit relèvent de cet imaginaire. La France n'intervient pas comme un élément de diversification de l'espace, mais plutôt comme un point de fixation et d'extériorisation.

La pièce à la source de *Her Wedding Night* de Frank Tuttle¹⁸ se déroule entre Budapest et la province hongroise. Cependant, le cadre français semble, dans une perspective hollywoodienne, mieux correspondre au personnage principal, figure de séducteur, ainsi qu'à l'intrigue, basée sur la mystification et la comédie amoureuse. Elle est ainsi déjà préférée lors de la première adaptation hollywoodienne, *Little Miss Bluebeard* (adaptation muette réalisée en 1925 également par Frank Tuttle pour la Paramount.) La liaison entre l'environnement parisien et le type de personnage y est explicitée dès le premier intertitre : "Bob Hawley had dutifully left his heart with his fiancée in England, but brought his eyes in Paris." Henry Myers, le scénariste de la version dialoguée, propose une topographie française plus développée. Il développe l'implantation parisienne par une amplification des connotations, présentant longuement l'héroïne, une célèbre actrice, poursuivie par ses admirateurs et se

¹⁸ *A Kisasszony Férje (Le Mari de la Jeune Fille)*, de Gábor Drégely, première représentation le 5 novembre 1914.

réfugiant dans un salon de beauté¹⁹. Cet espace est mis en opposition diamétrale avec celui de la province française, représentée par un village du Pays Basque, pour lequel le scénario préconise d'accumuler les éléments folkloriques – un groupe de montagnards en costume, une musique traditionnelle, et même des chars à bœufs. Il n'est finalement pas conservé dans la version définitive, qui gomme toute charge satirique, pour ne garder que l'image glamour et licencieuse de la capitale.

De même, *I Married an Angel* se déroule entre Budapest et Paris. Cette configuration topographique est issue de la pièce source²⁰, dans laquelle les personnages budapestois se rendent à Paris en voyage de noces. Ce séjour est relaté par le héros, à l'ouverture du second acte : Paris n'intervient dans la pièce que sous forme de récit. Lorsque la pièce est transformée pour Broadway en comédie musicale par Rodgers et Hart²¹, l'intermède parisien est dramatisé et porté sur scène. Les adaptateurs y insèrent alors des épisodes qui se déroulaient dans la version hongroise à Budapest, mais dont les connotations s'accordent à l'imagerie parisienne : la nuit de noces, ainsi qu'un épisode durant lequel différents spécialistes de la mode s'efforcent de relouer le personnage angélique. Les scénaristes hollywoodiennes poursuivent et déclinent ce mouvement de surdétermination de l'espace parisien comme lieu de l'érotisme et du glamour. Moss Hart²² fait ainsi de Paris un lieu de frivolité et de superficialité, dont les codes choquent la morale naïve véhiculée par Ange. En revanche, les versions qui font intervenir d'autres connotations ne sont pas retenues : ni la version de Moss Hart, Larry Hart et Richard Rodgers²³, dans laquelle un orateur communiste harangue la foule – et à qui Ange donne raison, prenant la tête de l'agitation populaire – ni celle de Vicky Baum²⁴ qui fait de Paris un lieu essentiellement cosmopolite. La cohérence est manifestement privilégiée : on développe une image univoque de Paris, ville du plaisir et du luxe. La capitale

¹⁹ Le premier script, du 19 juillet 1930, indique que la musique doit être « traditionally Parisian ».

²⁰ *Angyalt vettem feleségül (J'ai épousé un ange)*, de János Vaszáry, première représentation le 24 avril 1932.

²¹ Présentée au Schubert Theater, à Boston le 19 avril 1938 ; première à New York le 11 mai 1938.

²² Scénario du 21 janvier

1933.

²³ Scénario daté de février

1933.

²⁴ Version du 15 décembre 1933. Des espions de tous pays se croisaient en effet dans la capitale française.

française charrie des symboles et significations plus fixes que les villes d'Europe Centrale : cette stabilité connotative, dans la droite lignée des productions d'Offenbach ou de Feydeau, lui permet de fixer, de redoubler et d'explicitier les enjeux dramatiques.

Superpositions

La souplesse dans les relations entre les espaces hollywoodiens et leur référent géographique permet le redoublement des systèmes référentiels : plus qu'un amas syncrétique, les espaces se structurent en plusieurs systèmes topographiques différenciés et superposés. On trouve notamment ce phénomène dans *Angel*. La pièce originelle²⁵ oppose deux espaces, l'un parisien, l'autre britannique (prolongé par l'Ecosse, où le mari d'Ange envisage de l'emmener en voyage). Dans leur adaptation, Lubitsch et son scénariste Raphaelson reprennent et développent cette opposition : l'image de Paris comme lieu de la frivolité et du plaisir est renforcée par l'ajout du dîner romantique d'Ange et de Tony, ou celui de l'épisode de Paulette durant la guerre. De même, Londres est évoqué à travers le champ de courses et les dîners mondains. Toutefois, ils insèrent également au sein même de cette dichotomie une autre topographie, tournée quant à elle vers l'Est de l'Europe. Ange se rend à Paris dans un salon russe. Les premières versions du scénario²⁶ en font même une « petite Russie », lieu de refuge pour les Russes blancs – le valet introduit un chauffeur de taxi qui se révèle être un Prince ruiné par la révolution – qui s'y échangent des combines de survie – Olga conseille au Prince de faire de la balalaïka afin de séduire une riche américaine²⁷. Si cette dimension est largement élaguée dans la version définitive, le nom de « Club de la Russie » est conservé. De même, on trouve au cœur de Paris le café Danube – désigné sous le nom de « Hungaria » dans les versions antérieures du scénario –, tandis que le scénario du 22 décembre 1936 souligne la présence de Tziganes et de joueurs de violons dans l'établissement. Cet envahissement de l'espace européen occidental par les symboles d'Europe de l'Est se poursuit en Angleterre, par le biais de la joute musicale opposant l'air joué par les tziganes au restaurant, désigné

²⁵ *Evelyn*, Ményhert Lengyel, première représentation le 5 décembre

1931.

Version du 22 décembre

^{1936.}

²⁷ Cette image de Russes blancs exilés et solidaires peut se rattacher à la lignée identifiée par N.T. Binh et Christian Viviani, comprenant le groupe de bolchéviques de *Ninotchka*, les Hongrois de *That Uncertain Feeling* et les Polonais de *To Be or Not To Be* et reposant sur l'idée que l'Europe de l'Est « resserre les liens entre les individus ». Voir N.T. Binh. et Christian Viviani, *Lubitsch*, Rivages Cinéma, Paris, 1991.

dans le scénario comme la « musique du Hungaria », et les valse viennoises qui évoquent la rencontre entre Maria et son mari. Dans une version antérieure²⁸, cette présence musicale entre en résonance avec l'allusion à la Hongrie par des titres de journaux annonçant la défaite de l'équipe hongroise de football face à celle d'Angleterre. La topographie centre-européenne se greffe sur celle de l'Europe de l'Ouest, où l'action se déroule, par une superposition des espaces et des connotations. Lubitsch et Raphaelson lisent dans cette pièce, écrite par un Hongrois et située à l'Ouest de l'Europe, une mise en correspondance entre l'espace de référence du dramaturge et celui de ses personnages, qu'ils s'emploient à redéployer et retravailler.

Topographie et décorum

Ces différentes stratégies, qu'il s'agisse d'une homogénéisation par déréalisation, d'une surcharge connotative ou d'un dédoublement des systèmes topographiques, conduisent fréquemment à une fragilisation des topographies, renvoyées à une fonction de décorum. Ainsi, le processus d'écriture de *Top Hat* procède clairement d'un mouvement d'accumulation des stéréotypes visant à une déréalisation par renvoi au cliché. Le film déplace l'action de la pièce originelle, située à Budapest, vers l'Europe de l'Ouest, entre Londres et la côte italienne. L'environnement londonien s'élabore d'une part à travers une série de variations – les premières versions s'ouvraient dans un théâtre huppé²⁹, les suivantes adoptent un club de gentlemen – et d'autre part par un processus d'accumulation : s'ajoutent ainsi au fur et à mesure des réécritures l'accent cockney que singe Jerry³⁰ ou encore les scènes à cheval dans Hyde Park. De même, le décorum de l'Italie est d'abord assuré par la présence des gondoles, auxquelles on adjoint ensuite le personnage d'Alberto³¹. Enfin, même si les personnages ne se rendent pas en France, Paris intervient une fois de plus comme un endroit licencieux : l'aventure extra-conjugale de Hardwick qui se déroule d'abord dans un zoo londonien³² est ensuite déplacée à Paris, lieu plus propice à ce type d'écart. A travers ce jeu sur les stéréotypes, les adaptateurs ne recherchent ni la vraisemblance ni le

Même version du 22 décembre 1936.

²⁹ “We open in the lobby of a fashionable West End theatre during the entr'act”, *Rough treatment* par Dwight Taylor, pas de date.

³⁰ On trouve déjà mention de cet accent dans un scénario daté du 2 février 1935.

³¹ Celui-ci est d'abord conçu comme un personnage français, sans doute du fait de son métier – il est alors beaucoup plus discret et moins exubérant.

³² Scénario de Dwight Taylor date du 2 février 1935.

réalisme, mais au contraire une forme de réduction de l'environnement au décor. Une version antérieure du scénario souligne ainsi ironiquement le caractère artificiel de ces lieux : lorsque Jerry et Horton sont retenus à la douane italienne, ils attendent sous un poster géant du Lido qui s'anime soudainement ³³. Une autre version souligne l'immatérialité de l'environnement par la mise en avant de sa fluidité : un fondu enchaîné permet de passer d'une séquence où Jerry danse et chante sur une scène londonienne à une autre où l'orchestre du Lido interprète la même chanson. L'origine théâtrale de l'imaginaire européen convoqué, loin d'être dissimulée, se trouve exhibée et thématifiée : l'« Europe d'opérettes » se dénonce comme telle. Si ces propositions n'ont finalement pas été conservées, le principe directeur d'un environnement européen fluide et immatériel est préservé.

Il se retrouve également dans *Angel* comme dans *Trouble in Paradise* (Lubitsch, Paramount, 1932) : dans ces deux films, les différents environnements européens luxueux se succèdent, instaurant une forme de continuité, détachée de toute contrainte matérielle. Ce parti-pris est souligné, sur un mode ironique, par les dialogues des personnages. Ainsi, dès l'ouverture d'*Angel*, les plaisanteries sur la volonté de Tony de faire du tourisme introduisent l'idée que Paris est un décorum saturé de connotations et non un espace matériel parcourable. De même, dans *Trouble in Paradise* l'annonce-radio – qui suit un plan sur une porte de chambre d'hôtel vénitienne – indiquant que Gaston a été arrêté à Genève, s'en est immédiatement évadé et se trouve actuellement à Paris impose l'idée d'environnements interchangeables. Gaston évoque également une soirée durant laquelle Lili et lui ont vu la cantatrice Martini – dont le nom présente une sonorité ostensiblement italienne – à Munich, après avoir volé un vase chinois. Les connotations se superposent, s'entrechoquent et finissent par perdre toute portée référentielle.

L'espace européen se caractérise donc dans ce contexte de comédie par un rapport flottant et détendu à la réalité géographique à laquelle il se réfère ; la mise en correspondance référentielle n'est instaurée que pour être systématiquement supplantée par des logiques associatives et connotatives. Ce détachement conduit à une dématérialisation de l'environnement, dont la structuration en pôles identifiés n'entrave ni la fluidité de déplacement des personnages ni l'interchangeabilité des lieux. Ce principe de construction travaille également la caractérisation langagière : si l'Europe se définit fréquemment dans ces films en tant

³³ "There's a huge poster on the wall advertising the Lido. A colossal hotel is shown with ocean and esplanade. With a burst of music this becomes animated or a girl comes crashing thru the paper, we DISSOLVE TROUGH to a musical number", version non datée.

qu'espace du plurilinguisme, celui-ci, loin d'être la simple juxtaposition de langues diverses, se trouve entièrement réinventé par Hollywood.

Réalité topographique, réalité langagière

Entrechoquements linguistiques

Les rapports entre les différentes langues, dans cette perspective hollywoodienne, sont loin d'être pacifiques : libérées de leur enracinement à un territoire fixe, elles peuvent se télescoper librement. L'espace européen se présente en effet comme un lieu où les langues s'entrechoquent, complexifiant la communication, qu'il s'agisse de la rendre dysfonctionnelle ou exagérément transparente. Ainsi, *Her Wedding Night* s'ouvre sur une double incompréhension. A Paris, Norma, l'héroïne, demande d'abord son chemin en anglais à deux hommes qui la complimentent en français ; elle s'adresse ensuite à un autre passant en français, alors que celui-ci s'avère être américain. En revanche, Dwight Taylor et Allan Scott, scénaristes de *Top Hat*, renversent cette idée du malentendu linguistique, qui n'engendre plus la confusion mais au contraire une clarté excessive. Dans l'une des dernières scènes, Bates croit que le policier auquel il s'adresse ne parle pas anglais, ce qui le conduit à lui parler avec trop de franchise. De même, l'une des premières séquences d'*Angel* met en scène les problèmes de compréhension d'un chauffeur de taxi parisien et de son client anglais. Ce stéréotype est cependant immédiatement dénoncé, puisqu'il s'avère que le chauffeur comprend en fait parfaitement l'anglais : loin d'être un obstacle, la frontière linguistique dans cette configuration est conçue comme un mode d'enrichissement de la réalité européenne, multipliant plutôt qu'restrictant les possibilités d'interactions. Les noms de personnages sont également exploités par le biais d'un jeu comique sur leurs sonorités. Ainsi, François Thomas, dans un article intitulé « De mille facettes un choix restreint. Sur Preston Sturges³⁴ » rappelle la centralité du jeu sur le langage dans la satire déployée par Sturges. Il évoque notamment la récurrence des assonances et allitérations, et souligne l'importance des noms de personnages extravagants. On retrouve en effet dans *The Good Fairy*, dont Sturges écrit le scénario, ce jeu sur les sonorités des noms : si pour certains d'entre eux, Sturges ne fait qu'exploiter le potentiel folklorique du hongrois d'origine (le docteur Sporum), d'autres, à commencer par celui de l'héroïne (Ginglebusher), ou encore celui de

³⁴ François Thomas " De mille facettes un choix restreint : sur Preston Sturges ", *Positif* n° 81-282, juillet-août 1984, pp. 20-23. Repris dans Roland Cosandey (dir.), *Preston Sturges*, Festival international du film de Locarno, Locarno, 1989, pp. 124-130.

Schlapkohl, relèvent de l'invention scénaristique. Cette attention portée aux noms se retrouve tout au long du processus d'écriture : une version antérieure de la scène de bal fait notamment intervenir un personnage dénommé Perfecto Gomez Castillez y Vasquez del Toro, accompagné de son secrétaire O. Zauer.

Dans *My Lips Betray* de John Blystone, l'instabilité linguistiques'inscrit au sein même du langage des personnages. Cette idée est déjà présente dans la pièce originelle³⁵ : un couple, les Grüber, y alterne le hongrois et l'allemand, en fonction de son degré d'énervement. Les adaptateurs ne conservent pas ces personnages, mais maintiennent l'idée d'une fragilité de la cohérence linguistique, toujours menacée de décomposition. Ils remplacent ces deux personnages par celui de Weininger, patron d'un Biergarten, qui s'exprime dans un mélange d'allemand et d'anglais. Son jargon est ensuite prolongé par la performance scénique de l'héroïne, qui se produit dans le Biergarten : celle-ci ne connaît pas les paroles de sa chanson, glisse progressivement de paroles distinctes en anglais en un magma inintelligible, pour finir par ânonner. Cette idée de fragilité se retrouve également dans *The Chocolate Soldier*, sous la forme d'une maîtrise imparfaite de la langue. Ainsi, le film reprend la structure narrative de la pièce source³⁶, dans laquelle un acteur jaloux se déguise en Garde pour tester la fidélité de sa femme. En revanche, les scénaristes modifient la teneur du rôle interprété par le mari jaloux, qui de Garde devient un chanteur russe, Vassily Vassilovitch. L'ajout de cette nationalité permet aux adaptateurs de construire le personnage sur une instabilité linguistique, qui fait rapidement l'objet de développements scénaristiques : Leonard Lee, dès le premier scénario qu'il propose³⁷, insiste sur l'accent de Vassily et sur le fait qu'il parle un mélange de russe et d'anglais. Le scénario co-écrit avec Keith Winter³⁸ précise que le personnage doit avoir "a thick Russian accent", qui contraste aussi bien avec la parfaite maîtrise de l'anglais de ses interlocuteurs qu'avec sa propre énonciation lorsqu'il n'est pas déguisé. Ainsi, lors de sa première apparition, Vassily s'exprime d'abord dans une langue imaginaire (pseudo russe), puis passe à l'anglais avec un accent russe très prononcé, langue dans laquelle il cite un proverbe censé être russe, mais en fait imaginaire – il ne s'agit pas d'une erreur mais d'un

³⁵ *A tünemény (La Comète)* de Attila Orbók, première représentation en mai 1923.

³⁶ *A testőr (Le Garde)* de Ferenc Molnár, première représentation le 19 novembre 1910.

³⁷ "Untitled musical", 30 septembre 1940.

³⁸ Version de Keith Winter et Leonard Lee, 23 mars 1941.

choix des scénaristes, explicité par une annotation manuscrite³⁹ – ; finalement, l'actrice et lui se donnent du « Madame » et du « Monsieur » en français. Plus qu'un langage concurrent, le personnage introduit ainsi l'idée d'une diversité linguistique. Il s'inscrit dans la configuration décrite par Dominique Nasta, qui convoque l'archétype de Babel pour proposer une description d'Hollywood comme lieu dans lequel « à l'uniformisation imposée par l'architecture du projet » s'ajoute la diversité présente « à chaque étage de la tour », configuration qui inscrit la « diversité au sein de l'unicité du modèle représentationnel. »⁴⁰ Les langues ne sont donc contenues ni par des espaces distincts, ni par une stabilité linguistique des êtres : circulant librement, elles s'entrechoquent, se superposent et se substituent les unes aux autres.

Plurilinguisme

Cette circulation linguistique déborde le dialogue pour contaminer l'énonciation : les phénomènes d'épanchement et de contamination identifiés par Bakhtine dans le discours romanesque se retrouvent dans la structuration de l'espace européen par ces films. Le plurilinguisme définit les êtres européens et leurs rapports, mais également l'environnement dans lequel ils évoluent.

Chez Tourgénéiev, la diversité des langues d'une société est introduite principalement par les discours directs des personnages, dans leurs dialogues. Mais, comme nous l'avons dit, ce polylinguisme social est éparé aussi dans le discours de l'auteur, autour des personnages, créant ainsi leurs zones particulières. Celles-ci sont constituées avec les demi discours des personnages, avec diverses formes de transmission cachée de la parole d'autrui, avec les énoncés, importants ou non, du discours d'autrui éparpillé çà et là, avec l'intrusion, dans le discours de l'auteur, d'éléments expressifs qui ne lui sont pas propres (..) cette zone, c'est le rayon d'action de la voix du personnage, mêlée d'une façon ou d'une autre à celle de l'auteur. Mikhaïl Bakhtine, « Le plurilinguisme dans le roman⁴¹ »

Ce phénomène de contamination de l'environnement par la langue d'un personnage et par la modalité énonciative induite par celle-ci se retrouve

³⁹ La référence du scénario précisant qu'il a été « Okayed by Mr Saville », on peut supposer qu'il s'agit d'une annotation de ce dernier.

⁴⁰ Dominique Nasta, « L'archétype de Babel et ses variations : occurrences multilingues dans quelques films de la Warner », in Irène Bessière (dir.), *Hollywood : les fictions de l'exil*, Cinéma et Cie, Nouveau Monde Editions, Paris, 2007.

⁴¹ Mikhaïl Bakhtine, « Le plurilinguisme dans le roman », in *Esthétique et théorie du roman*, PUF, Gallimard, Paris, 1978, pp. 122-152.

ainsi vers le début de *Trouble in Paradise*, lorsque s'enchaînent une séquence présentant la police italienne affolée par le cambriolage de François et une séquence de cour amoureuse entre Lili et Gaston dans la chambre d'hôtel de ce dernier. Lors de la première séquence, le rythme frénétique de la langue italienne contamine manifestement l'énonciation: on assiste à une juxtaposition de voix et à une accélération du montage. Cet emballement énonciatif ne se calme que progressivement : dans la séquence suivante, Lili met quelques instants à ralentir le débit de ses paroles, tandis que la musique hésite encore un moment entre un rythme frénétique calqué sur la langue italienne et la langueur amoureuse qui caractérise la suite de la séquence.

S'il est plutôt ponctuel dans cet exemple, le phénomène devient structurant dans le cas de *The Chocolate Soldier*, s'imposant comme un thème central du film. En effet, l'adaptation est fondée sur la transformation d'une intrigue tournant autour des problématiques du couple et de la fidélité – l'histoire d'un mari jaloux qui décide de tester sa femme – en une joute entre deux genres de musique et deux conceptions de l'art lyrique, représentant chacun une capitale : dans la version filmique, la femme a renoncé à Budapest et à l'Opéra pour aller chanter de l'opérette avec son mari à Vienne. Ainsi, la scène durant laquelle les deux personnages répètent chacun dans leur chambre et s'affrontent à l'aide de vocalises apparaît très tôt dans le processus d'écriture⁴². Ce principe de compétition musicale est ensuite propagé à l'ensemble du film et se déploie sous la forme d'un affrontement pour la maîtrise de l'énonciation. A titre d'exemple, citons la scène durant laquelle Karl se prépare à rejoindre sa femme : l'action est accompagnée par une musique légère, brusquement remplacée par un air d'opéra, marquant le rejet par sa femme et la prise de contrôle par celle-ci de l'avancée narrative. Cette première structuration de l'énonciation se trouve de plus régulièrement complexifiée par le fait que le mari se déguise en chanteur russe, introduisant ainsi une nouvelle configuration musicalo-linguistique. Celle-ci contamine à son tour l'environnement : ainsi, lors d'une séquence durant laquelle le mari, grimé en Vassili, danse et chante afin de réséduire sa femme, c'est non seulement l'environnement alentour qui se conforme à une imagerie russe – les spectateurs se lancent à leur tour dans une danse alliant fête et sauvagerie – mais l'énonciation elle-même, avec une succession rapide de gros plans sur le visage aux yeux exorbités de Vassili, qui s'inscrit à la fois dans la tradition du cinéma soviétique et dans celle de la littérature russe, la séquence rappelant les scènes de transe épileptique récurrentes chez Dostoïevski. Plus que le marqueur

⁴²

A notre connaissance, la première occurrence se trouve dans la version de Leonard Lee du 30 septembre 1940.

d'un fractionnement du continent européen, le plurilinguisme apparaît dans ces comédies comme une modalité constitutive d'un espace continu mais malléable. Celui-ci se construit et se structure par la configuration langagière qui émerge des multiples formes que prennent les rencontres entre les différentes langues.

L'Europe, lieu des fluctuations identitaires

Le détachement des réalités géographiques au profit des associations connotatives ainsi que la prédominance des structurations langagières font de l'Europe un environnement foncièrement instable ; ces fluctuations s'imposent comme le principal mode de caractérisation non seulement de l'espace européen, mais également de sa population. Les espaces pénètrent les personnages et modifient leurs comportements et leur être : à l'instabilité de l'environnement répond une instabilité des identités.

Ainsi, *The Beauty and the Boss* de Roy del Ruth, et son remake *The Church Mouse* de Monty Banks reprennent la topographie de la pièce d'origine, qui s'ouvre en Europe Centrale pour se dénouer à Paris. Dans la pièce, ce déplacement n'implique pas de modification identitaire. En revanche, dans les deux versions filmiques, Paris devient le lieu d'une véritable conversion des deux personnages principaux à l'amour, qui de moyen de se faire épouser et de s'enrichir quand les personnages sont à Budapest, devient un but en soi dans le contexte parisien. Cette transformation est étroitement et explicitement liée au cadre : Paris est dépeint comme une véritable force, qui contamine et transforme les personnages qui y pénètrent. La modification identitaire est notamment illustrée par le personnage de Ludwig, employé souffre douleur du patron, qui après une soirée au cabaret revient ivre mort avec une jarretière sur la tête – c'est-à-dire physiquement modifié. De même, le patron tente dans ces deux films de séduire la secrétaire en lui montrant Paris de la terrasse, c'est-à-dire en maintenant une distance entre eux et la ville: il lui fait admirer les différents monuments dans la version de Roy del Ruth, tandis que chez Monty Banks, il tire avantage de la présence de musiciens de rue. La secrétaire refuse cette séparation et s'engouffre dans la ville ; à son retour de sa soirée dans la ville, dans une longue tirade, elle lie Paris à l'amour et à la joie de vivre, explique que cette immersion l'a radicalement changée, et exige de son patron qu'il change également : définition de la ville et auto-définition sont liées, menant à une quasi renaissance.

Dans *Angel*, ce lien entre fluctuation identitaire et environnement est systématisé et érigé en moteur narratif. Là encore, le personnage de la

pièce d'origine est unitaire et cohérent : qu'elle se trouve à Londres ou à Paris, Ange est une femme à la moralité douteuse, accumulant les aventures et abandonnant les hommes sans scrupules. Son nom varie entre Ange et Evelyn, mais son comportement et son identité restent stables. Chez Lubitsch au contraire, l'identité des personnages fluctue selon le pays dans lequel ils se trouvent. Ainsi, durant toute la première séquence parisienne, l'environnement semble tenir lieu de caractérisation du personnage d'Ange. Les vues sur les différents monuments parisiens sont redoublées par le surtitre "Paris" ; c'est la connotation glamour de la ville, prolongée dans le salon de la Grande-duchesse, qui établit la personnalité d'Ange. Le personnage en lui-même est conçu comme une pure apparition, sans fixation identitaire : à l'absence de nom s'ajoute la réticence de paroles – qui s'oppose à la partie londonienne, durant laquelle le personnage fait au contraire un usage mondain et maîtrisé de la parole. Durant cette séquence parisienne, plus le personnage est sous-déterminé, plus l'environnement est au contraire surdéterminé. La fusion de l'environnement et de l'identité conduit alors à une instabilité totale des êtres. Lorsqu'il est à Londres, Frederik porte le titre de "Sir" ; à l'évocation de Paris, il est en revanche réduit à un surnom ridicule – "Pookie". De même, l'identité anglaise d'Ange s'exprime par son titre – Lady Barker –, qui contraste avec l'évanescence de son surnom parisien ; son prénom, plus neutre, n'est que rarement évoqué. Dilemme identitaire – être Ange ou Lady Barker – et dilemme géographique – aller à Vienne ou à Paris – ne sont qu'une seule et même chose.

Dans *Trouble in Paradise*, la tension dramatique se structure autour de l'hésitation de Gaston entre ses deux personnalités, celle de voleur et celle de secrétaire. Cet enjeu s'exprime par une bataille topographique : Gaston et Lili doivent d'abord retourner à Venise, où leur identité de voleur s'est fixée, mais Gaston se laisse progressivement séduire par la langueur parisienne. A cette dichotomie s'ajoute le nouvel environnement dans lequel le couple envisage de se réfugier, berlinois et frénétique ; celui-ci va de pair avec une nouvelle identité, cette fois-ci espagnole. La succession des identités prend une forme vertigineuse ; si elle conduit *in fine* à un dévoilement, celui-ci n'est qu'une réaffirmation de l'instabilité des choses et des êtres. La dernière scène renvoie ainsi à l'ouverture du film, durant laquelle l'identité des personnages fluctue en permanence. Liés dans leur définition à un environnement instable et fluctuant, les personnages de ces comédies sont non seulement sujets à des redéfinitions drastiques, mais contiennent au sein même de leur principe constitutif une vocation à l'ajustement et à la mutation permanente.

L'espace européen, tel qu'il se déploie dans ces comédies hollywoodiennes, n'a que peu de réalité géographique : son lien avec

l'Europe relève plus d'une filiation littéraire et artistique que d'un travail de restitution d'une topographie. Il ouvre ainsi la voie à un système de libre accumulation, d'entrechoquement ou de superposition des référents et des symboles qui leur sont attachés. S'il n'est que faiblement conditionné par une structuration spatiale, sa dématérialisation ouvre en revanche la voie à un autre type d'organisation de l'environnement, fondée sur le langage. L'Europe trouve son identité et sa spécificité dans le plurilinguisme, qui non seulement façonne les dialogues, mais marque également les êtres et les environnements. L'énonciation des personnages contamine l'environnement, qui définit à son tour l'identité des personnages. Cette interdépendance des êtres et des espaces, liés par les mêmes fluctuations de langues et de lieux, désigne cette Europe hollywoodienne comme un espace privilégié pour la mise en scène de l'instabilité des êtres et des choses.

Le baiser hollywoodien

Alain MASSON

Positif

u soleil couchant et à la fin du film, le cow-boy se penche sur la jeune

A fille et l'embrasse longuement, bouche contre bouche. Musique. *The End*. Cela équivaut à la phrase ultime : « Ils vécurent heureux et eurent de nombreux enfants ». Ce dénouement en forme de cliché habite nos mémoires. Mais il est rare, parce qu'il est soit superflu soit invraisemblable : que le héros ait déjà conquis le cœur de la belle ou que tout exclue qu'elle se précipite dans ses bras, l'intrigue qui se démêle ne peut guère avoir pour phase dernière les difficultés sentimentales. En réalité l'usage classique du baiser est plus complexe, plus subtil. L'événement se répète inlassablement, les variations sont innombrables. Elles tiennent à la place qu'il occupe dans la représentation, à l'exécution, à la mise en scène.

1. Fonction narrative

D'abord quelques variations d'usage dans le déroulement du film, propices à une ou deux réflexions sur le récit. La sagesse du préjugé dénoncé plus haut, « opinion saine du peuple », fait du baiser une marque de dénouement, mais il y figure rarement. Pour être exact : donc il y figure rarement, en raison d'une agréable règle de concision qui domine le classicisme hollywoodien. Mais en tout point du récit, sa fonction demeure définie par cette valeur. Il résulte aussi de là qu'au sein d'un couple établi, le baiser n'est jamais une simple marque de tendresse, et encore moins un prélude érotique. Dans *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1966), le seul qui engage autre chose qu'un fiasco est interrompu ou prolongé par un mouvement d'appareil qui suit un journal emporté par le vent de l'ellipse.

Voilà qui confère enfin aux deux bandits amoureux une légitimité presque conjugale, démocratique, que la vindicte policière leur arrachera.

La matière filmée présente en effet une puissance narrative inégale. Certains motifs sont particulièrement tranchants : en principe, la mort exclut de manière irréversible un personnage de la représentation ; l'incendie, le naufrage, le mariage, la séparation scellent une causalité décisive dans la mesure où ils entraînent des effets graves, durables, inéluctables, mais surtout intelligibles : des conséquences. Mais ces conséquences ne sont pas toujours irréparables ? Sans doute : l'essentiel était de former une attente précise, plutôt fondée sur les suites prévisibles que sur les contrecoups réels, qui peuvent, qui doivent réserver des surprises. L'art du conteur saura jouer de la moindre incertitude – et l'écran en ménage plus que le discours. De plus chaque ordre narratif peut définir ce qui y fait événement. La propriété remarquable de l'événement est sa dissymétrie au regard de la causalité : contrairement aux détails transitoires, il n'est jamais au même degré ou de manière indifférente effet et cause. La mort du père d'Amanda Starr dans *L'Esclave libre (Band of Angels, Walsh, 1957)* noue l'intrigue en faisant de cette riche héritière une négresse, vendable ; la mort d'Annie Johnson dans *Mirage de la vie (Imitation of Life, Sirk, 1959)* ne va certes pas sans conséquences, mais elle marque la fin de sa longue amitié pour Lora Meredith et souligne la grandeur de sa fidélité, bref : c'est un effet de l'âge et du dévouement. Qu'une foule se presse à ses obsèques, cela souligne encore sa générosité sans rien ajouter au récit ; que l'arrivée tardive et larmoyante de sa fille Sarah Jane rappelle sa souffrance et accentue la noblesse de son sacrifice, cela appartient aussi à une conclusion plutôt qu'à une relance du drame. Bien entendu, le père d'Amanda meurt au début du film, Annie au dénouement. La comparaison montre cependant à quel point un fait irréversible peut trouver des fonctions différentes. Or le baiser constitue une entité narrative d'une merveilleuse ambiguïté. Sans brusquer la prudence, Hollywood aurait pu élire d'autres symboles d'une alliance amoureuse : déclaration, pacte, fiançailles, mariage. Les mœurs et le lexique américains présentent une étonnante variété de formes plus ou moins institutionnelles, que définissait jadis une riche casuistique : *boyfriend, going steady, meaningful relationship, lover, for keeps, sweetheart, one night stand, engagement, fiancée, trip to the moon on gossamer wings, etc...* Mais voilà justement pourquoi cette carte du Nouveau-Tendre, d'usage courant dans les romans d'amour, ne fut jamais mise en œuvre au cinéma : ni achevée ni tranchante, si amphigourique qu'elle soit, elle milite contre les équivoques affectives et produit des subtilités. Le baiser au contraire a l'avantage de réclamer vigoureusement l'inscription d'une relation amoureuse dans la narration, sans préciser la nature de la passion, érotique ou sentimentale, à laquelle il répond ou remédie, ou qu'il nourrit, ni indiquer à quelle valeur morale

ou à quelle licence il prétend, ni mesurer les degrés de l'engagement, équilibré ou inégal, élevé ou nul, délibéré ou inconscient, qu'il symbolise de la part des personnes qui s'y abandonnent. Cela tient à une incertitude qui cause trois précieux embarras.

Une équivoque corporelle

Voici le premier. Dans les conditions du code Hayes, le baiser est en effet plus ou moins synecdochique, sans qu'une sémiotique autorise toujours à mesurer l'écart que dissimule la figure. Il se peut qu'il ne soit rien de plus qu'un contact des lèvres et des langues, il se peut qu'il résume une intimité sexuelle accomplie, au demeurant de la manière qu'on voudra. Tous les degrés intermédiaires sont possibles. Car enfin, si un gros plan cadre les visages, qui sait où sont les mains des amoureux ? Et si un fondu, une coupe suit ce doux moment, que s'est-il exactement passé ensuite ? Il ne serait pas difficile de trouver des cas où la réponse est impossible ou discutable, ce qui signifie peut-être que cela n'a pas d'importance ou que la curiosité du spectateur est déplacée. Mais il faut convenir alors que les relations amoureuses peuvent demeurer passablement indéterminées et examiner sans tarder d'autres embarras. Le sens du baiser varie donc selon les circonstances. Ce n'est ni un verdict ni un achèvement.

Qualifications narratives

Dans *L'Adieu aux armes* (*A Farewell to the Arms*, Borzage, 1932), Catherine repousse le premier baiser de Frederick et le gifle, parce qu'elle le croit adressé à « une infirmière un soir de permission », puis elle demande à être embrassée : c'est ajouter à la rencontre des lèvres une apostille qui en exclut la valeur triviale et frivole, mais seulement du point de vue féminin. Quant à la profondeur de l'intimité qu'ils ont connue ensuite, le bombardement qui survient à point nommé ne permet pas de l'évaluer, les démentis et les dérobades par lesquels Frederick répond à son camarade Renaldi n'aident pas à en décider : la vie sexuelle n'est connue qu'au moyen d'allusions ; on apprendra sans surprise, mais beaucoup plus tard, que Catherine est enceinte. Par ailleurs, rien dans les faits n'infirmes l'opinion de Renaldi que pour Frederick ce n'était qu'une passade. Vraiment rien ? si les déclarations d'amour de ce dernier ne seront confirmées qu'à l'instant où il déserte, nous découvrons tout de même beaucoup plus tôt que l'homme est grave et sympathique et que son camarade italien est jaloux. Nous pouvons donc croire tout de suite que le baiser dans le jardin enveloppe un engagement. Mais ce n'est alors qu'une croyance. Elle établit la fidélité amoureuse comme motivation décisive du récit. Les croyances du narrataire qu'est le spectateur sont indispensables

à la narration, précisément parce que, n'étant pas certaines, elles piquent la curiosité du narrateur qu'est le spectateur.

Précisions dans l'intrigue

Les précisions sur l'histoire d'amour sont encore moins présentes dans toutes les représentations, nombreuses, où elles ont pour unique fonction de fournir une confidence au héros et de qualifier les événements, étant entendu que tout ce qui rapproche le héros de sa dulcinée entraîne la narration vers son heureux dénouement. Il arrive que l'argument s'enrichisse beaucoup de la sorte. Les trois baisers de Chimène à Rodrigue dans *Le Cid* (*El Cid*, Anthony Mann, 1961) consacrent des phases liturgiques de la mission du héros : par le premier, la jeune fille affirme qu'accusé de trahison, son fiancé est sans reproche et partant reconnaît que la générosité de ce vainqueur à l'égard de son prisonnier maure est légitime ; le second, échangé au début d'une nuit de noces où le mariage ne sera pas consommé, concède de la passion, mais signifie que l'amour de la noble orpheline, soucieuse de vengeance, ne retiendra pas Rodrigue, ainsi libéré de tout office aulique ; le troisième, sous la bénédiction du lépreux Lazare, déclare que la fidélité de Chimène accompagne désormais le chevalier errant dans son œuvre charismatique, tout en manifestant un amour hors la loi civile. Les significations du baiser deviennent franchement louches dans tous les cas où les amours et même le mariage ne suffisent pas à satisfaire la curiosité de l'un des deux personnages ; ces histoires nourrissent une remarquable famille d'œuvres, variantes féminines du film noir ou variantes gothiques du film de midinettes dont *Souçons* (*Suspicion*, Hitchcock, 1941) et *Le Secret derrière la porte* (*The Secret Beyond the Door*, Lang, 1948) comptent parmi les exemples les plus mémorables. L'acte érotique recèle, révèle ou dissimule.

Trois oxymores

L'essentiel s'énonce en trois inepties. Mais ces absurdités appartiennent à l'espèce qui contribue le plus à expliquer le fonctionnement du récit. Un premier oxymore résume les incertitudes sentimentales : dans l'aventure du couple, le baiser s'inscrit comme un pacte tacite, *un contrat sans clauses*. En lui-même il ne requiert ni n'exprime aucun aveu. En ce sens il diffère sans mesure de la réplique : « Je t'aime. »

Un deuxième oxymore rend compte du second embarras, qui concerne l'engagement des amants : c'est une *détermination indéfinie*. Jusqu'où corps et âmes sont-ils liés ? A les voir, de façon totale et indissoluble, dirait-on, mais se détacher ne leur demandera aucun effort. L'alliance est établie, mais elle ne connaît point de termes, qu'on appelle

ainsi des formulations ou des limites. Elle admet aussi bien la séparation que la fréquentation, le conflit que l'entente, le bonheur que la cruauté. Elle suspend la contradiction entre ces mandats narratifs. Le film noir et la comédie romanesque illustrent cette commodité.

Le troisième oxymore tient au fait que le baiser conserve, plus que d'autres événements, et quoiqu'il passe pour une conclusion, la possibilité d'être de façon presque symétrique effet et cause, donc de former un *dénouement qui intrigue*. Les exemples tirés du *Cid* éclairent ce paradoxe.

2. Variantes de position

On l'a compris : la place dans la chronologie de la projection est moins important que la position dans l'agencement du récit.

Positions qualifiées dans la narration

Mirages (*Show People*, King Vidor, 1928) montre trois baisers et fournit un échantillon d'autant plus convaincant que ce film propose un commentaire de Hollywood sur ses propres façons. Soit dit au passage : dans le calcul qu'effectuent les scénaristes, le nombre de trois baisers forme une alternative avec le baiser final. Est-ce par hasard ? Illusion, désillusion, accomplissement pourraient bien être une traduction de *Boy meets Girl*, *Boy loses Girl*, *Boy gets Girl*, base du *love interest* qui commande pour partie le récit, selon précepte structural d'Aristote « un commencement, un milieu, une fin ». L'hypothèse est grossière, elle le restera, d'autant plus inévitablement que la classification des bises n'est pas simple.

Ici, la première étreinte est une citation. Deux personnages vont au cinéma : dans *Bardelys le magnifique* (*Bardelys the Magnificent*, 1926), le héros embrasse son amoureuse. La mention visible de ce passage est à la fois humoristique et satirique. Vidor reprend à Vidor un plan très apprêté, dont la gestuelle paraît maniérée, d'un de ses films précédents. La jolie femme qui se pâme sous les lèvres de John Gilbert n'est autre que sa propre épouse, Eleanor Boardman. Le trait contre l'artifice hollywoodien fait songer au pastiche que *Chantons sous la pluie* donnera du cinéma muet, avec *The Duelling Cavalier*, film fictif ; cet aspect du chef d'œuvre de Kelly et Donen vise les mêmes cibles que *Mirages* en ridiculisant un art prétentieux, mensonger et sucré. La posture travaillée et langoureuse que le couple prend sur l'écran, ne laisse pourtant pas indifférente la spectatrice, Peggy Pepper, l'héroïne de *Mirages*, alors que son voisin, Billy Boone reste de glace et qu'à nos yeux, hors contexte, l'embrassade se borne à figurer, de manière caricaturale, un type d'événement qui perd

toute valeur émotionnelle. Un baiser nu, pour reprendre le titre d'un film de Fuller (*The Naked Kiss*, 1965).

Entre hommes et femmes, quelle différence dans les intérêts imaginaires ! La première comédie burlesque de Billy Boone vient de remporter un triomphe, Peggy ne rêve que d'amours dans un monde glorieux et ancien (le film qu'ils voient est tiré d'un roman de Rafael Sabatini, l'auteur du *Scaramouche* que George Sidney adaptera en 1952). Les grandes oppositions /romanesque contre comique/, /féminin contre masculin/, /passé contre actuel/, /européen contre américain/, /raffiné ousnob contre simple et populaire/ s'ajustent parfaitement entre elles ; elles ont pour constante la notion de franchise, de sobriété, de sincérité, choses qui font défaut au premier membre de chacune. Elles sont aussi fort pertinentes aux yeux de l'historien, comme on le vérifiera en lisant le livre de Lea Jacobs, *The Decline of Sentiment* (2008). Or son admiration perdue pour le baiser emprunté aboutit bientôt à l'annexion de Peggy par la clique du cinéma vaniteux et fabriqué, lénifiant et ampoulé, que Billy appelle le « *sob squad* », le « bataillon des pleurnichards ». A l'éloge, déjà nostalgique, du burlesque muet, *Mirages* joint ainsi une charge contre les films ambitieux de la dernière époque du drame silencieux ; l'ensemble appelle – rétrospectivement, c'est plus sûr – l'avènement du cinéma parlant.

En changeant de registre, Peggy, transfuge ou renégate, change aussi de chevalier servant. Elle se laisse désormais courtiser par un acteur distingué, aristo bricolé et Français sans doute factice puisqu'il se nomme André D'Bergerac (*sic*), joué par Paul Ralli qui est une sorte de sosie et d'imitateur de John Gilbert : c'est donc l'acteur, non le personnage qui passionnait Peggy devant l'écran. Son intérêt pour le baiser annonce son infidélité à l'égard de Billy, et accuse la réduction du film fictif à une parade de silhouettes insensibles. Conclusion : le baiser hollywoodien est déclaré, de multiples façons, creux, faux, captieux, falsificateur, toxique.

Le second baiser de *Mirages* ne sera donc pas hollywoodien. Peggy, remarquée par un grand studio, fait ses adieux à Billy. Une timide embrassade, hésitante, les pose comme amoureux, sans qu'ils le reconnaissent en acte. La mise en œuvre des oxymores décisifs manifeste ainsi son insuffisance : le pacte n'est pas conclu, la détermination commune semble caduque, le maintien de l'intrigue sentimentale n'admet aucun dénouement.

Il existe un degré zéro du baiser. A l'heure où Peggy, devenue Patricia Pepoire, s'apprête à épouser André D'Bergerac, Billy saisit ses bras comme pour rapprocher leurs lèvres, mais cela n'ira pas plus loin. L'authenticité du sentiment de l'un rencontre ainsi le raidissement de l'autre dans un rôle vaniteux. Mais la séquence impose une comparaison :

c'est d'une réplique plus vive encore que Peggy repousse la faible tentative que fait pour l'étreindre de façon protocolaire son fiancé. Même quand il n'a pas lieu, le baiser porte des valeurs gestuelles.

Enfin le vrai, le profond, le durable ! C'est un baiser final qui précède pourtant la fin. On tourne un film, dont le réalisateur est King Vidor, en personne. Billy, que Peggy a pistonné, apparaît en uniforme, comme si c'était *La Grande parade (The Big Parade, King Vidor, 1926)* que l'on voulait refaire. La jeune vedette féminine, qui s'était cachée, entre sur le plateau : c'est Peggy, vêtue d'un costume armorico-alsacien parfaitement adapté à la situation. Après qu'elle l'a encouragé à tout et à rien, elle et Billy s'embrassent avec fougue, et poursuivent jusqu'au mot « Fin ». Entre-temps King Vidor leur a signifié que le tournage était terminé, son équipe a même eu le loisir de plier bagage et d'emporter les caméras. Le baiser commencé pour l'écran se prolonge à la ville. C'est ainsi que le bel appétit charnel prend sa revanche sur le prestige du fantomatique qui l'avait d'abord écrasé.

En faisant varier son contexte narratif, Vidor restaure la vérité amoureuse du baiser hollywoodien en l'opposant au faux, en y introduisant l'humaine hésitation, en opposant jusqu'à ses prémices sincères et ses préalables contraints, en le laissant déborder du fictif. Ce mouvement comporte un paradoxe : c'est en sapant le baiser hollywoodien que l'on rend ses fondements sentimentaux au baiser hollywoodien. Lemécanisme atteint ici une clarté remarquable, parce que l'œuvre est parodique et satirique, parce qu'elle se donne aussi pour le libre épilogue d'un art disparu, le cinéma muet. Mais en lui-même le fonctionnement n'a rien d'exceptionnel. Il est de plus caractéristique d'un procédé typique du classicisme hollywoodien : l'identité du motif qu'est le baiser hollywoodien, son apparence de signe, fait l'objet d'un jeu qui produit, selon les situations, des possibilités narratives diverses.

Quant au baiser final, il connaît une insistance sensuelle qui souligne la synecdoque et en défie la pudibonderie. Il rompt aussi avec les règles de l'autocensure qui dès 1927 invitent à la circonspection en ce qui concerne les baisers. En émergeant du fictif dans le charnel il se déclare franchement « *excessive and lustful* ». Il illustre ainsi sans peine le premier oxymore : le pacte qu'il scelle ignore toute clause, il est conclu en toute inconscience, voilà son charme ; c'est aussi le lieu d'une détermination indéfinie, qui engage à tout et à rien, on ne saura jamais à quoi ; plus subtilement il commence comme effet, illustration d'un scénario, et cet effet devient la cause d'un accomplissement voluptueux. Mais les deux précédents ont-ils les mêmes propriétés ? De sa citation hors contexte, le premier tire une parfaite neutralité, quoiqu'il demeure tacite, indéfini et qu'il intrigue. Le second, comme on l'a vu, se prive au

contraire des premiers termes des oxymores, parce qu'il lui manque la netteté de l'événement. Quant au baiser zéro, il rejette vivement ces noms de contrat (de fidélité à soi-même ou de mariage avec André), de détermination (l'appartenance à la caste chic) et de dénouement (ils se marièrent...), mais il ne réprovoque qu'eux ; c'est ainsi qu'il fait place nette, grâce au comique, pour le renouveau de la passion, pour l'interminable acte amoureux, pour le jeu de la fiction et de l'érotisme.

Sites définis

La place d'un événement n'est pas seulement présente dans le récit du spectateur, elle peut aussi être définie par la configuration cinématographique elle-même et par les circonstances immédiates, ou les deux. On parlera alors de site.

Dans *Les Trois mousquetaires* (*The Three Musketeers*, George Sidney, 1948), le seul vrai baiser hollywoodien est imposé par Milady à d'Artagnan, qui, ayant emprunté l'identité du comte de Wardes, amant de l'espionne, ne saurait éluder cette faveur, alors qu'il vient de se dérober aux agaceries de Kitty, la femme de chambre grâce à laquelle il a pu entrer, dont il effleure seulement les lèvres. L'intention du Gascon n'est pas de partager la couche de la dame mais de découvrir quelles machinations ont été ourdies contre Constance Bonacieux. La situation apparaît d'autant plus piquante qu'il n'a jamais pu embrasser celle-ci à loisir, toujours arrêté dans ses entreprises par le service de la reine ou quelque danger : il va de soi que dans le film, Constance ne peut être mariée. Le baiser délictueux, il faudra donc qu'il le reçoive. Coupable, insincère, et presque adultère : d'Artagnan trompe Constance, à l'adresse de laquelle il vient de murmurer en son absence une excuse rebattue, « c'est un simple souper ». Dans l'ombre propice au quiproquo, le « petit baiser » (*one little kith*) accepté par le prétendu Wardes se prolonge ; le visiteur réticent s'y livre avec assez de zèle pour ne pas rompre l'étreinte sans en avoir joui et pour tarder à s'avancer vers la table. Fondu enchaîné. D'Artagnan réveille Athos. Un peu plus tard, il tente de sauver auprès de ses amis l'exécrable réputation de la comtesse de Winter, laquelle se trouve être, sans que personne le sache encore, sauf les lecteurs de Dumas, l'épouse d'Athos, comme on peut le deviner.

Le procédé consiste à introduire une brève diversion entre le moment où le baiser se termine et la fin de la séquence. Il aboutit à une dénégation ostensible de la tournure habituelle qui coupe aussitôt après l'étreinte ou même sans attendre qu'elle se termine. Ce faisant il ne diminue guère les soupçons, mais évite seulement que soit inévitable une question trop abrupte : ont-ils couché ensemble ? Supposer une coupe

immédiate, c'est changer l'événement en triomphe impur et simple, légèrement inconvenant, de d'Artagnan.

C'est l'ellipse différée, c'est le fondu enchaîné qui font l'originalité du site et jettent le doute, d'une manière qui réalise les oxymores de principe. Ce baiser sans suite ne cache-t-il pas l'indécence qu'un repas n'aurait pas cachée, n'évite-t-il pas d'en préciser les prétextessentimentaux? L'enchaînement avec Athos endormi est-il cruel ? Pour le comprendre, il faut sortir de la succession chronologique pour entrer dans l'ordre narratif tel qu'en lui-même enfin le dénouement le pose. Le fonctionnement synecdochique du baiser n'oblige pas à conclure que Milady est devenue la maîtresse de d'Artagnan, mais le code Hayes laisse supposer que si tel était le cas, le film n'aurait rien montré de plus, et l'engagement reste donc muet. Or l'incertitude qui entoure cet acte libertin suggère un pacte inquiétant entre nos deux galants : on verra que d'Artagnan trahit Athos, on verra aussi que comme Athos, il est trahi par Milady ; cela nuance leur amitié d'un ton obscur et romantique. La représentation imprécise, ou l'allusion, incite le spectateur à organiser entre les trois personnages une relation troublante. Dans le secret de l'ordre narratif, c'est le baiser qui occupe rétrospectivement l'emplacement où naissent nos soupçons. Voilà qui illustre le contrat sans clauses, mais surtout la détermination indéfinie : l'alliance apparente existe entre les deux amants, au sens qu'on voudra de ce nom ; elle ne cesse de faire d'eux des adversaires que pour les lier par la haine, qui ira jusqu'à l'exécution ou l'assassinat de la belle, sans qu'aucune évolution soit montrée, si ce n'est par ce baiser lui-même, intermède scabreux qui recèle un meurtre futur. L'instant de passion change donc en inimitié féroce l'hostilité objective, l'appartenance mal reconnue à deux partis opposés ! Entre effet et cause, voilà un équilibre fort contrasté : si le baiser, à titre de dénouement, marque la réussite stratégique de d'Artagnan, il institue entre ceux qu'il rapproche un rapport singulier qui contrarie ce résultat et intrigue le spectateur. D'Artagnan devient ici un personnage moins innocent qu'on ne l'escomptait. Les railleries que ses amis adressent à son caractère volage masquent dans la représentation une inquiétante obscurité du récit. C'est à cet instant que le film adopte un ton beaucoup plus grave que dans sa première partie et qu'on n'a l'habitude de le reconnaître ; Gérard Legrand, dans *Cinémanie*, avait été sensible à cette tonalité « tragique ».

Tout ce que le ciel permet (*All that Heaven Allows*, Sirk, 1956) présente un cas aussi intéressant, bien qu'un peu différent. C'est une fausse ellipse, et une ellipse allusive. Dans le vieux moulin du beau Ron Kirby, Carey Scott, qui est veuve, veut monter l'escalier, quand un oiseau l'effraie sur les premières marches. Ron la prend dans ses bras, mais elle proteste que sa frayeur n'a rien que de naturel. Un peu plus tard, ils

s'embrassent. Deux plans. Puis ils sortent du champ ainsi que de la bâtisse, tandis que l'objectif s'attarde sur l'escalier. La scène ne comporte pas d'ellipse véritable, mais pourquoi ne les voit-on pas quitter les lieux ? Pour substituer l'allusion à la représentation. C'est un effet de forme : reconnaissons le genre de regard détourné dont on use d'ordinaire pour éluder l'image des suites du baiser, qui, en l'occurrence, n'existent pas, mais dont on suggère la possibilité, récusée. C'est un effet allégorique : l'oiseau est un pigeon, volatile ami de la colombe chère à Vénus et qui roucoule comme elle ; l'escalier monte vers le domaine intime, que Carey craint de pénétrer ; ne vient-elle pas de se trahir en imaginant la décoration du moulin en foyer ? C'est une amorce narrative, comme la suite le confirmera. Ces effets renforcent la valeur d'intrigue d'un attachement qui se dissimule ses causes et ignore son avenir. L'allusion est parfois plus égrillarde : « *And... keep the coffee warm, will you ?* » ne laisse guère de doute sur le sens d'une ellipse dissimulée dans *Seuls les anges ont des ailes (Only Angels Have Wings, Hawks, 1939)*, au moment où le Kid interrompt les retrouvailles amoureuses de Jeff et de Bonnie Lee : cette fois, aucune énigme, l'affaire est explicitement sexuelle, reste à savoir quel engagement et quel avenir elle implique.

Gradations

Un remarquable paradigme de baisers se déploie dans *Tout ce que le ciel permet*. C'est d'abord le baiser forcé, une esquisse de viol, qu'un ivrogne enflammé tente de prendre à Carey ; elle le repousse à grand peine. Evidemment le geste est violent et caricatural ; il a peu de valeur active. Puis voici l'amical cavalier de la jolie veuve, Harvey, qui la raccompagne chez elle. Il l'embrasse sur la joue, peut-être trop timidement. En tout cas sans conséquence. Mais pendant ce temps la fille de Carey, dans l'ombre du jardin, enseigne à son amoureux les distinctions qu'elle juge nécessaires à la vie sentimentale. Foin de ces subtilités ! Le garçon l'embrasse ; éblouie, elle enlève ses lunettes et ils recommencent. La sensibilité de l'adolescente corrige les réticences de la mère, tout comme la seconde étreinte, mieux consentie, améliore la première. Puis vient le baiser au pied de l'escalier : le progrès est net, mais les amants peuvent mieux faire. Devant l'immense baie vitrée, qui prend à témoin le paysage, l'embrassade semble parfaite. Elle l'est un peu trop, et aussi trop brève : elle présente à peine plus qu'un projet lyrique. Cette esthétique fait songer à la citation de *Badelys le magnifique* dans *Mirages*. La coupene doit se prêter à aucune supposition licencieuse. Vient enfin le vrai baiser hollywoodien au pied de l'escalier, c'est la réparation du précédent. Il est suivi, sans autre délai qu'un plan de cerfs dans la neige (la nature parle dans le froid), d'une ellipse : Carey et Ron sont maintenant blottis l'un contre l'autre dans une lumière chaleureuse. C'est la pudeur de commande qui a effacé un fragment : l'accord sensuel est indéniable, mais

il contraste vivement avec un mariage, il repose sur une concession au désir plutôt que sur un pacte amoureux, il pose la question de l'avenir du couple. Aucune scène de lit n'aurait probablement la même richesse. Pour clore le cercle : au cours d'une soirée mondaine, seconde étreinte du même ivrogne, mais cette fois Ron est là pour l'abattre d'un direct au menton.

Voilà assurément une suite bien ordonnée. Elle comporte des symétries, des reprises, des progressions. Ron embrasse Cary trois fois dans le vieux moulin ; seule la troisième n'implique aucune réserve, quoiqu'elle ne conclue rien. Le baiser dans sa fonction narrative apparaît ici comme l'objet de variations et de corrections, presque indépendamment du couple qui s'y exerce. Mieux encore que la place apparente des événements dans la représentation, les sites narratifs, définis par l'usage ingénieux de formes filmiques, contribuent à marquer l'emplacement d'étapes significatives dans le processus du réveil érotique de Carey, qui mène à son consentement à jouir sans condition.

Énigme

Qu'arrive-t-il lorsque succède au baiser un « changement majeur dans le cours du récit », pour reprendre une expression commode de Christian Metz. La narration est alors embarrassée pour qualifier le site, qui n'est pas non plus déterminé par la forme filmique. Welles offre un exemple étonnant du cas dans *La Soif du Mal (Touch of Evil, 1958)* : Vargas passe la frontière mexicaine en compagnie de Susan qu'il vient d'épouser mais aussi en même temps qu'une automobile piégée. Il embrasse voluptueusement son épouse, après lui avoir fait remarquer qu'il y avait des heures qu'il ne l'avait pas fait. Immédiatement la bombe explose.

Ce baiser surprend parce qu'il intervient au tout début du film et que le couple n'en a pas besoin pour paraître uni. C'est assurément la détonation qui lui confère sa valeur. Il semble indifférent aux deux premiers oxymores, puisqu'il n'établit rien de nouveau entre Vargas et son épouse. Mais il a tout le relief d'un dénouement propre à intriguer : il met effectivement fin pour longtemps aux amours conjugales du couple. La coïncidence avec l'événement policier accentue en effet son aspect terminal et fait entrer la relation amoureuse dans l'intrigue policière. Dès lors une menace pèse sur la lune de miel, et le contrat sexuel perd toutes ses clauses, ce qui fera de Susan une proie pour d'autres hommes ; la véhémence érotique, soulignée par l'explosion et frustrée par elle, se heurte vivement à une histoire qui s'impose, et la puissante détermination du couple perd ainsi toute sa certitude, si sereine. La force de la tournure vient de ce que le site narratif du baiser ne se qualifie qu'*a posteriori*.

3. Nuances d'exécution

Sur ce sujet, il faut être plus bref, car la question est simple : en tant que geste le baiser suggère-t-il de lui-même quelques particularités de sa valeur narrative ? Il semblerait heureux que ces aspects ne fussent pas de nature à produire une redondance avec ceux qu'exprime la position. On verra qu'il n'en est rien.

Une première espèce de baisers se signale par son instabilité dans le cadre, qui refuse à l'événement toute valeur de sanction. Tel est le cas, comme on l'a vu, du baiser d'adieu de *Mirages*, qui incite donc à ne pas croire à une séparation définitive. Ne se présente-t-il pas comme un démenti général, sincère et intime du baiser archétypique qui l'a précédé ? L'étreinte forcée de *Tout ce que le ciel permet* exprime un motif narratif tout à fait différent : une violence qui ravale l'amour charnel au rang du viol, mais elle entretient un rapport analogue de faute d'exécution avec le baiser parfait, dont la fille de Carey reçoit quelques instants plus tard la fulgurante révélation. Un autre exemple vient à l'esprit : les embrassades interrompues de George Custer et d'Elizabeth Bacon, la nuit, sur le balcon dans *La Charge fantastique* (*They Died with Their Boots On*, Walsh, 1941) ; ces jeunes gens y mettent certes plus de fougue que d'hésitation, mais diverses causes suspendent à plusieurs reprises leurs élans, le découpage en montrant la négresse qu'ils ont chargée de les prévenir si le père de la jeune fille surgissait, et ce dernier en se présentant ; il arrive de plus que d'elles-mêmes les bouches se séparent. La diversité des importunités indique que cette séquence ne souligne guère des colorations sentimentales et inscrit à peine plus de précarité dans la situation elle-même : elle propose plutôt en cet emplacement l'idée que cet amour, dont la sincérité et la profondeur sont certaines, n'a pas encore trouvé son ultime vérité narrative ; il n'atteindra son accomplissement romanesque et sublime qu'à la veille de la mort de Custer. Le mécanisme formel semble être le suivant : plus l'exécution implique de détails, plus elle contient d'inattendu, de complexité, de discontinuités et d'inachevé et plus elle soutient une cause incertaine. La richesse du geste interdit à l'acte de réaliser assez pleinement le motif pour qu'il en occupe adéquatement le site. Ces baisers imparfaits ajoutant à l'inaccomplissement que suppose leur place, la complémentarité de l'exécution et de la position permet le pléonasme expressif. Du même coup, ils abandonnent leur autorité de conclusions et prennent plus de valeur sensuelle ; l'exemple canonique appartient à Roger Thornhill et Eve Kendall dans *La Mort aux trousses* (*North by Northwest*, Hitchcock, 1959) où rien ne semble préparer un accord durable ; et pourtant l'ordre narratif qui jette Thornhill dans un embarras inextricable n'infirmit-il pas l'hypothèse qu'ait lieu et surtout que soit notable une aventure frivole ? On pourrait en dire autant du baiser renouvelé du capitaine Jones au professeur Gérard dans *Le Démon*

des eaux troubles (*Hell and High Water*, Fuller, 1954) : ce dernier, charmante jeune femme, passe pour lié au respectable professeur Montel, mais Jones et Gérard s'embrassent sur une couchette !

Il existe par ailleurs des baisers manqués et des baisers manquants. Le baiser nu de *Police spéciale* (*The Naked Kiss*, Fuller, 1964) n'est rien d'autre qu'un baiser. Il renverse les deux premiers oxymores : il n'est qu'absence de sens et d'engagement, et surtout le troisième : loin de réaliser l'effet érotique de la causalité amoureuse que chacun lui attribuait, il devient, en produisant mystérieusement l'horreur de l'héroïne, cause d'on verra quoi plus tard. *La Poursuite infernale* (*My Darling Clementine*, Ford, 1946) comporte trois occurrences de cette sorte. Au soleil couchant, Clementine et Doc Holliday sont face à face de profil : le cadrage définit le site comme celui d'un baiser qui n'existera pas. Ce degré zéro marque une dénegation de leur relation. Chihuahua embrasse Doc en guise de réconciliation ; comme il ne répond pas à cette avance, leur rapport affiche sa dissymétrie. Au dénouement Wyatt Earp dit au revoir à Clementine tout en gardant une distance pudique : cette ellipse évite le pléonasma. Comme les positions jouent avec les réalisations visibles ou leur carence !

A ces délicatesses et à ces subtilités de l'exécution qui libèrent le baiser de sa charge conclusive et donnent leur pleine valeur aux qualificatifs des oxymores fondamentaux, on opposera le baiser parfait. Dans *Tout ce que le ciel permet*, à contre-jour devant la baie vitrée, comme sur l'écran de *Mirages*, le voici détaché du lieu ; il précède ici et là une séparation. L'illusion romanesque se dénonce de la même manière dans le baiser que la prude Gwen French accorde à Dave Hirsh, silhouettes noires, dans *Comme un torrent* (*Some Came Running*, Minnelli, 1958). Dans ces trois cas le site narratif dévalue cette perfection en un leurre.

4. Mise en scène

Elle n'a guère besoin d'être explicite : il suffit que deux bouches se rencontrent pendant quelques secondes. Le jeu des langues est trop sexuel pour apparaître. La musique est obligatoire. Le cadrage sur les deux personnages, sans plus, est de règle. Mais l'échelle varie du gros plan au plan général, en pied.

Le montage n'est pas interdit. L'alternance champ-contrechamp permet d'accueillir des réactions émues, parfois troubles, et de manière plus significative l'absence d'émotion. Sur le couple, toute coupe, qu'elle isole ou non un personnage, aura pour effet un rapprochement. Le découpage, comme on l'a vu dans *La Charge fantastique* peut introduire

des tiers, mais ceux-ci doivent s'interdire de faire leur entrée dans l'espace intime des amoureux.

La tête féminine est en général au premier plan, ou le visage féminin ne tarde pas à y paraître. Cela mériterait, sans doute, un commentaire féministe. Mon incompréhension me pousse seulement à souligner que l'héroïne apparaît ainsi comme maîtresse énigmatique : il lui appartient en ce dialogue de répondre à ce qui pour le garçon ne pose pas la moindre question.

La coupe interne au baiser, si elle existe, exprime en effet une réciprocité qui l'apparente à l'échange verbal : sur un modèle qui unit l'incitation à la réplique plutôt que la question à la réponse. Il s'ensuit que, si l'acceptation et la transmission du désir n'engagent les sujets que dans un émoi érotique qui n'implique aucun aveu, le baiser et la réaction féminine laissent transparaître une reconnaissance ou rien, l'indifférence. Cela contribue à manifester les caractères positifs de l'accord sans entamer ce qu'il garde de secret. De là nos oxymores.

Que conclure de ces remarques désordonnées ? D'abord que le baiser est moins un événement qu'un opérateur narratif énigmatique. Quant à la causalité, il lui manque la dissymétrie de l'événement. Son opération ? Il appelle toujours l'attention sur le lien entre deux personnages de sexe opposé. Comment opère-t-il ? En faisant décliner l'archétype : en y introduisant la variation et le dommage, en dénonçant son artifice. De là sans doute la fréquence des trois baisers. Mais beaucoup reste à découvrir, par exemple sur les genres d'initiative et les conséquences qui en découlent. Car le baiser offre, en tant que motif narratif péremptoire et falsifiable, une riche matière à une étude de la représentation cinématographique du récit qui ne s'arrêterait pas aux espèces simples qu'énumère la narratologie nigaude.

Alain Masson, rédacteur à *Positif*, est l'auteur de *Comédie musicale*, de *l'Image et la parole* et du *Récit au cinéma*.

Renoir, Américain ? Des liens de parenté pour *L'Homme du Sud*

Trudy BOLTER Institut d'études
politiques de Bordeaux Université de
Bordeaux IV

L'Homme du Sud (*The Southerner*, 1945)¹ de Jean Renoir, sorti aux Etats-Unis en 1945, est un film américain, produit pendant la période classique². Pouvant apparaître comme anachronique, il rappelle des grands films des années trente, notamment *Les raisins de la colère* (*The Grapes of Wrath*, John Ford, 1940), *Le Fleuve* (*The River*, 1937) documentaire de Paré Lorentz et, plus en amont, deux films de King Vidor, *Notre pain quotidien* (*Our Daily Bread*, 1934) et *Hallelujah!* (1929)³. Ces films définissant une certaine orientation populiste du cinéma américain propre aux années trente, se trouvent au cœur de l'américanité de Jean Renoir, exprimée dans *L'Homme du Sud*. Mais...américain, Renoir, la francité faite homme ? Le créateur n'est-il

¹ Mais tourné du 16 septembre au 11 novembre 1944 : la sortie française dû attendre 1950.

² Il ne s'agit pas d'une production du studio Twentieth Century Fox, comme les deux premiers films américains de Renoir *L'étang tragique* (*Swamp Water*, 1941) et *Vivre Libre* (*This Land is Mine*, 1943) mais de la première production indépendante américaine organisée par Jean Renoir.

³ C'est un film musical, le premier film sonore réalisé par King Vidor.

pas marqué d'une identité instinctive inculquée dès la naissance ? La nationalité peut-elle, au contraire, se choisir, s'apprendre et s'imiter ? Droit de sang ou droit de sol ? C'est en tenant compte de ces questions, actuelles à plus d'un titre, que nous allons tâcher de montrer le rôle joué par les quatre films mentionnés ci-dessus, œuvres de réalisateurs nés aux USA, dans la construction de l'identité américaine élue par Jean Renoir, qui fait de sa « période américaine » bien plus qu'une simple histoire de géographie.

L'Homme du Sud sublime une vision de l'Amérique déjà définie par un genre que Christopher Faulkner appelle la « pastorale de métayage », étiquette pourtant en contradiction avec les connotations idéalistes du terme « pastorale ». On pourrait mieux le cerner, en suivant Lucinda MacKethan, en l'appelant une « contre-pastorale », une sorte de drame prolétaire agricole dystopique⁴. Il se tient dans une relation dialogique avec *Notre pain quotidien*, réalisé au début de la période associée au genre, les années trente : une période où les catastrophes naturelles s'alliaient aux désastres économiques de manière à attaquer, plus que toute autre région, le Sud des Etats Unis. Son désarroi fut qualifié par Roosevelt en 1938 de « problème économique numéro un de la nation »⁵. Comme *Hallelujah !*, film entièrement joué par des Afro-Américains, *Notre pain quotidien* peut être considéré comme un précurseur du genre culminant dans les deux films de John Ford, *Les Raisins de la colère* (1940) et *La Route au tabac* (1941). Ce dernier fut adapté de l'œuvre d'Erskine Caldwell, l'un des fondateurs du style littéraire sous-tendant les œuvres cinématographiques⁶ de ce type. Le film de Renoir, tourné en 1944, rappelle de façon presque postmoderne le genre dont il fait la synthèse dans une épure reposant sur des codages bien rôdés, dont les ombres habitent ses creux.

⁴ McKethan, Lucinda, « Counter Pastoral », in *Genres of Southern Literature*, in *Southern Spaces : an Interdisciplinary Journal About the Regions, Places, and Cultures of the American South* (Emory University), www.southernspaces.org (Version 2 Published: 01 August 2005).

⁵ Selon Harry Hopkins, Directeur de la Works Progress Administration, parlant à la radio le 5 août 1938, « what the President has called the Nation's Economic Problem Number One. », *The New Deal Network*, <http://newdeal.feri.org/works/wpa06.htm>

⁶ Erskine Caldwell, *La route au tabac*, 1931. Ce roman fut adapté comme pièce de théâtre par Jack Kirkland – produite en 1933 elle tenait l'affiche à Broadway pendant sept ans et demi. Un autre roman de Caldwell, *L'arpent du Bon Dieu*, 1933, plus plaisant et aussi salace que *La route au tabac*, s'est vendu à quatorze millions d'exemplaires et a également façonné l'imagerie relative aux pauvres blancs du Sud, aux yeux des Américains.

The River (1938), de Paré Lorentz, est un documentaire poétique financé par le New Deal pour faire la propagande de la *Tennessee Valley Authority* et des Grands Travaux de Roosevelt censés contrôler les crues des rivières du Sud⁷. L'expérience cinématographique des années trente ne peut pas être évoquée sans prendre en compte les documentaires (ou les images des actualités filmées) de toutes sortes, dont les images fusionnaient avec celles des fictions dans les répertoires mentaux des spectateurs. Les photos de Walker Evans ou Dorothea Lange ont aussi leur place dans ce paysage visuel.

Le conseiller technique de Lorentz pour *The River*, comme pour d'autres de ses films, fut King Vidor – on se rappelle des liens d'amitié qu'entretenait Vidor avec un autre documentariste, Robert Flaherty, qui a organisé l'arrivée aux USA du réalisateur français. Renoir était un maillon dans une chaîne éblouissante d'intellectuels et d'artistes du "Front populaire" transatlantique (en prenant garde de bien distinguer le sens de ces mots suivant les contextes politiques différents, compagnon de route antifasciste des communistes en France, rooseveltien aux Etats Unis)⁸.

Les connexions entre le cinéma vidorien et celui de Renoir se multiplient à mesure qu'on les étudie : on pourrait, par exemple, lancer une étude de l'influence sur les deux, chacun de son côté de l'océan, du cinéma russe de la fin des années vingt – on pense à *la Terre* de Dovjenko(1930) ou de *Turksib* (Victor Turin, 1929) la source, avouée par Vidor, de la dernière séquence de *Notre pain quotidien*. Mais, ici, il s'agit de nous concentrer sur l'impact produit sur Jean Renoir par les films de King Vidor d'un côté, et des œuvres de Paré Lorentz de l'autre, rencontre dont l'hypothèse nous apparaît comme une étape incontournable de la recherche renoirienne. En effet, il s'agit, dans cette étude comparative, du brouillage, non seulement des frontières officielles de la nationalité, mais de celles qui séparent les différentes formes de médiatisation par l'image. Renoir l'Américain pratique une forme de fiction mâtinée aux débuts de sa période américaine d'aspects documentaires : la question du Sud, sa tragédie, son avenir, ainsi que le documentaire de Lorentz et les films de

⁷ Christopher Faulkner dit de *The Southerner* qu'il est un film se référant aux films des années trente, réalisés par Renoir, et qu'il annonce les films des années cinquante (p. 145) ; il signale un caractère "quasi - documentaire" (p. 156) mais ne compare ce film ni à *Hallelujah*, ni aux documentaires de Paré Lorentz. FAULKNER, Christopher. *The Social Cinema of Jean Renoir*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1986.

⁸ Pour des discussions éclairantes du « front populaire » américain (pas forcément communiste), voir DENNING, Michael *The Cultural Front: the Laboring of American Culture in the Twentieth Century*, Londres et New York : Verso, 1997.

Vidor les formulent, converge avec une obsession personnelle – l'image de l'eau. Un peu avant cette période, *La vie est à nous* (1936), est un film de propagande produit par le parti communiste français, à cheval entre fiction et documentaire : sa réalisation a sûrement préparé la réceptivité de Renoir aux documentaires produits pour l'United States Film Service par Paré Lorentz, dont l'empreinte se lit clairement dans les films de la période américaine (six films de 1941 à 1947, sept si l'on ajoute *Le fleuve* [*The River*], 1950, au financement américain).

Nous formulons l'hypothèse d'un Jean Renoir en phase intellectuelle et affectivement avec le New Deal, et fortement influencé par le cinéma « rooseveltien », fictions aussi bien que documentaires, films de Chaplin – certes, mais aussi ceux de Vidor et de Lorentz. Quatre citations ou emprunts évidents, probablement délibérés, ciblent clairement ces affinités. Pour Renoir, le référent américain était permanent depuis ces débuts. *La Petite marchande d'allumettes*, 1928, son septième film est une petite chronique de la souffrance féminine certainement empreinte d'une filiation avec le *Lys brisé* (*Broken Blossoms*, 1919) de Griffith, l'un des maîtres dont se réclama Renoir.

Un exemple bien connu d'emprunt renoirien au cinéma américain des années trente se trouve dans *Les Bas-fonds*, 1936, film pour lequel Renoir abandonna et laissa inachevé la *Partie de campagne* dont le tournage, frappé par des pluies incessantes, l'énervait. Réécrivant la pièce de Gorki et le scénario que lui avaient donné Jacques Companéoz et Eugène Zamiatkine, il change la fin de la diégèse pour renvoyer à celle des *Temps modernes* (1936) de Chaplin, mettant sur la route du bonheur (peut-être), équipant même de baluchons portés sur des branches coupées ses personnages joués par Jean Gabin et Junie Astor, dont le jeu était censé imiter celui de Paulette Goddard. Cet hommage complexe semble affirmer une filiation esthétique et politique avec le cinéma gauchisant de Chaplin et plus largement avec le cinéma américain qu'il symbolise à travers le monde.

Les trois autres exemples sont peut-être moins évidents.

1) Dans *La Vie est à nous*, film également de 1936 et également financé par le parti communiste, l'un des épisodes fut prélevé quasiment tel quel sur *Notre pain quotidien* de Vidor : il s'agit de la séquence qui montre la solidarité des pauvres s'accrochant à une ferme convoitée par de riches enchérisseurs, forcés à se retirer sous les menaces des prolétaires. Bien que Renoir n'ait pas réalisé toutes les séquences du film, il en supervisait l'ensemble et on peut le tenir responsable de cet hommage probablement repérable par ses contemporains. Renoir gérait à l'époque le ciné-club Ciné Liberté, et avait certainement accès à tous les films de son

époque. Il connaissait très probablement le film de Vidor. *Notre Pain quotidien* avait été montré dans une compétition moscovite où il obtint le second prix⁹, et devait être connu de l'aile gauche des cinéphiles français, par ailleurs déjà bien préparés au génie de Vidor, dont *Hallelujah* avait reçu en France un accueil dithyrambique¹⁰.

La même démarche citationnelle se réclamant d'une filiation vidorienne se retrouve au début de *L'homme du Sud*. La première séquence a lieu dans un champ de coton où laboure une famille de blancs : elle rappelle de façon étonnante le champ de coton travaillé par une famille de noirs, présenté au tout début d'*Hallelujah*. Cette séquence ou quelque chose d'approchant se trouve aussi dans le documentaire *Le Fleuve* de Lorentz. Bien qu'il ne soit pas dans la mouvance New Deal, *Hallelujah*, mélodrame construit autour de la passion dévorante d'un homme simple pour une femme fatale, comporte un aspect documentaire très appuyé. Le souvenir de ce film semble nourrir *L'étang tragique* (*Swamp Water*, 1941), premier film américain de Jean Renoir, qui contient un autre hommage subtil à King Vidor, car l'image du marais rappelle les scènes boueuses qui ferment *Hallelujah*. On se demande si l'enthousiasme ressenti par le cinéaste français devant l'opportunité de tourner *L'étang tragique* (au sujet trouvé par Zanuck) n'est pas en partie dû à l'occasion qu'il donne de citer cette séquence magnifique de marécage et, plus largement, le film dans son ensemble, source de multiples reflets dans celui de Renoir.

Finalement, le quatrième emprunt rattachant les films de Renoir au cinéma américain du New Deal, est pour nous le plus concluant : il s'agit de la reprise dans *L'Homme du Sud* de l'imagerie et de la thématique du *Fleuve* de Paré Lorentz traitant sur un mode documentaire de la misère et l'assujettissement aux aléas du temps, et de l'économie, des agriculteurs du Sud des Etats-Unis. Certains plans de *L'Homme du Sud* et des éléments du décor dessiné par Eugène Lourié, réfugié à Hollywood – l'*art director* pour *La Grande illusion* (1937), *La bête humaine* (1938) et *La règle du jeu* (1939) – et notamment la maison délabrée, semblent avoir été

Le premier prix étant exclu car le personnage de Johnny Sims était jugé trop « capitaliste. ».

¹⁰ Voir les citations traduites, de Roger Blin, André Gide et d'autres, figurant dans GALLAGHER, Tag.

King Vidor Biocritical Filmography, in American Triptych-Vidor, Hawks, Ford
<http://home.sprynet.com/~tag/tag/id1.html>. Pour la réception française des films américains de Renoir, voir TAILLIBERT, Christel, *La réception en France des films américains de Renoir*, pp. 57-80, in CUROT, Frank, ed., *Renoir en Amérique*, Coll. « Cahiers Jean Renoir -2». Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2006.

prélevés tels quels sur le film de Lorentz (De son vrai nom Leonard MacTaggart, critique de cinéma, Lorentz devait par la suite être producteur à la RKO et, pendant un certain temps, envisager de travailler avec Renoir, comme le dit le cinéaste français dans une lettre écrite à Dudley Nichols en septembre 1941¹¹). Il est impossible que Jean Renoir ait pu ignorer *The River*, primé au Festival de Venise comme meilleur documentaire de 1938, bien qu'il n'en parle pas dans ses écrits.

Cette collection d'emprunts, pourrait être comprise comme l'empreinte de ce qu'on appelle une « influence » de Vidor et Lorentz sur Renoir. Mais il s'agit plutôt des signes d'une affinité profonde, de ressemblances en cohérence avec le reste de l'œuvre de Renoir lui-même, précipitées par la sympathie, et non copiées, se canalisant dans des hommages. Pour le cinéaste français, les films de ces contemporains américains (Chaplin, Vidor, Lorentz) incarnaient une identité américaine séduisante, qu'il était prêt à endosser. Le cœur de mon propos – une hypothèse : Renoir en France, visionnant ces films, s'est choisi un alter ego américain – un Renoir l'Américain – basé sur l'image qu'ils donnaient des Etats-Unis, ou plutôt la vision de l'Amérique qu'ils partageaient. A une époque proche de celle (1936) où lui-même travaillait sur un documentaire de propagande mâtiné de grands pans de fiction, *La Vie est à nous*, il a rencontré les fictions de Vidor, le documentaire de Lorentz, qui ont infléchi sa notion d'américanité, la focalisant sur le genre de la 'contre-pastorale' du Sud. Cette identité imaginaire latente a pu s'exprimer quand il est arrivé à Hollywood, où deux de ses trois films de fiction traitant d'une thématique américaine sont justement des contre-pastorales comportant des éléments documentaires, bien qu'ils ne comportent pas de message politique explicite.

L'Homme du Sud, s'appuyant donc sur des genres connus et des codages forts, a réussi auprès du public américain, se faisant adopter pour ainsi dire, et donc accepter comme image valable de l'Amérique (non sans problèmes car ce film fut interdit dans la ville de Nashville à cause de sa représentation peu flatteuse des conditions de vie des ouvriers agricoles¹²). Mais dans un premier temps, *L'Homme du Sud* fut rejeté en France où le

¹¹ RENOIR, Jean, *Correspondance 1913-1978*, Ed. Plon, 1998, p. 129.

¹² *Swamp Water* était le film le plus rentable pour la Fox en 1941. Un exemple d'hostilité est donné par la critique signée T.M.P. publiée dans le *New York Times* le 17 novembre 1941, <http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9903EFD8163AE233A25754C1A9679D946093D6CF>

genre était apparemment peu connu¹³). Primé au Festival de Venise, *L'Homme du Sud* a pourtant connu une réussite internationale. Il n'en était pas de même pour le premier film américain de Renoir, qui n'a connu que peu de succès. *L'étang tragique* (1941) fut proposé par Zanuck et n'était pas comme *L'Homme du Sud* un projet impulsé par Renoir lui-même. Mais le cinéaste a bien accueilli le sujet le considérant comme « typiquement américain, sans influence étrangère » et donc conforme aux souhaits qu'il avait formulés pour sa carrière américaine.

On se rappelle qu'au début de la période de deux ans que couvrait le contrat signé avec Renoir en janvier 1941, Darryl Zanuck voulut qu'il fasse des films « français », Renoir préférant faire des films lui apparaissant comme « américains ». Zanuck ayant décidé de le faire travailler sur *L'étang tragique*, Renoir lui écrivit le 23 mai 1941 en commençant une lettre dans laquelle il exprimait son admiration pour le scénariste, Dudley Nichols qui devint par la suite un ami proche : « Cher Mr Zanuck je vous remercie d'avoir pensé à moi pour *Swamp Water*. C'est exactement le sujet que j'aurais choisi si j'avais été mon propre producteur »¹⁴.

Et, dans une citation incorporée à un article de Roger Viry-Babel, Renoir dit qu'il avait choisi le sujet,

parce que cette histoire est typiquement américaine, sans aucune influence étrangère. Ma destinée m'ayant amené à devoir faire des films en Amérique, j'ai pensé que la seule façon de les faire proprement, c'était d'entrer résolument en contact avec la nature et les hommes de ce pays.
Swamp Water a été mon introduction à l'Amérique¹⁵.

Je signale, en les interrogeant, les termes « typiquement américaine, sans aucune influence étrangère » : il est clair que Renoir identifiait le corpus de films sur les prolétaires agricoles du Sud, non comme une sorte de régionalisme marginal, mais avec l'américanité tout court. Cette perception était probablement due à l'importance politique du thème, car, dans le documentaire de Lorentz, il était présenté comme un problème que devait

¹³ On s'étonne devant l'incompréhension de George Sadoul, cité par Christel TAILLEBERT, *Le cinéma en France des films américains de Renoir*, op cit, p. 60 qui dit : « Un tel sujet est tabou pour Hollywood, où l'Amérique pauvre est une Amérique inconnue. »

¹⁴ RENOIR, Jean, *Correspondance 1913-1978*, op cit, p. 112-113.

¹⁵ Cité dans VIRY-BABEL, Roger, 'Jean Renoir à Hollywood ou la recherche américaine d'une image française', in *Cinémas, Revue d'études cinématographiques / Journal of Film Studies*, Vol.1, N° 1 et 2, numéro « Américanité et cinéma », http://www.revue-cinemas.info/revue/revue%20nos1_2/07-babel.htm.

résoudre le New Deal : ce « genre », ou constellation d'images récurrentes, peut être vu comme métaphorisant toute la pauvreté, la rupture et la déshumanisation causées par la Grande Dépression. Thème progressiste par excellence, il pouvait apparaître comme la correspondance américaine des idées inspirant les films sociaux que faisait en France Renoir.

The River de Paré Lorentz nous promène majestueusement à travers toute une région égrenant ses rivières en soulignant le pouvoir destructeur de l'eau non maîtrisée et la nécessité de la dominer en construisant des barrages. Ce faisant, Lorentz montre le tiers de la Nation « mal nourri, mal logé, mal habillé » dont parla Roosevelt dans le discours fait pour sa deuxième investiture en 1937¹⁶. Si ce n'est pas tout à fait la catégorie sociale montrée par Renoir dans *L'étang tragique*, c'est celle, sans aucun doute, à laquelle appartient la famille Tucker de *L'Homme du Sud*. D'ailleurs, Renoir, qui s'attribue la rédaction du scénario de ce film qui apparaît comme un documentaire-fiction, traite ces trois aspects de la pauvreté d'une manière délibérée. La petite fille montre qu'ils sont mal vêtus : c'est une élève douée, mais elle ne peut pas aller à l'école sans que l'on arrache à la grand-mère sa couverture, transformée en manteau d'enfant. La rubrique « mal logé » va de soi, on est constamment confronté aux insuffisances de la vieille bâtisse croulante qui leur sert de maison. L'un des moteurs du récit est la mauvaise qualité de l'alimentation et l'incidence sur la santé de l'un des enfants de l'absence de légumes et de lait. D'ailleurs Jean Renoir affirme, après avoir donné un résumé du film (dont il dit ailleurs qu'il n'a « pas d'histoire »), traitant d'un jeune ouvrier agricole déterminé :

Notre homme ne cédera pas et restera sur le terrain pour tenter à nouveau l'aventure. Ceci ne donne qu'une vague idée du sujet. Derrière cette trame, le vrai thème était celui de la mauvaise alimentation du pays. Le petit garçon était atteint de pellagre. A la grande surprise de ses parents, le médecin le guérit en lui faisant manger des légumes et boire du lait¹⁷.

Bien que *L'Homme du Sud* soit l'adaptation d'un roman, *Hold Autumn in Your Hand*¹⁸, Renoir en parle comme si c'était une mise en fiction d'un problème apte à être traité par un documentaire et qui l'avait déjà été par

¹⁶ « I see one-third of a nation ill-housed, ill-clad, ill-nourished.» ROOSEVELT, Franklin D., *Second Inaugural Address*, prononcé le 20 janvier 1937, <http://www.bartleby.com/124/pres50.html>

¹⁷ RENOIR, Jean, *Ma vie et mes films*, Flammarion, 1974,

p. 216.

¹⁸ PERRY, George Sessions, *Hold Autumn in Your Hand*, Albuquerque (Nouveau Mexique) : University of New Mexico Press, 1969 (1^{ère} édition, 1941).

Paré Lorentz ou Robert Flaherty, dans *The Land* (1942). Pour Renoir, le passage en Amérique n'était pas seulement une étape aléatoire imposée par la marche de l'Histoire, mais une opportunité : comme le remarque Christopher Faulkner, c'est dans le creuset américain que se forge la métaphore du fleuve entamée dans le deuxième film, *La fille de l'eau* (1925), poursuivi dans *Boudu sauvé des eaux* (1932) et dans *Partie de campagne* (1936) et *La femme sur plage* (*Woman on the Beach*, 1947) et sublimée dans *Le fleuve* (*The River*, 1950), film qui termine et couronne sa période américaine. Ce film est symbolique : il est à la fois un chef-d'œuvre français visionné lors de la réouverture en 2006 de la Cinémathèque française et un film hollywoodien, atypique certes, mais dont le financement fut organisé par Kenneth Mc Eldowney, industriel hollywoodien de la vente de fleurs agissant, pour cette seule et unique fois, comme producteur de film.

Au centre des trois films – de Vidor, de Lorentz, de Renoir – dont j'ai essayé de montrer le lien essentiel, on trouve donc le thème de l'eau, son absence, sa sur-présence. Trois représentations très différentes de la substance vitale : chez Vidor elle est l'objet d'une action humaine qui la domine, chez Lorentz elle se pose comme un problème à résoudre doublé d'une sorte de promesse politique et, dans le cas de Renoir, elle exprime une immanence incontournable dépassant la volonté humaine. Le film de Renoir semble être le pendant de celui de Vidor : dans *Notre pain quotidien*, l'ennemi est la sécheresse, dans celui de Renoir, c'est l'inondation. Les deux fins de film se répondent : chez Vidor, la joie des habitants de la ferme collective devant l'arrivée de l'eau qu'ils ont obtenue par leur travail, contraste avec la désolation complète du paysage trempé au milieu duquel se remet au travail le héros, Sam Tucker, dont la persistance semble presque déraisonnable.

Du point de vue d'un possible message politique dans chacun des films cités (*Notre pain quotidien*, *The River*, *L'Homme du Sud*), nous constatons un camaïeu de ressemblances et d'oppositions. A la différence des *Raisins de la colère*, archétype (en même temps qu'exemple isolé et unique) du genre, focalisé sur le "peuple", *Our Daily Bread* semble encenser par-dessus la collectivité, le patron, l'entrepreneur, celui qui sait mobiliser les forces vives de son équipe. Ce film, jugé socialiste par certains, apparaissait à d'autres comme réactionnaire, voire fasciste : il plut à Hitler. Il s'y dessine l'éloge d'une sorte de meneur d'hommes, petit père du peuple, conduisant à l'instar de Roosevelt à la réussite le travail de reconstruction. *L'Homme du Sud* contient aussi éloge de l'esprit d'entreprise, rendu abstrait par le fait que l'indépendance voulue par Sam Tucker, n'implique aucune idée de propriété privée : il travaillera pour son compte, mais pas sur sa propre terre. C'est un entrepreneur sans capital,

dénué de tout sauf sa volonté, et sa famille. Dans *Notre pain quotidien*, Vidor présente et fait connaître chaque membre de la petite communauté, et nous savourons la joie de tous. Le personnel réduit du film de Renoir, le caractère incontrôlable des problèmes, leur nature récurrente, finit par donner à ce film le statut de métaphore ouverte, pas seulement sudiste, ni même américaine, mais internationale voire universelle.

Si on évaluait les films comme certains vins lors de dégustations à l'aveugle (sans l'étiquette) *The Southerner* pourrait bien apparaître comme un film des années trente. A tel point, qu'on se demande quelle pertinence ce film a du avoir pour un public américain de 1945, sorti de la Grande Dépression, ayant traversé la Deuxième guerre mondiale. La vision de l'Amérique plutôt négative donnée par *l'Homme du Sud* aurait pu être considérée comme démotivante, régressive, décourageante pour un pays qui venait de vaincre le fascisme européen, espérant se tourner vers l'avenir. Comment comprendre la réussite de ce film magnifiquement photographié mais qui ne « positive » pas, ne semblant pas participer des représentations convenues de l'American Dream. *L'Homme du Sud*, tourné fin 1944, juste après la Libération de la France, sorti le 30 avril 1945 (juste avant « V-E Day », le 8 mai 1945, jour de la capitulation de l'Allemagne et la fin de la guerre en Europe) est un vrai/faux film du New Deal. La propagande spécifique à l'époque n'est pas présente, le pessimisme quant à l'issue de la catastrophe (l'inondation dévastatrice) est autorisé. Les points d'orgue affichant la foi en l'Homme individuel ou collectif, caractérisant les fins de *Notre pain quotidien* ou *Les raisins de la colère* sont très éloignés de l'image de la petite famille Tucker, isolée, refusant aveuglément le désespoir.

Il ne s'agit pas dans *l'Homme du Sud* d'une copie d'ancien, mais d'une synthèse parfaite, épurée, rendue métaphysique par la fin ambiguë, laissée ouverte. Effectivement, on ne voit pas le résultat de la détermination de Sam Tucker se jurant de tout recommencer, l'absence de récompense révélant le caractère absolu et a-historique, de sa ténacité – absolue et universelle. L'image onirique de la vieille grand-mère assise sur une chaise à bascule, transportée dans un *pickup* délabré, est une variation expressionniste sur le thème des vieux tacots des Okies, neufs des fous apparentées au char de *La mère Courage* chez Brecht¹⁹. La désolation de la ferme après l'orage suggère un champ de bataille. La guerre menée contre les éléments peut symboliser toutes les autres guerres, Sam Tucker pouvant être rapproché des Européens devant reconstruire leurs villes, les Américains leur vie.

¹⁹ Image qui ne figure pas dans le roman de Perry, inventée par l'équipe de Renoir.

Renoir transforme le matériau non seulement hérité des années trente, mais choisi. L'américanité de Sam Tucker, la spécificité géographique des obstacles le confrontant, sont transcendées, le « genre » obsolète (si tant est que l'on peut faire rentrer dans un genre un film aussi personnel) devient actuel. Renoir ne « francise » pas son film qui reste parfaitement « américain », il le « renoirise » mais à l'américaine : les plans magnifiques de la rivière, rappelant *Partie de campagne*, rappelle en même temps la photographie similaire utilisée pour le documentaire de Paré Lorentz, *Le fleuve*. Le thème de l'eau, primordial chez Renoir est également une thématique maîtresse du cinéma et de la politique américains des années trente. Deux grands films des années trente – *Notre pain quotidien*, et *Le Fleuve* de Lorentz sont comme des affluents conduisant à *L'Homme du Sud* de Renoir : leur influence se prolonge sûrement dans le film de fiction pourvu d'un côté documentaire, *Le Fleuve*, film international qui, selon nous, a eu dans les années trente des précurseurs américains.

Eléments bibliographiques

- CUROT, Frank, (dir.), *Nouvelles approches de l'œuvre de Jean Renoir*, Actes du Colloque international de Montpellier, Publications de l'Université Paul-Valéry, 1996
- CUROT, Frank, (Ed.), *Renoir en Amérique*, Coll. « Cahiers Jean Renoir -2». Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2006
- DENNING, Michael, *The Cultural Front: the Laboring of American Culture in the Twentieth Century*, Londres et New York: Verso, 1997
- DURGNAT, Raymond, & SIMMON, Scott, *King Vidor, American*. Berkeley: University of California Press, 1988.
- FAULKNER, Christopher. *The Social Cinema of Jean Renoir*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1986
- FAULKNER, Christopher et DUNCAN, Paul, (eds.) *Jean Renoir*, Hong-Kong, Köln, Londres, etc : Taschen, 2007
- GALLAGHER, Tag. *King Vidor Biocritical Filmography*, in *American Triptych-Vidor, Hawks, Ford*,
<http://home.sprynet.com/~tag/tag/id1.html>
- LORENTZ, Paré. *Lorentz on Film: Movies 1927 to 1941*. New York, Hopkinson and Blake Publishers, 1975
- McKETHAN, Lucinda, « Counter Pastoral », in *Genres of Southern Literature*, in *Southern Spaces : an Interdisciplinary Journal About the Regions, Places, and Cultures of the American South* (Emory University), www.southernspaces.org (Version 2 Published: 01 August 2005)
- MUSCIO, Giuliana. *Hollywood's New Deal*, Philadelphia, Temple University Press, 1996
- PERRY, George Sessions: *Hold Autumn in Your Hand*, Albuquerque (Nouveau-Mexique): University of New Mexico Press, 1969 (1ère édition, 1941)
- RENOIR, Jean, *Correspondance 1913-1978*, Plon, 1998
- RENOIR, Jean, *Ma vie et mes films*, Flammarion, 1974
- VIDOR, King. *A Tree is a Tree: an Autobiography*. New York: Samuel French Inc Plays, 1989
- VIRY-BABEL, Roger, 'Jean Renoir à Hollywood ou la recherche américaine d'une image française', in *Cinemas, Revue d'études cinématographiques/Journal of Film Studies*, Vol.1, N°s 1 et 2, numéro « Américanité et cinéma »,
http://www.revucinemas.info/revue/revue%20nos1_2/07-babel.htm.

Hollywood Follies : l'influence de la revue sur le *musical* des années 40

Anne MARTINA Paris
Sorbonne –Paris IV

vec sa farandole de stars, son tourbillon de tulle et de taffetas, et ses

Ainnombrables décors de scène, *Ziegfeld Follies* fait aujourd'hui figure de curiosité. Réalisé par Minnelli entre 1944 et 1946¹, le film, comme son titre l'indique, est un pot-pourri de numéros arbitrairement juxtaposés les uns aux autres. Séquences chantées et dansées, sketches comiques et tableaux vivants, morceaux lyriques et chansons parodiques, alternent sans transition aucune, à l'image des grandes revues du début du XXe siècle. La fonction commémorative du film, ouvertement présenté comme un hommage à Ziegfeld, est annoncée dès le prologue, dans une longue séquence nostalgique où le grand producteur, confortablement installé dans une chambre sans cloison ni plafond, se remémore son glorieux passé :

¹ Bien que Minnelli soit le principal metteur en scène du film, *Ziegfeld Follies* est avant tout le produit d'une vaste collaboration. Non moins de cinq metteurs en scène se partagent les différents segments, notamment George Sidney qui en signe trois, sans compter la participation cruciale des chorégraphes (Charles Walters, Robert Alton, etc), costumiers (Irene Sharaff) et directeurs artistiques (Jack Martin Smith en particulier).

Broadway, ah Broadway, I can see it again – the Broadway of 1907, the Broadway that was waiting for me, an innocent world believing in an innocent future, full of peace and laughter and beautiful girls.

Dans des cadres suspendus au milieu des nuées, dessins et marionnettes témoignent de ces spectacles jamais vraiment oubliés. La caméra s'attarde sur un tableau de Times Square, et fait pénétrer le spectateur dans un univers de papier mâché, en quête de Ziegfeld, du *Jardin de Paris* et des premières *Follies*². Tandis que les poupées s'animent, un monde suranné reprend vie, des époux Astor aux grandes stars de la revue. Marilyn Miller, Fanny Brice, Will Rogers, Eddie Cantor et les *girls* font un dernier tour de scène, puis le souvenir s'évanouit, sous les applaudissements rêvés des spectateurs d'antan. « Cette époque est-elle vraiment révolue ? » se demande le grand Ziegfeld au balcon. Muni d'un papier et d'un crayon, il imagine alors sa revue des années quarante, avant de passer le flambeau à Fred Astaire, et au studio qu'il représente.

Au-delà de l'hommage à Ziegfeld, ce que célèbrent la séquence, et le film dans son ensemble, est la fonction conservatrice d'un genre capable de préserver et de *ré-animer* le passé. Les spectacles d'antan ne sont pas perdus, nous dit-on, mais réincarnés et revivifiés. La reconstitution nostalgique des performances passées, à travers les figurines de papier mâché, fonctionne ainsi comme un double appel. Invitant le spectateur à remonter le temps, elle ravive la mémoire et attise son désir. L'ambition de ces *Follies* façon MGM sera de combler l'appétit suscité, et de rejouer à *neuf* les spectacles disparus. Permettant au film de souligner son rôle de mémoire collective, tout en se projetant lui-même comme future *americana*, le prologue confirme le discours auto-glorificateur du genre, sous-jacent aux entreprises biographiques, sinon hagiographiques, qui se multiplient alors sur les écrans. Le choix de Ziegfeld comme figure tutélaire n'est donc en rien surprenant. Il permet à la MGM de s'inscrire dans une mythologie nationale qu'elle a largement contribué à façonner, et de profiter de la rentabilité commerciale, maintes fois expérimentée, de l'image du célèbre producteur.

Plus étrange, cependant, est la décision de reproduire à l'écran une forme théâtrale, la revue, qui déroge aux principes les plus élémentaires du cinéma narratif hollywoodien. Le recours à la structure épisodique de la revue n'est pourtant pas sans précédent. Quinze ans plus tôt, les écrans furent envahis de productions dénuées de toute intrigue, destinées, suite au succès de *Hollywood Revue*, produit par la MGM en 1929, à mettre en

² De 1907 à 1911, les premières *Follies* de Florenz Ziegfeld furent produites sur le toit du New York Theatre, baptisé *Jardin de Paris*.

valeur les stars des différents studios. La vogue des grandes revues cinématographiques fut, comme on le sait, de courte durée, et dès 1930 le hiératisme de numéros de plus en plus convenus fait fuir les spectateurs déjà durement touchés par la crise. Malgré des millions de dollars dépensés, la MGM se voit alors contrainte d'arrêter la production de *The March of Time*, projet titanesque conçu comme une suite à *Hollywood Revue*. Minutieusement relayé par la presse, l'échec de l'entreprise sonne le glas des grandes revues dispendieuses d'Hollywood. Les studios tenteront de faire renaître le genre de ses cendres tout au long des années trente, dans une série de projets qui resteront sans suite³. Qu'Arthur Freed et Louis B. Mayer aient choisi de célébrer le 20^{ème} anniversaire de la MGM sous la forme d'un spectacle dont la structure et l'esthétique sont depuis longtemps tombées en désuétude semble donc particulièrement surprenant. D'autant que la revue périclité alors à Broadway, et que s'ouvrent de nouvelles perspectives pour le *musical*, à la scène comme à l'écran. Encensé par la critique et le public, *Oklahoma!* (Rodgers et Hammerstein, 1943) révolutionne le genre au théâtre. La MGM, quant à elle, vient d'achever la production de *Meet Me in St Louis* (Minnelli, 1944), inaugurant l'ère de ce que l'on appellera par la suite, non sans abus, « la comédie musicale intégrée ».

Malgré plusieurs morceaux de bravoure, *Ziegfeld Follies* apparaît, il est vrai, comme un spectacle passéiste. La structure segmentée, monotone et répétitive, frappe par son artificialité. Les sketches comiques de Victor Moore et Red Skelton peinent à susciter un sourire, et l'esthétique semble parfois si ampoulée qu'il est aisé d'interpréter les effets de lyrisme comme autant de signes auto-parodiques. En témoigne l'apothéose finale, avec ses cascades d'écume multicolore, ses décors à la Dali, et les envolées opératiques de Kathryn Grayson. Étrange muse ziegfeldienne que cette jeune femme au nez retroussé, jetant des trilles, cheveux au vent, devant la magnifique toile peinte d'un crépuscule tourmenté. Ode à la beauté façon MGM, le film se clôt sur l'image triomphale de la chanteuse, trônant sur un piédestal, le visage baigné par le reflet incarnat des "*Ziegfeld Follies*" imprimés au néon.

Si le format et l'esthétique de la revue peuvent sembler aujourd'hui obsolètes, l'on aurait tort, cependant, de ne voir en ce film qu'une excentricité passagère, au sein d'un canon d'œuvres plus orthodoxes. En faisant fi des contraintes narratives du cinéma classique hollywoodien, *Ziegfeld Follies* ne se présente pas comme un anti-modèle du genre,

Richard Barrios. *A Song in the Dark. The Birth of the Musical Film*. Oxford: OUP, 1995, p.187-8. Pour plus de détails sur l'aventure de *The March of Time*, voir p.323-341.

modèle qu'incarneraient *Top Hat*, *An American in Paris*, ou *Meet Me in St Louis* pour n'en nommer que quelques uns, mais la version condensée, atomisée de ces films. La même chose, en somme, mais plus fragmentée, plus ostentatoire, plus spectaculaire. La parade de *girls* toutes de rose vêtues, sur laquelle s'ouvre la revue de la MGM, n'est pas sans évoquer l'habitude qu'a le genre d'insérer des défilés de mode au sein de séquences musicales. Le duo rêvé que dansent Lucille Bremer et Fred Astaire offre un avant-goût de la longue séquence fantasmée de *Yolanda and The Thief* ("Will You Marry Me?"), tourné six mois seulement après "Limehouse Blues"⁴. Les sketches comiques ne sont pas plus intégrés à l'ensemble de l'œuvre que les innombrables numéros d'imitateur de Mickey Rooney, dans *Babes in Arms*, *Babes on Broadway* ou *Girl Crazy*, ou les performances excentriques qui abondent dans chaque opus de la série des *Broadway Melodies*. Quant à l'artifice du numéro final, il a peu à envier aux arias que chante Kathryn Grayson en plein cœur d'un bayou depacotille, dans *The Toast of New Orleans* (Norman Taurog, 1950).

En marge du canon, *Ziegfeld Follies* fonctionne surtout comme un révélateur. Mettant en relief les pulsions spectaculaires et disjonctives qui sous-tendent le genre dans son ensemble, il nous incite à reconsidérer l'histoire du *musical*, non plus selon un modèle téléologique d'intégration progressive, mais, ainsi que le suggère Martin Rubin dans son étude sur Busby Berkeley, comme un constant processus de négociation entre les impératifs du récit et les besoins du spectaculaire⁵. En soulignant les affinités que le genre entretient avec les spectacles ziegfeldiens, il nous invite enfin à dépister, dans les œuvres de la période classique, les éléments formels et idéologiques du genre hérités d'une longue tradition scénique, celle de la revue en particulier.

Plongeant ses racines dans les spectacles hétérogènes du XIXe, la revue se définit comme un agrégat de numéros variés mêlant chant,

⁴ Dans une étude consacrée à l'esthétique *camp* au cinéma, Tinkcom met très justement en relief les similitudes formelles et discursives entre *Ziegfeld Follies*, *Yolanda and The Thief* et *The Pirate*. Matthew Tinkcom. *Working Like a Homosexual: Camp, Capital, Cinema*. Durham, N.C.: Duke University Press, 2002, p.60.

⁵ Martin Rubin. *Showstoppers. Busby Berkeley and the Tradition of Spectacle*. New York: CUP, 1993, p.12.

danse, et comédie. Empruntant à la fois au *minstrel show*⁶, dont elle conserve la structure segmentée, au genre burlesque, tel qu'il se développe en Angleterre puis aux États-Unis, dont elle garde le goût pour la parodie et le spectacle féminin, et aux grandes fresques spectaculaires de la fin du siècle (les *extravaganzas*), la revue fait alterner sketches comiques et parodiques, numéros musicaux, performances individuelles et excentriques (*specialty acts*) et grands tableaux vivants. Comme le *vaudeville*⁷, avec lequel elle entretient nombre d'affinités, la revue repose donc sur un principe de segmentation et d'hétérogénéité, où l'enchaînement des numéros obéit avant tout à des questions de rythme et à certains principes élémentaires visant à mettre en valeur l'hybridité du spectacle. Contrairement au *vaudeville*, cependant, le caractère atomisé de la revue est légèrement tempéré par ce que Richard Kislak appelle un « concept unifiant » destiné à assembler les différentes parties⁸. Il peut s'agir d'un thème (*Ziegfeld Follies of 1916* était construit autour de la figure de Shakespeare), d'un procédé visuel (les décors bleus de Joseph Urban dans *Ziegfeld Follies of 1915*), d'une idée de mise en scène (*As Thousands Cheer*, produit en 1933, se présentait comme un journal vivant, chaque numéro développant un fait d'actualité), ou encore, comme le souligne Gerald Bordman, d'une intrigue sommaire, souvent fondée sur un prétexte touristique⁹. Tel est le cas, par exemple, de *At Home Abroad*, revue produite par les frères Shubert et mise en scène par Minnelli peu avant son départ pour Hollywood. En mettant en avant les liens qui relient les divers éléments de l'ensemble, les meilleures revues parviennent ainsi à donner une ligne directrice au spectacle tout en bénéficiant d'un format suffisamment souple pour laisser libre cours à la performance et à l'extravagance de la mise en scène. Le film de coulisses, qui repose sur un récit ténu (les amours contrariés de deux artistes désireux de monter un spectacle), et scinde l'univers représenté en deux espaces bien distincts (le monde du théâtre d'un côté, l'univers quotidien

⁶ La revue emprunte surtout à la partie centrale du *minstrel show*, appelée l'*olio*. Sur cette forme théâtrale typiquement américaine, voir Robert C. Toll. *Blacking Up. The Minstrel Show in Nineteenth-Century America*. New York : OUP, 1974.

⁷ Le *vaudeville*, au sens américain du terme, n'a rien à voir avec son homonyme français. Il s'agit d'un spectacle hétérogène composé de divertissements variés, organisés en une succession de séquences courtes au cours desquelles se produisaient acteurs, chanteurs, danseurs, jongleurs et autres artistes itinérants..

⁸ Richard Kislak. *The Musical. A Look at the American Musical Theatre*. New York: Applause Theatre & Cinema Books, 1995, p.82.

⁹ Gerald Bordman. *American Musical Revue. From the Passing Show to Broadway Babies*. New York: OUP, 1985, p.4.

de l'autre), conserve cette souplesse structurelle qui permet aux metteurs en scène de se soumettre aux impératifs du cinéma classique hollywoodien tout en ménageant des espaces de performance libérés de toute contrainte narrative. L'influence de la revue va toutefois bien au-delà du *backstage musical*. Souvent considéré comme un parangon de la comédie musicale intégrée, *On The Town* (Stanley Donen et Gene Kelly, 1949) fait sienne une structure épisodique directement héritée des revues à thème des années trente, et des *tour-of-the-town shows* du milieu du XIXe dont celles-ci sont issues¹⁰.

Si le terme de revue apparaît pour la première fois en 1894, pour désigner *The Passing Show* de George Lederer, le genre ne se développe véritablement qu'une dizaine d'années plus tard, à un moment crucial dans l'histoire des États-Unis où émerge une nouvelle culture de la consommation, fondée sur l'étalage, l'accumulation et le spectacle¹¹. Ziegfeld inaugure ses premières *Follies* en 1907, conçues selon Anna Held, qui tient alors l'affiche, comme une version américaine des Folies Bergères : "part girly show, part fashion show, with some comedy thrown in"¹². Les *Follies* deviennent rapidement une institution annuelle, et dès 1909 le spectacle apparaît sous sa forme définitive, ce que l'on appellera par la suite la recette ziegfeldienne, faite d'un savant mélange de tableaux spectaculaires, d'interludes chantés et de parades de *showgirls* dont l'unique fonction, pour paraphraser Robert Allen, est de porter avec grâce et élégance des vêtements élégants et gracieux¹³. Piqués par un tel succès, les concurrents de Ziegfeld se lancent dans la production de revues qui vont rivaliser d'extravagance : *The Passing Show* des frères Shubert,

¹⁰ Source de la revue, selon Bordman, les *tour-of-the-town shows* du milieu du XIXe étaient des spectacles faiblement dramatisés dont la structure sommaire, la visite d'un cousin ou d'un touriste de province dans la capitale, facilitait l'insertion de danses et de chansons. Gerald Bordman. *American Musical Revue. op.cit.* 7-8.

¹¹ Voir William Leach, *Land of Desire. Merchants, Power, and the Rise of a New American Culture*. New York: Vintage Books, 1993.

¹² Eve Golden. *Anna Held and the Birth of Ziegfeld's Broadway*. Lexington: University Press of Kentucky, 2000, p.111.

¹³ "In the 1910s Ziegfeld was so impressed by the live mannequins employed by Lady Duff Gordon in her Fifty-seventh Street salon that he hired her to design gowns for his productions and hired a number of her models to serve as "show girls", whose only function was to beautifully wear beautiful clothes". Robert C. Allen. *Horrible Prettiness. Burlesque and American Culture*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1991, p.245.

George White's Scandals, *The Greenwich Village Follies* de John Murray Anderson, *The Music Box Revue*, pour ne citer que les plus célèbres. Les années dix et vingt voient ainsi l'âge d'or des grandes revues dispendieuses de Broadway, avec leur esthétique tape-à-l'oeil, leur goût pour l'exubérance et l'emphase, pour l'effet théâtral, immédiat et conscient. Face aux effets conjoints de la crise et de l'essor du cinéma parlant, délaissée par un public de plus en plus attiré par les nouvelles formes musicales dramatisées qui se développent suite aux productions de Lew Fields et au succès de *Showboat* en 1927, la revue tombe progressivement en désuétude. Dès les années trente, la production s'effondre de moitié. Surtout, l'esthétique victorienne de la revue, devenue anachronique, s'est assagie, le spectaculaire refluant au profit d'accents parodiques et satiriques plus poussés. La nouvelle formule, parfois appelée *New Revue*, que l'on peut à bien des égards considérer comme un retour aux sources du genre (comme à la fin du XIXe, l'accent est mis sur la satire et la réinterprétation parodique de l'actualité) restera populaire jusqu'au milieu des années quarante, avant de péricliter pendant de longues décennies¹⁴.

C'est alors que le genre tend à disparaître de la scène new-yorkaise que l'influence de la revue sur le *musical* hollywoodien devient la plus diffuse. Les années quarante voient en effet coexister deux générations d'artistes issus de Broadway, l'une formée à l'époque des grandes revues ziegfeldiennes, l'autre issue du théâtre des années trente et de la Nouvelle Revue, moins spectaculaire et plus parodique. Minnelli, Charles Walters et Irene Sharaff appartiennent à cette seconde génération. De la première, sont issus des chorégraphes (Busby Berkeley, Seymour Felix et Bobby Connolly), des librettistes (Moss Hart et Jack MacGowan), des costumiers (Orry-Kelly) et des metteurs en scène, comme John Murray Anderson, qui participera notamment à la conception des *Ziegfeld Follies*, et du ballet aquatique de *Bathing Beauty* (George Sidney, 1944). La diversité des déformations et des héritages explique, nous semble-t-il, à la fois l'influence de la revue sur l'ensemble du *musical* hollywoodien, et les différentes manifestations qu'elle a pu prendre tout au long des années 40.

L'influence structurelle, esthétique et idéologique des spectacles de Ziegfeld sur le genre est particulièrement manifeste dans un *biopic* qui réactualise Irving Cummings pour la Fox en 1945. *The Dolly Sisters* retrace les aventures théâtrales et sentimentales de deux jeunes sœurs, Jenny et

¹⁴ Gerald Bordman. *American Musical Revue. op. cit.* p.116-7, 127, 132.

Richard Kislak parle quant à lui de "revue intimiste" (*Intimate Revue*).
The Musical, op.cit., p.90.

Rosie Dolly (incarnées par Betty Grable et June Haver), restées célèbres pour leurs numéros de jumelles. Donnant, comme il se doit, une version largement édulcorée de la vie des deux artistes, le récit contient tous les ingrédients susceptibles de s'attirer les faveurs du public féminin de l'époque : cadres exotiques, costumes glamour et *happy end*, le tout parsemé d'une pointe de mélodrame et de subtiles allusions aux rigueurs de la guerre. Au-delà des conventions narratives, le film vaut surtout pour l'extravagance de ses numéros musicaux somptueusement photographiés par Ernest Palmer, à la confection desquels présidèrent deux vétérans de la revue des années 20, Seymour Felix, pour la chorégraphie, et Orry-Kelly, pour les costumes. La première partie du film se clôt sur un numéro de grande envergure qui signe la fin de l'apprentissage théâtral des deux artistes et leur accès au statut longtemps convoité de star. Jenny et Rosie tiennent enfin l'affiche d'une grande revue new-yorkaise, le fameux *Midnight Frolic* que produit Ziegfeld chaque année sur le toit du New Amsterdam Theatre¹⁵. Nous sommes en 1915. Au-delà du plaisir manifeste que Seymour Felix, Orry-Kelly et les directeurs artistiques de la Fox ont pris à reconstituer un grand numéro ziegfeldien, la séquence témoigne des ambiguïtés du discours idéologique véhiculé par les revues du début du siècle, discours reproduit sinon amplifié par Hollywood dans la première moitié des années 40.

"Powder, Lipstick and Rouge" repose sur une structure ternaire caractéristique des *production numbers* de la Fox, et des revues dont ils sont issus. Vêtues à la dernière mode, dans des habits haute couture qui leur permettent à peine de se mouvoir, les deux sœurs entrent à l'avant-scène devant un grand rideau de velours, et entonnent une chanson à la gloire de la *New Woman*, incarnation de l'émancipation féminine au début du siècle. Leur numéro se conclue sur une ode guillerette aux produits de beauté, puis le rideau se lève sur un vaste espace scénique, au centre duquel trône une large boîte noire. Les panneaux s'ouvrent progressivement. La caméra s'avance. S'offre alors, au regard médusé du spectateur, une improbable succession de petits tableaux vivants. De Lady Lipstick à Lady Mascara, en passant par Powder Puff et Rosie Rouge, une série de *showgirls* apparaissent, transformées, sous l'effet conjoint des

¹⁵ À mi-chemin entre la revue et le spectacle de cabaret, les *Ziegfeld Midnight Frolic* furent produites entre 1915 et 1921, en deuxième partie de soirée. Le rythme enlevé du spectacle, l'intimité du lieu, et la possibilité de danser et de s'abreuver avant et après le spectacle valurent aux *Frolics* un succès immédiat, notamment auprès de la haute société new-yorkaise. Voir Richard and Paulette Ziegfeld. *The Ziegfeld Touch. The Life and Times of Florenz Ziegfeld*. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1993, p.62-71.

éclairages et des costumes, en maquillage humain. Après cette incursion dans ce que le numéro présente ouvertement comme le lieu intime de la féminité, la boîte se referme et le tableau se clôt. Les Dolly Sisters réapparaissent alors pour la troisième et dernière partie du segment musical. Légèrement vêtues de ce « rouge » dont on vient de nous vanter les bienfaits, elles se lancent dans une reprise énergique du morceau initial, donnant corps, pour ainsi dire, au discours libérateur que la séquence semble proclamer haut et fort.

Rejouant sur grand écran les jeux de construction du féminin qui caractérisent les grands tableaux ziegfeldiens, cette séquence de maquillage (au propre comme au figuré) n'est pas sans évoquer un numéro de 1910 intitulé "A Woman's Necessities". Chaque *Ziegfeld Girl* y incarnait un accessoire hautement indispensable à la femme: bijoux, fourrure, et autres articles de lingerie. Plus généralement, la séquence fait sienne ce que Linda Mizejewski identifie comme l'une des signatures de la revue : la transformation de la femme, par la fusion du corps et du costume, en objet de consommation courante¹⁶. Des *Ziegfeld Follies* aux *Passing Shows* des frères Shubert, les *showgirls* n'ont cessé de parader sous les formes les plus extravagantes, de la cacahuète au cocktail de soirée, du phonographe au chandelier, en passant par la salade de fruits, la boîte de pastels et le service à thé¹⁷. À tel point qu'un spécialiste de la revue américaine a pu faire du costume de scène « la raison d'être » du genre¹⁸. Témoignant des rapports longtemps entretenus entre le monde du spectacle et celui de la consommation de masse, la transformation du féminin en vitrine humaine (ou décor ambulant) est un procédé directement hérité des pratiques commerciales qui se développent dans les grands magasins aux États-Unis au début du siècle¹⁹. Orry-Kelly s'en

¹⁶ Linda Mizejewski. *Ziegfeld Girl. Image and Icon in Culture and Cinema*. Durham: Duke University Press, 1999, p.89, 96-7.

¹⁷ Brooks MacNamara. *The Shuberts of Broadway : a history drawn from the collections of the Shubert Archives*. New York: OUP, 1990, p.156-163, 291-3. Voir notamment les esquisses de Mabel E. Johnston (Miss P. Nutt et Miss Chest-A-Nut dessinées pour une revue des années 20), de Myra Butterworth et de Homer Conant.

¹⁸ E. Hirsch, "The American revue costume", in Glenn Loney (ed), *Musical Theatre in America: Papers and Proceedings of the Conference on the Musical Theatre in America*. Westport, CT: Greenwood Press, 1984, p.155.

¹⁹ Susan E. Glenn. *Female Spectacle. The Theatrical Roots of Modern Feminism*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2000, p.166-8.

était fait une spécialité à Broadway, au même titre que Sam Zalud, Lucile, ou Homer Conant²⁰. Reflétant sans ironie aucune la pulsion consumériste qui sous-tendait la culture du spectacle au début du siècle, le numéro des *Dolly Sisters* fait sien le processus d'objectification de la femme à l'œuvre dans les grandes revues ziegfeldiennes, réduisant à son tour la tradition pétrarquiste du blason (les lèvres, les yeux, les joues) en un catalogue de produits de beauté.

Sous couvert de reconstitution nostalgique des spectacles du passé, le numéro développe donc un discours idéologique bien plus pernicieux qu'il n'y paraît. Ouvertement adressée à la communauté féminine, gorgée d'allusions à la gloire de la Nouvelle Femme et des suffragettes du début du siècle, la chanson fonctionne à première vue comme une incitation à l'émancipation politique et sociale par le biais de l'épanouissement retrouvé d'un véritable corps de femme. La clé de l'indépendance à un regard masculin objectificateur, semble dire le numéro, résiderait donc dans la prise de conscience, par les femmes, de leur statut d'objet, processus paradoxal métaphorisé par les multiples yeux maquillés reproduits sur la robe de Lady Mascara, ou la coiffure extraordinairement phallique de Lady Lipstick.

La séquence résiste pourtant peu à une lecture psychanalytique, aussi rudimentaire soit-elle. Cet immense phallus travesti qu'est Lady Lipstick semble moins le signe d'une autonomie féminine retrouvée que la théâtralisation d'un processus de fétichisation qui se désigne ouvertement comme tel. Le numéro déroule ainsi l'éloge pervers d'une émancipation par le maquillage qui loin de libérer le corps féminin du regard masculin, redéfinit au contraire la femme dans un triple rapport de dépendance. Pur objet de désir, elle a un rôle, celui de plaire, un objectif, trouver un mari. Pour reprendre la morale de la chanson : "a girl that's quaint never gets acquainted"! Insidieusement, le numéro peut ainsi reprendre à son compte les ambiguïtés discursives des tableaux ziegfeldiens. Reproduisant l'image paradoxale d'une Nouvelle Femme domestiquée, il réduit l'identité féminine à sa fonction ornementale, et fait de son statut social un simple devenir-décor. L'idéologie ziegfeldienne que véhicule la séquence trouve ainsi une parfaite résonance à l'époque de la sortie du film. Alors que l'Amérique fait face à la difficile réinsertion d'anciens soldats qui peinent à retrouver une position momentanément comblée par les femmes, la célébration du féminin comme parure domestique se lit comme une

20

De nombreuses esquisses de Sam Zalud, Homer Conant et Orry-Kelly sont conservées dans les archives de la Shubert Foundation, à New York. Certaines d'entre elles (notamment une femme-gratte-ciel et une femme-aéroplane dessinées par Orry-Kelly), sont reproduites dans *The Shuberts of Broadway*, *op.cit.* p.161, 163.

intimisation à peine déguisée à réintégrer les foyers. L'éloge d'une féminité ornementale vient donc s'inscrire dans le contexte plus vaste de discours anti-progressistes destinés à calmer les tensions sociales par un retour aux valeurs traditionnelles (le mariage, la famille). Il n'en témoigne pas moins d'un conservatisme victorien, celui de Darryl F. Zanuck en particulier, plus ziegfeldien que Ziegfeld lui-même.

Là où les grandes revues spectaculaires ménageaient, en effet, un espace à l'expression de voix discordantes (l'on pense à des femmes comme Nora Bayes, Marie Dressler, Mae West ou Fanny Brice, qui proposaient des images contradictoires, sinon subversives, de la féminité), *The Dolly Sisters* ne cesse au contraire de réitérer le discours de la séquence tout au long du film. Entièrement bâti sur la figure du double (les deux sœurs ont le même visage, les mêmes coiffures, la même garde robe), tissant l'éloge d'un numéro qui ne puise sa valeur que dans son statut de miroir ("two is something, one is nothing", se plaît à dire l'oncle et impresario des deux jumelles), le film se lit comme un long processus de gommage (ou de maquillage) de l'identité féminine, réduite à la blondeur d'une chevelure et à la blancheur d'une peau. Copie de copie, imitation d'imitation, la femme est dès le début du film associée à l'écran blanc, surface de projection de tous les fantasmes. Comme en réponse à la morale corsetée du film et à sa vision normative d'un idéal féminin fabriqué de toutes pièces, Cukor tissera neuf ans plus tard un émouvant, et authentique, éloge de la femme, révélant Judy Garland à elle-même dans une emblématique séquence de *démaquillage* (*A Star is Born*, 1954).

Héritière des grandes revues des années dix et vingt, *The Dolly Sisters* s'en réapproprie l'esthétique. Elle en amplifie surtout le discours, non sans révéler au passage les contradictions idéologiques d'un studio qui, au début des années quarante, est pourtant l'un des seuls à offrir un espace de représentation à des artistes que le sexe, l'origine, et la couleur de peau confinent aux marges de la production hollywoodienne. La structure souple des *musicals* de la Fox permet, il est vrai, à Bill Robinson, aux Nicholas brothers, et à Carmen Miranda, de trouver là leurs plus beaux rôles. Ces derniers se réduisent pourtant bien souvent à une fonction de faire-valoir. En associant le glamour à la blancheur de ses stars, les films de la Fox tendent surtout à promouvoir, à la suite des spectacles ziegfeldiens, une vision anglicisée, rassurante et utopique, de la femme américaine. Par contraste, la MGM ferait presque figure de studio progressiste. Tout en revendiquant ouvertement son héritage théâtral, *Ziegfeld Follies* propose une réécriture iconoclaste et plurivoque des grandes revues traditionnelles. Traversé par une série de vignettes offrant des images contradictoires de la féminité, le film dessine au gré des numéros un visage kaléidoscopique des genres qui ne cesse de brouiller les discours traditionnels. Si la séquence finale semble à première vue réduire l'idéal féminin à ce nouveau millésime de *Ziegfeld girls* que sont les stars

hollywoodiennes, la théâtralité de la séquence et les citations picturales qui la nourrissent invitent toutefois le spectateur à prendre ce tableau pour ce qu'il est, une simple *image*. Le glamour hollywoodien, qu'incarnent une série de mannequins langoureux, est d'autant plus déréalisé que Judy Garland vient d'en railler tous les clichés, dans une mémorable séquence parodique (« A Great Lady Has an Interview »). Le ton est donné dès le numéro inaugural, qui témoigne à lui seul de l'instabilité du discours que tisse le film de la MGM. Reposant sur une série de micro diptyques, « Here's to the Girls », comme l'a montré Steven Cohan, associe en permanence une présentation littérale, sérieuse, des genres, et son double parodique²¹. Assumant, avec cette grâce nonchalante qui le caractérise, le rôle de Maître de Cérémonie, Fred Astaire entonne son hymne au charme des femmes ziegfeldiennes, quand sortent d'un miroir une série de doubles féminins, toutes vêtues, en guise de parure, d'un costume queue-de-pie et d'un chapeau claque. Des *showgirls* en robe longue viennent esquisser quelques gracieux pas de danse, mais c'est pour mieux céder la place à de sombres félines, rapidement domptées au fouet par Lucille Ball. Le contrechant de Virginia O'Brien, qui clôt la séquence, vient parachever ce mouvement carnavalesque. Figure iconoclaste, la chanteuse prête son timbre discordant à un renversement parodique de l'ode à la femme américaine : « Bring on those beautiful men... », clame-t-elle de sa voix nasillarde, avant de fixer l'objectif et d'interpeller un utopique spectateur assis au troisième rang de l'orchestre. Mettant en évidence l'objectivation par le regard, le renversement burlesque vient couronner le processus d'inversion et de brouillage des rôles qui s'était déployé tout au long de la séquence. Le discours hétéronormé du *musical*, comme le souligne Cohan, n'en est que plus troublé²².

Et pourtant l'on aurait tort, me semble-t-il, d'assimiler les jeux d'ironie à une tentative aboutie de subversion des normes du genre. S'inscrivant avant tout dans une longue tradition populaire, celle du burlesque britannique, des spectacles parodiques de l'Amérique du XIXe, et de la nouvelle revue, le film se plaît à revisiter les clichés, pour mieux en régénérer le discours. La revue de la MGM parodie donc le glamour, mais elle se conclue sur une ode à la beauté de ses stars, dont elle sait faire, dans chaque bande annonce, l'un de ses principaux arguments commerciaux. En détournant les clichés du spectacle féminin, les saillies de Virginia O'Brien mettent en exergue la rhétorique du genre, sans

²¹ Steve Cohan. *Incongruous Entertainment. Camp, Cultural Value, and the MGM Musical*. Durham: Duke University Press, 2005, p.56-58.

²² *Id.*, p.58.

toutefois en renier les fondements discursifs (le spectateur masculin n'est jamais exhibé comme objet de désir). Comme dans les nouvelles revues des années trente, le but est autre. Dans la lignée de ce théâtre de la connivence, *Ziegfeld Follies* et les comédies musicales produites par laMGM dans les années 40 ne cessent de proposer au spectateur une *double lecture* : l'une, littérale, utopique et sentimentale, teintée de bon ton victorien ; l'autre, ironique, théâtrale et ludique, vouée à s'épanouir dans la conscience joyeuse du plaisir partagé.

Bibliographie :

- ALLEN, Robert C. *Horrible Prettiness. Burlesque and American Culture*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1991 – BARRIOS, Richard. *A Song in the Dark. The Birth of the Musical Film*. Oxford: OUP, 1995 – BORDMAN, Gerald. *American Musical Revue. From the Passing Show to Broadway Babies*. New York: OUP, 1985 – COHAN, Steven. *Incongruous Entertainment. Camp, Cultural Value, and the MGM Musical*. Durham: Duke University Press, 2005 – GLENN, Susan E. *Female Spectacle. The Theatrical Roots of Modern Feminism*. Cambridge, Mas.: Harvard University Press, 2000 – GOLDEN, Eve. *Anna Held and the Birth of Ziegfeld's Broadway*. Lexington: University Press of Kentucky, 2000
- HIRSCH, E.J, “The American revue costume”, in Glenn Loney (ed), *Musical Theatre in America: Papers and Proceedings of the Conference on the Musical Theatre in America*. Westport, CT: Greenwood Press, 1984
- KISLAN, Richard. *The Musical. A Look at the American Musical Theatre*. New York: Applause Theatre & Cinema Books, 1995 – LEACH, William. *Land of Desire. Merchants, Power, and the Rise of a New American Culture*. New York: Vintage Books, 1993 – MACNAMARA, Brooks. *The Shuberts of Broadway: a history drawn from the collections of the Shubert Archives*. New York: OUP, 1990 – MIZEJEWSKI, Linda. *Ziegfeld Girl. Image and Icon in Culture and Cinema*. Durham: Duke University Press, 1999 – RUBIN, Martin. *Showstoppers. Busby Berkeley and the Tradition of Spectacle*. New York: CUP, 1993 – TINKCOM, Matthew. *Working Like a Homosexual: Camp, Capital, Cinema*. Durham, N.C.: Duke University Press, 2002 – TOLL, Robert C. *Blacking Up. The Minstrel Show in Nineteenth-Century America*. New York: OUP, 1974 – ZIEGFELD, Richard and Paulette. *The Ziegfeld Touch. The Life and Times of Florenz Ziegfeld*. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1993

Le violent corps à corps de la démocratie : cinq films de boxe hollywoodiens (1940-50)¹

Dominique SIPIERE Paris Ouest
Nanterre La Défense

Rien ne paraît plus répétitif que l'image de deux boxeurs épuisés, serrés l'un contre l'autre et donnant des coups dérisoires dans le dos de leur adversaire. On se demande alors comment le cinéma peut rendre un tel spectacle à la fois intéressant, instructif et, surtout, traversé d'instantanés de beauté pure. Dès 1925, John Huston dans sa nouvelle *Fool*, rédigée à partir de ses souvenirs de jeune boxeur, ajoute un autre paradoxe, plus surprenant encore : ce spectacle d'abrutis pour des abrutis est en vérité traversé d'éclairs d'intelligence – ou du moins de la sorte de lucidité partagée dont parlait Robert Warshaw à propos de la réaction du public américain devant les films de gangsters².

*Fool*³ raconte le combat de Huston contre un jeune ami italien bien plus aguerri et plus fort que lui. Devant un public entièrement noir, Huston remplace un boxeur absent pour permettre à son ami de combattre quand même et de gagner les vingt dollars promis : 'tout avait

¹ Voir la liste des films en fin

² d'article.
Robert Warshaw, in Michel Ciment, *Le Crime à l'écran*, Gallimard, Découvertes, p. 142.

³ John Huston, '*Fool*', publié dans *John Huston*, Dossier Positif édité par Gilles Ciment, Rivages, 1988 La nouvelle est très brève et toutes les citations renvoient aux pages 48 à 54.

été arrangé à l'avance. (...) tout le monde était dans la combine : l'organisateur, l'arbitre, même le public'. Mais Huston ne peut s'empêcher d'envoyer un coup dans le nez de son ami... qui est obligé de se retenir... et se fait presque rosser.

Ce qui plaît ici à Huston narrateur, c'est qu'il est le seul (avec son lecteur) à n'avoir pas tout compris :

J'entendis le public hurler. La situation était vraiment très particulière. Les noirs comprennent vite. Ils avaient compris mon dilemme.

Le jeune Huston casse le nez de son ami, gagne le match et fait un triomphe 'comique'. Sa victime improbable commente, le nez en sang :

'J'ai pas bronché... C'était combiné, alors j'ai préféré pas broncher'.

Ici, tous savent et ils savent que les autres savent aussi ... Cette boxe idéale (idéalisée ?) est celle de l'amitié, de la complicité entre jeunes mâles et d'une lucidité joyeuse et tonique. On verra que dans la plupart des films l'ombre, au contraire, l'emporte sur la lumière, sauf à la fin du récit. Le match de boxe est une *rencontre*, à la fois la plus simple ou primitive – comme on voudra – et la plus lisible et consciente qui soit. Et quand la boxe rencontre à son tour Hollywood et plus particulièrement le *film noir*, sa simplicité, ses règles et ses jeux symboliques éclairent plusieurs aspects du cinéma.

Les éditions du Cerf ont réédité le bel article d'Henri Agel sur *The Set Up*, sans doute le meilleur de ces films. En 1963, Agel, insiste sur deux choses : la rencontre entre la boxe et le film noir et le versant irrémédiablement tragique du film dont il fait un exemple de la Révolte prométhéenne chez Huston et, bien sûr, chez Camus (Agel, pp. 147 à 160). Pour Agel, le boxeur est un Sisyphe du sport, dont la chute est toujours annoncée, mais qui reste debout à la fin du récit. Or cette lecture admirable est aussi un peu datée et elle occulte la spécificité du sport lui-même à l'intérieur du cinéma. Bref, pourquoi représenter la boxe et qu'apporte-t-elle de nouveau ici ?

Je vais donc étudier trois de ces rencontres pour en tirer trois brefs éclaircissements sur : a) le rapport entre boxe et *films noirs* ; b) l'adialectique entre fermeture et ouverture dans ce genre de spectacles ; et, enfin, c) la dialectique de la similitude et de l'écart que célèbre l'idée de match. C'est à dire la fonction de la boxe au cinéma dans les représentations de la démocratie américaine

A – La rencontre entre la boxe et le *film noir*.

Borde et Chaumeton placent les films de boxe parmi le courant plus général du 'réalisme américain' que le film noir a influencé : 'la boxe est un des plus vieux thèmes du cinéma américain. Mais trop souvent, elle n'avait inspiré, jusqu'à ces dernières années, que des productions médiocres tournant volontiers au rose'. Ils citent ensuite les trois principaux films de la période (*Body and Soul*, *The Champion* et *The Set Up*) mais sont plutôt sévères avec le premier ('inégal') et voient dans *The Champion* 'une étude de caractère'. Ils louent *The Set Up*, en revanche, pour 'sa perfection intrinsèque' qui doit beaucoup, selon eux, au film noir : 'avant le genre noir, *Nous avons gagné ce soir* eût été un film impensable.(...) l'œuvre de Robert Wise est le meilleur exemple d'une intégration réussie du style noir'⁴.

Gagnons du temps grâce à la synthèse opérée par Jean-Loup Bourget. Le *film noir* comporte trois types de traits fréquents sans jamais être obligatoires, *stylistiques*, *narratifs* et *thématiques* et, à chaque fois, les films de boxe en partagent une partie mais ils s'avèrent quand même assez autonomes.

a) C'est surtout par le *style* et l'atmosphère que ces films rencontrent le film noir, sans doute en raison de leurs multiples origines communes : univers urbain, économe et nocturne de la Warner ; habitudes visuelles de réalisateurs qui ont débuté chez Val Lewton (Robert Rossen et Robert Wise) et, pour ce dernier, Orson Welles ; plus lointains échos d'un cinéma gothique Britannique auquel Bourget rattache le Hitchcock anglais des films d'espionnage sans rappeler que l'autre chef-d'œuvre hitchcockien de la période du muet est justement un film de boxe (*The Ring*, 1926) qui doit pourtant peu à l'écriture gothique de *The Lodger*. Bref, bien des images de films de boxe pourraient sortir directement de films noirs de la même période, même si l'inquiétante étrangeté décrite par Bourget semble s'effacer au profit d'enjeux incertains mais très *lisibles*.

b) Le *récit* noir s'inscrit souvent dans un long flash back amorcé par la voix off du protagoniste, comme dans les trois films noirs joués par John Garfield pendant cette période : *The Postman Always Rings Twice*, *Body and Soul* et *Force of Evil*. Mais la narration des autres films de boxe est particulièrement linéaire, et rappelle surtout la trajectoire du gangster (*rise and fall*) des années trente, avec cependant une différence essentielle : le boxeur, contrairement au gangster, n'a jamais commis

l'irréparable qui le condamne à une fin violente. Dans les films de boxe, le poids du déterminisme est systématiquement contesté (sauf dans *The Champion* ?) au point de devenir l'enjeu final du récit. C'était d'ailleurs également le cas dans les films noirs de Huston (*Maltese Falcon*, *Asphalt Jungle*...).

c) Le troisième trait attribué au film noir tient à la liste de personnages et aux thèmes. Or les films de boxe ont bien leurs gangsters⁵, leurs marginaux et quelques psychopathes⁶, mais ils ne sont pas au centredu récit et ils renvoient à l'autre tradition (on pense aux films de Cagney, comme *White Heat*). Il leur manque surtout deux pivots essentiels : le *sleuth*⁷ (et les flics corrompus dont il se démarque) et la femme fatale. L'exception, Alice (dans *Body and Soul*), est assez schématique dans sa symétrie avec Peg, femme artiste idéale, à vrai dire assez ennuyeuse... De plus, l'objet érotique (le boxeur) est ici plus masculin que féminin. Quant à l'absence de *sleuth* elle renvoie surtout au fait que ces films n'ont rien à voir avec une enquête policière puisque aucun meurtre classique n'y est commis.

Il reste vrai que l'impression globale est celle d'une grande proximité avec les films noirs et que la rencontre entre le concept de film noir et les implications narratives de la boxe n'est pas sans conséquences. Mais ce que ne dit pas assez Henri Agel, c'est que ce sport très codifié et très lisible, spectacle à l'intérieur du spectacle, introduit ses règles et son langage dans la production hollywoodienne de l'époque. Peut être constitue-t-il, avec ses héros blessés, désabusés et pourtant désirables, l'envers noir 'low key' et masculin de la pyrotechnie plus 'féminine' et 'high key' du musical.

B – Dialectique de l'ouverture et de la fermeture.

La faute irréparable du gangster amenait, avec sa trajectoire tragique, une clôture implacable du récit. Au contraire, les films de boxe empruntent au spectacle du sport sa nécessaire incertitude (car la boxe n'est pas le *catch*, devenu pur spectacle organisé à l'avance !), malgré (ou en raison même de) tous les signes répétés du refus d'un jeu 'ouvert' quand ni les proches du boxeur, ni les gangsters qui l'ont corrompu, ni

⁵ Dans *City For Conquest*, *Body and Soul* et *The Set Up*.

⁶ Le gangster 'Little Boy' dans *The Set Up*.

⁷ De nombreux films noirs n'en convoquent pas non plus, puisque nous assistons au crime (*Postman*...)

même le public ne croient plus à l'ouverture de la décision finale. Or nous – spectateurs gagnés par l'esprit de ce sous genre – savons que le jeu reste *quand même* ouvert. C'est cette articulation originale entre ouverture et fermeture que je vais essayer d'interroger ici.

Fermeture. Tout annonce en effet un univers désespérément clos : l'atmosphère du film noir, la nuit, les espaces confinés, le ressassement des mêmes images sur le ring dans un rituel immuable. Selon Paul Yonnet, le sport-spectacle est 'toujours organisé de la même façon, selon les trois règles du théâtre classique, unité de lieu, unité d'action, unité de temps, et se déroulant préférentiellement au milieu d'enceintes instaurant un degré second de réalité'. C'est 'une liturgie de l'identification (qui) témoigne de la reconstruction d'un type de sacralité (...) au sein d'un univers profane et dans un monde désenchanté'⁸ Comme la tragédie classique⁹, la boxe respecte le tracé immuable d'un *espace*, d'un *temps* et de *trames narratives* à la fois verrouillés, rassurants et originaux.

a) *Espace.* Dès que les films dépassent les préparatifs de labiographie du boxeur (comment Charley Davis rencontre la femme de sa vie...) l'espace s'organise en deux temps, selon que le boxeur est ou n'est pas encore sur le ring. Avant ou après les matchs, tout l'espace 'pense' au ring, le prépare ou le digère. L'univers entier du boxeur gravite autour du ring. *The Set Up*, fait l'économie de l'historique du match en débutant quelques minutes avant qu'il ne commence. La structure de l'espace y est la plus lisible – avant, pendant et après le combat décisif.

Avant le match, Stoker, le boxeur de *The Set Up*, est d'abord présenté avec Julie dans la chambre d'hôtel qui est juste en face de la salle de sport et toutes les pensées sont tendues vers le ring ; puis il quitte l'hôtel et se prépare avec d'autres dans les vestiaires. Cette fois, dans le huis clos de leur loge, les boxeurs voient partir et revenir ceux qui vont gagner ou perdre à quelques mètres de là. Ces allées venues et surtout les cris de la foule construisent l'univers tout proche, à la fois invisible et omniprésent, des combats préparatoires. C'est cette présence obsédante du match qu'on éprouve un peu partout dans les autres films, comme dans l'intimité qui se fait entre Charley et Peg lisant l'histoire des combats sur les cicatrices du visage du boxeur.

⁸ Paul Yonnet, *Huit leçons sur le sport*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des Sciences Humaines, 2004, p. 65

⁹ '... l'on peut affirmer que le *sport-spectacle moderne* a enfin réalisé l'idéal du théâtre classique - à une échelle et dans une pureté de constitution que personne n'aurait osé imaginer', *ibid*, note p. 65

– Pendant le match, un *triple cercle* structure un spectacle dont l'accessibilité et la trompeuse simplicité ont peu d'équivalents au cinéma : au centre, à l'intérieur du premier 'cercle' dessiné par les cordes, deux boxeurs et un arbitre (que rejoignent les soigneurs pendant les pauses) ; autour, dans le cercle intermédiaire de la salle, le public que la caméra montre au moins autant que les combattants du ring ; à l'extérieur, dans les rues, l'errance de la compagne de Stoker qui tente de refuser l'existence même du match et qui, bien sûr, ne *pense* qu'à lui. Le quatrième lieu du spectacle, plus mobile, est la position du spectateur du film lui-même, tantôt dans les cordes, tantôt parmi le public, face à lui, et dans les rues avec la femme. Ce modèle formel se retrouve plus ou moins dans tous les films. Il amplifie les jeux de spécularité propres à ce genre de cinéma en s'intéressant peut-être autant aux spectateurs (eux et nous) qu'au spectacle premier. Non seulement il détaille une inquiétante typologie des attitudes du public, mais il inclut aussi le boxeur comme spectateur du ring (et de lui-même) en faisant du match un site privilégié de l'*aveuglement* – physique et moral.

La salle est une *ménagerie* risible et méprisable, violente et pathétique, parfois un miroir de notre propre regard, prête à changer de héros pourvu que le spectacle lui apporte assez d'intensité et d'oubli de soi dans la projection au delà des cordes, à la fois symboliques et infranchissables. Tous les films montrent ces renversements, ces visages qui hurlent 'kill him' et exigent 'du sang', en changeant volontiers de bourreau et de victime. Tous les combats montrent aussi la hiérarchie de ceux qui décident vraiment de l'issue du match : des petits complices dont le visage exprime l'intérêt vénal à court terme, aux gangsters vêtus comme des banquiers, sûrs de leur victoire comme devant une course de chevaux truquée. Il y a aussi les proches qui feignent d'espérer et se laissent gagner par le désespoir (Peg dans *Body*), les vaincus d'autres combats venus on ne sait pour quelle souffrance (Arnold, l'entraîneur de Ben qui vient de mourir) et, emprunt à un personnage authentique en Californie, un aveugle qui se fait raconter le match et hurle 'vas'y, ferme lui l'autre œil...' (*The Set Up*) comme en écho à la compagne de Stoker qui, elle, a refusé de *venir voir*. Car, même quand on ne le voit pas, ce combat se pense, se lit et se vit de seconde en seconde.

Bien sûr, l'aveuglement est d'abord celui des boxeurs. Même le héros parfait – le Jim Corbett d'Erroll Flynn - est tenté par son hubris et Kelly, le personnage symétrique (Kirk Douglas dans *The Champion*), finit par en mourir parce qu'il n'a pas su dominer son ambition. Ces aveuglements tragiques du moi s'expriment dans des images *physiques* d'une réelle poésie, par la cécité bien réelle de Danny (James Cagney, *City For Conquest*) qui perd la vue en se battant sous les yeux de ses proches. Stoker, dont l'univers est bien plus banal – il est l'homme moyen dans un

monde qui croit aux champions surhumains – aura seulement l'arcade sourcilière abîmée et la vue brouillée. Mais John Garfield, qui joue le boxeur Charley, retrouve le même aveuglement dans *The Postman Always Rings Twice*, *Body and Soul* et surtout *Force of Evil*. Dans ces deux derniers films, le moment de la prise de conscience attendue correspond à un très gros plan de ses yeux qui s'ouvrent enfin sur la 'vérité'!

Mais comment ne pas voir, surtout si on compare la boxe avec les *musicals* ou avec cet autre chef d'œuvre de Robert Rossen qu'est *The Hustler*, film de billard, que c'est le spectacle des *corps* souffrant dans un espace clos qui est au centre de tout ce rituel. Dans *The Hustler*, on admire, à tour de rôle, les gestes et les calculs de deux hommes dont l'apparence physique est entièrement opposée : l'un est jeune, beau et simplement vêtu (Paul Newman) ; l'autre est vieux, gras et très élégant. Combat singulier, certes, mais qui se déroule comme si les gestes n'avaient pas des corps pour origine et ne s'opposaient pas dans un temps partagé. La boxe, comme la danse, se déploie dans la simultanéité de gestes parfaitement inscrits dans un temps maîtrisé.

b) *Temps*. La boxe est peut être le sport dont le temps est le plus clos, le plus étroitement contrôlé de tous et cette fermeture là contamine tout le récit¹⁰. Les règles d'un match professionnel tiennent en peu de mots :

The two boxers are called to the center of the ring by the referee and shake hands with each other. Then they return to their respective corners until a bell is sounded to mark the start of the first round. In major professional championship contests there are normally fifteen rounds of three minutes each. (...) Intervals are of one minute's duration. The end of each round is signalled by a bell, and the boxers retire to their respective corners where they may sit down and be attended by their seconds¹¹

Tout doit se soumettre à ce temps impérieux : quinze rounds de trois minutes exactement, séparés par des pauses d'une minute sauf, bien sûr, si un boxeur est mis KO avant son temps... 45 minutes de combat et 14 de pause. Une *heure* en tout : on sent le goût de l'ordre dans ces mesures. Montherlant écrivait déjà que 'la joie que donne le sport est une ivresse

¹⁰ On m'objectera que les rounds peuvent être sanctionnés par des points attribués par l'arbitre et par des victoires partielles comme au tennis... mais aucun film ne fonctionne ainsi. Ils finissent tous pas un KO qui annule tout décompte dérisoire.

¹¹ *Sport Laws*, The Diagram Group, J.M. Dent, London, 1983. Article : 'Boxing'.

qui naît de l'ordre' Au delà d'une heure, on suppose que le public s'ennuierait ou que les combattants prendraient des risques... Cette concentration extrême appelle une comparaison avec l'endurance requise par l'interminable partie de billard de *The Hustler* (25 heures d'affilée) mais dans les deux cas, c'est la résistance des corps et des volontés qui se mesurent jusqu'à l'épuisement.

c) *Récits*. L'autre fermeture temporelle tient à la tension vers les issues que constituent le jour du match, toujours un 'dernier combat', puis sa fin, qui coïncide souvent avec la fin du récit¹². Rien ne saurait être plus écarté d'avance et plus fermé narrativement. Mais on aura compris qu'il y a en vérité deux familles de films de boxe :

les films *trajectoires*, qui doivent au fond assez peu au genre noir (*Gentleman Jim* ou *The Champion*)

et les films de *rupture*, qui organisent la surprise attendue d'une fin nettement plus ouverte, issue de la rencontre entre les ambiguïtés morales du film noir et des incertitudes nécessaires de la boxe comme spectacle.

Voici quelques exemples :

Gentleman Jim est un *biopic* pour lequel les spectateurs savent tous d'avance quelle avait été la carrière du vrai Corbett ; *The Champion* entre parfaitement dans les trajectoires de l'ambition démesurée des gangsters, qui ne peut qu'être punie à la fin ; *City for Conquest*, un peu différent en cela, est un mélodrame dans lequel la boxe sert d'instrument tragique.

En apparence, la structure en flash back et le ton *noir* de *Body and Soul* annoncent également un récit fermé. Mais *The Set Up* éclaire autrement la question dans la mesure où, cette fois, la seule atmosphère du film noir pourrait suffire à enfermer Stoker dans un destin qui paraît écrit à l'avance. Dans ces films de boxe, le destin bifurque au dernier moment, une porte semble s'ouvrir au fond d'un monde clos. C'est que, malgré la forte influence du noir, la *nécessité ontologique du sport* l'a quand même emporté. Si le sport a deux carburants, 'l'incertitude et l'identification' (Yonnet, 68), on comprend pourquoi l'issue doit rester ouverte et pourquoi mêmes les brutes amochées peuvent nous toucher et nous séduire.

Ouverture. Les cordes du ring tremblent, les boxeurs sont souvent de 'mèche' (c'est l'origine de l'autre versant du mot match, celui qui parle

¹² Pas dans *City For Conquest* où le match n'est que l'instrument du mélodrame.

d'allumettes et d'étincelles, à partir de 'mèche'...) et tout devient possible quand les règles sont transgressées. Car le sujet s'affirme toujours, il est là pour ça ! Le boxeur, comme Charley aux yeux de Peg, est un tigre dans la nuit urbaine... (*Tiger, tiger, burning bright in the forests of the night...*) Un objet menaçant et merveilleux dont Peg traduit la *'fearful symmetry'* pour Charley : *'well built'*. Mais c'est aussi un homme qui a des griffes et compte bien s'en servir avec l'approbation admirative de l'agent recruteur Quinn qu'il rudoie au début du film. Plus cet univers est fermé plus il appelle l'ouverture, de gré ou de force, dans un monde de renversements de situations et de couples paradoxaux : noir et blanc ; laideur et beauté ; intelligence des abrutis. C'est pour voir ça que le public est venu.

Comme les loisirs ne se conçoivent que pour ceux qui ont déjà un travail et comme le temps ne se libère que s'il a été contraint, la boxe dans ces films est un rituel qui s'inscrit dans des règles strictes afin de libérer un maximum d'incertitude et de violence. C'est un sport basique, presque encore animal, qui articule l'extrême simplicité et l'extrême artifice, né d'un retour à un état plus 'naturel' des relations entre individus, où tout redevient 'jouable'. Dans tous les films depuis *The Ring* en 1926, on jouera vie en un instant de dépassement physique, presque nu, seul contre son double, sous le regard des femmes :

the sport itself represents a primitive form of masculine testing, with the boxing-scenes themselves often serving to present a stark spectacle of masculine triumph and defeat. The ring becomes an enclosed arena of masculine performance¹³.

C – Dialectique de la similitude et de l'écart : le match de l'Amérique.

Parti du *film noir* pour y inscrire les films de boxe, Krutnik, comme Agel en son temps, s'en tient à la fermeture de ces films et il dresse un tableau très pessimiste de *The Set Up* :

The Set Up suggests that there is no honour, security or real achievement to be derived from the sport, and it further lays stress upon the perverse gratifications of the ringside spectators¹⁴.

¹³ Krutnik, *op. cit.* p 190

¹⁴ *Idem*, p;

Mais ce qui a été souvent écrit à propos des gangsters (Warshow), à la fois honnis et admirés, comme mythe des Etats-Unis, peut servir à mieux comprendre l'ambivalence et l'intelligence de ces films. Curieusement, Paul Yonnet n'évoque pas l'origine anglaise du mot match, qu'il ne doit pourtant pas ignorer. Il s'agit cependant, dès la naissance du mot, d'associer deux combattants de niveau comparable, afin d'*organiser l'incertitude* de leur rivalité :

La fascination que le cercle vertueux du sport exerce sur les hommes tient à ce qu'il est un spectacle de l'égalité, une mise en scène de l'égalité, et donc une métaphore explosive de la condition des individus à l'ère démocratique – qui soumet ceux-ci à la concurrence du début à la fin de la vie¹⁵ (...) C'est la quasi égalité des joueurs aux prises qui cristallise l'antagonisme¹⁶.

Ce n'est évidemment pas par hasard que le mot anglais s'est imposé ici, avant de devenir un symbole américain. Les matchs reposent sur la nécessaire égalité des chances des combattants. Or, plus il y a d'égalité, plus il y a de rivalité et plus il y a de douleur. C'est de ce genre de cruelles contradictions que se nourrissent les mythes populaires.

a) Les films américains racontent donc comment Jim Corbett, l'immigré irlandais de *Gentleman Jim*, réalise la synthèse entre ses origines plébéiennes et la fréquentation de l'*Athletic Club* de San Francisco – directement inspiré par Boston – tout en évitant d'avoir la 'grosse tête', plaisamment illustrée par l'énorme chapeau que la belle lui offre au soir de sa victoire.

b) Juste en face de cette hagiographie du champion idéal de la démocratie américaine, Kirk Douglas, dans *The Champion*, ne parvient pas à maîtriser son ambition et sa victoire et il ne peut qu'en mourir :

Kelly becomes a ruthless egomaniac who, like the gangster hero, seeks to rise to the top at the expense of all else... he succeeds in becoming 'Champion of the World', but not only is he beaten to a pulp in the process (an inversion of his preening narcissism) he also dies after throwing the winning punch¹⁷.

c) Plus marginal dans cette approche, *City for Conquest* n'est passeulement un mélodrame de la Warner. Il célèbre et redoute la course

¹⁵ Yonnet, *op. cit.*, p. 107

¹⁶ *Idem*, p. 82

¹⁷ Krutnik, *op. cit.* P. 190.

ambitieuse des new-yorkais de 1934. Le postulat du film est que les trois protagonistes ont forcément du génie dans leur spécialité propre : Danny est le meilleur boxeur de la ville, son frère un nouveau Gershwin et Peggy la meilleure de toutes les danseuses... Comment pourront-ils alors s'affirmer et devenir eux-mêmes, comme le veut le slogan hollywoodien ? La *success story* de la Warner tourne à l'aigre et seul le pianiste solitaire peut réussir grâce au sacrifice de son frère boxeur. Le moment clef du film est celui où Danny (James Cagney) perd la vue sous les coups de son adversaire dont les gants sont alourdis avec du métal. La boxe est alors un symbole de la cruauté de la compétition effrénée vue par la Warner. Elle brise un destin, mais la fin du film apporte la rédemption espérée. Danny, aveugle, voit enfin celle qu'il appelle 'my girl', sans qu'on sache tout à fait si c'est grâce à un petit miracle de la médecine ou, plus joliment, avec les yeux de son amour... et cette fin ne doit alors plus rien au film noir.

d) Les autres films illustrent plus fortement l'enjeu américain du spectacle de la boxe au cinéma : dans ce sport étroitement lié à la démocratie anglo-saxonne, les gangsters et leur influence sont présentés comme une maladie infantile de la démocratie. Leur violence s'exerce à deux niveaux : d'abord ils pèsent sur l'incertitude des combats en réduisant le sport à un pur spectacle et le public n'est même pas dupe. L'argent a corrompu le sport. Mais les gangsters trichent une seconde fois en mentant aux boxeurs eux-mêmes, quand ils leur font croire que leur adversaire gagnera 'aux points'. Ce qu'ils veulent, c'est un KO, c'est à dire *la mort* du boxeur. Le public 'enjoys a killing' ! On ne s'étonnera pas que *Body and Soul*, écrit par Polonsky, soit obsédé par l'idée d'en sortir ('We're in something horrible and we've got to get out' dit Peg à Charley et ce sont les mêmes mots qu'à la fin de *Force of Evil*, du même Polonsky). La révolte finale est présentée comme un éveillé et une conversion du héros, malheureusement un peu gâchée par les dernières images d'un bonheur rose bonbon devant la confiserie familiale enfin retrouvée. On retiendra plutôt que le boxeur choisit de finir debout devant le danger, dans une posture qui est à la fois conforme au refus de plier devant l'ordre moral (façon films noirs) et plus moralisatrice, façon Warner.

d) *The Set Up*, enfin, est-il une peinture sociologique amère comme le prétend Krutnik, ou une tragédie existentialiste à la Huston, selon Agel ? En tout cas, le film ne dément pas les analyses de Warshaw sur la fonction mythique de l'échec au cinéma au cœur de la société américaine. Stoker ne peut pas plus renoncer à combattre qu'il ne peut accepter de se coucher à la fin du combat... et seule la raclée que lui infligent les gangsters et ses mains brisées lui permettent de sortir de son *double bind*. A la place de l'*un-success story* des films de gangsters, ces films de boxe tentent de dépasser l'impasse de la 'compulsory masculinity' si bien décrite par Krutnik.

Comme dans les films de gangsters, enfin, les films de boxe questionnent l'origine communautaire de leurs héros : Jim l'Irlandais réussit à devenir un champion du monde 'américain', les enfants de la rue de New York rêvent de conquérir le monde (*City for Conquest*) et, surtout, *Body and Soul* est un des très rares films de la période qui assume la judéité de ses personnages et en fait même une raison de se battre pour la démocratie aux Etats-Unis. Quand Charley se prépare à tricher et à se coucher devant le nouveau poulain du gangster afin de gagner beaucoup d'argent, une jeune voisine de sa mère justifie le fait qu'elle parie sur lui :

In Germany people are killing people like us, just for their religion. But here, Charley Davis is Champeen... So, you win...

Le Stoker de *The Set Up* ne nous apprend rien sur ses origines. C'est sans doute qu'il a une portée plus générale. Il est un peu l'homme ordinaire de la démocratie, qui choisit au dernier moment de refuser de se coucher. Même mutilé à la fin du film, Stoker a la dignité d'un animal qui a choisi de rester debout. Mais, d'une certaine manière, il retrouve alors les aspirations des héros de Capra et ce ne sont pas les dieux injustes de l'Olympe qui l'ont brisé. C'est plutôt le jeu *cruel et nécessaire* de la démocratie balbutiante tel que, justement, la boxe semble les figurer.

A lire

AGEL Henri, *Romance américaine*, Paris : Cerf, 1963, réédition 2004, pp. 147-160 FARBER Manny, recueil d'articles édités chez POL. YONNET Paul, *Huit leçons sur le sport*, Gallimard, 'Bibliothèque des sciences humaines', 2004

Films cités

1940, *City for Conquest*, Anatole Litvak, avec James Cagney, Ann Sheridan et Arthur Kennedy. 1942, *Gentleman Jim*, Raoul Walsh, avec Erroll Flynn 1947, *Body and Soul*, Robert Rossen, avec John Garfield et Lily Palmer. 1949, *The Champion*, Mark Robson, avec Kirk Douglas et Arthur Kennedy 1949, *The Set Up*, Robert Wise, avec Robert Ryan

Présentation de Slavko Vorkapich

Christian VIVIANI
Paris I

Quitte à ennuyer les plus pointus qui déjà savent qui est Slavko Vorkapich (notamment ceux qui auront suivi en octobre 2003 les séances que le Centre Pompidou a consacrées à son travail dans le cadre d'une vaste rétrospective sur le cinéma expérimental américain), il n'est pas inutile de procéder à une présentation en bonne et due forme de ce cinéaste singulier. Chaque amateur de cinéma hollywoodien classique a certainement déjà vu, peut-être sans le savoir, un ou plusieurs exemples du travail de Vorkapich. En effet, qui n'est pas familier de ces fulgurants raccourcis narratifs qui synthétisent par le moyen du montage, parfois en quelques secondes, une période de temps de plusieurs jours, de plusieurs mois ou de plusieurs années : manchettes de journaux qui se chassent l'une l'autre, feuillets de calendrier qui se détachent, rails de train qui filent ou piles de pièces de monnaies qui s'amoncellent ou s'écroulent. Cela, c'est Vorkapich ou ses nombreux imitateurs. Confusément, on aura donc eu l'intuition de sa singularité et de l'importance de son influence, qui dépasse la période classique qui nous occupe pour rejaillir sur des formes très contemporaines.

Eléments biographiques

En dehors d'une impressionnante filmographie, il n'est guère facile de rassembler des informations factuelles sur Slavko Vorkapich. Plusieurs excursions sur internet renvoient à des mentions périphériques de son

nom, surtout liées à son enseignement, d'abord à l'Académie du Théâtre et du Cinéma à Belgrade, puis à la University of Southern California, dont il dirigea le département cinéma dans les années 50. Il y avait institué un cours intitulé *Visual Expression*, qui y est encore enseigné à ce jour et qui a été suivi par de nombreux étudiants devenus célèbres surtout dans le domaine technique. C'est le très brillant directeur de la photo, Conrad Hall, l'un des artisans du *look* cinématographique des années 60/70 (*Luke la main froide/Cool Hand Luke*, 1967, Stuart Rosenberg ; *De sang froid/In Cold Blood*, 1967, Richard Brooks ; *Butch Cassidy et le Kid/Butch Cassidy and the Sundance Kid*, 1969, George Roy Hill), qui évoque avec le plus de ferveur et d'insistance l'importance de ce que Vorkapich lui a enseigné :

He was like a surrogate father to me. He had the spirit and soul of an artist. He taught the principals of filmmaking as a visual language, and said the rest was up to us¹.

Hanka, l'un des mystérieux derniers films (il fut en sélection officielle au festival de Cannes, en 1956), est une fiction qu'il réalise en 1955 et dont il assure le montage, en Yougoslavie. Vorkapich, qui fut à l'origine de l'entreprise qui à ses yeux avait pour but de mettre en pratique tout ce qu'il avait enseigné, voyait là l'aboutissement d'un projet pédagogique personnel : le BFI Film and Television Database le décrit comme « *village drama of love and hate among the gypsies* ». Après d'autres errances qui le ramèneront aux États-Unis, puis au Mexique, puis de nouveau aux États-Unis, il mourra en 1976 en Espagne, d'une crise cardiaque. Son corps fut transféré à Belgrade.

Vorkapich est né à Dobrinici, dans la Serbie d'alors, en 1892. Après des études en arts plastiques qu'il fait à Belgrade et à Budapest, son activité de dessinateur commercial le mène à Paris puis à New York. On le trouve à Hollywood en 1922 où, selon les mentions de son existence trouvées çà et là, il a le statut très flou d'*artist*. Il y a là un véritable chantier de recherches car la seule publication partiellement consacrée à Vorkapich porte surtout sur la divulgation de son enseignement et de ses théories et reste assez vague sur les faits : il s'agit de *The Innocence of the Eye*, écrit par Ed Spiegel, qui fut également l'un de ses étudiants².

On sait avec certitude que Vorkapich incarna la silhouette de Bonaparte aux derniers plans du *Scaramouche* réalisé par Rex Ingram en

¹ Cité par Ed Spiegel dans *The Innocence of the Eye*, Silman-James Press.

² *Op. Cit.*

1923 : cette apparition, non mentionnée au générique, laisse supposer que Vorkapich connaissait alors Ingram. Ce dernier fut, au muet, à Hollywood, l'un des défenseurs les plus acharnés d'un cinéma non réaliste, formellement très élaboré, riche d'emprunts à l'abstraction et à l'allégorie, une démarche que l'on va retrouver dans le travail de Vorkapich lui-même. Par ailleurs, selon certaines sources, il aurait collaboré, non mentionné au générique, aux décors de *Scaramouche* ou à ceux du *Prisonnier de Zenda*/*The Prisoner of Zenda* du même Ingram, soit aux deux films. Mais aucune confirmation fiable de ce travail n'a pu être trouvée.

En 1927, si l'on en croit les mémoires de Robert Florey, le cinéaste d'origine française conçut le projet d'un court-métrage qui aurait retracé de manière symbolique la condition de figurant hollywoodien. À court d'argent et de moyens techniques, Florey, ayant appris que Vorkapich, qu'il ne connaissait pas, possédait une caméra De Vry, lui proposa de travailler avec lui, cumulant plusieurs emplois techniques. Le film terminé, l'année suivante, Florey, impressionné par l'apport de Vorkapich, lui offrit d'être mentionné au générique comme co-réalisateur. Le résultat, *The Life and Death of 9413 : A Hollywood Extra*, provoqua un certain bruit par le brio de l'exécution. Le film utilise à foison des techniques de pur bricolage (boîtes à chaussures, boîtes à cigares, carton découpé) et la miniature (tous les décors pouvaient tenir sur une table basse), transfigurées par un éclairage magistral (l'œuvre de Vorkapich, mais Gregg Toland y contribua) et un montage virtuose. À la lumière des films à venir de l'un et l'autre des réalisateurs, la réussite de l'ensemble semble devoir être attribuée principalement à Vorkapich.

Les deux hommes travaillèrent ensemble également à deux autres courts-métrages expérimentaux, sans qu'il soit possible d'évaluer vraiment l'apport de Vorkapich, mentionné comme directeur de la photo et co-auteur du scénario : *Johann the Coffinmaker* et *The Loves of Zero*. De toute manière nous n'aborderons pas ici le sujet délicat qui consiste à déterminer qui a fait quoi.

En fait, l'originalité du travail de Vorkapich à partir de 1932 et sa collaboration à *What Price Hollywood ?* de George Cukor se suffisent à elles-mêmes. L'ouverture du film de Cukor évoque les rêves engendrés par les *fan magazines* chez des jeunes filles attirées par Hollywood : la parenté du thème avec celui de *The Life and Death of 9413 : A Hollywood Extra* est certainement à l'origine de l'engagement de Vorkapich, mais on ne sait pas si c'est Cukor ou David O. Selznick, producteur du film, qu'il faut rendre responsable de la décision. Sans avoir procédé à toutes les vérifications possibles, on peut cependant constater que les *montage sequences* (terme inventé pour désigner au générique le travail de Vorkapich) selon le modèle qu'il inventa, n'existent pas dans cinéma

hollywoodien avant 1932. C'est cette année-là que son travail sur deux films RKO, *What Price Hollywood ?* et *Les Conquérants/The Conquerors* (William A. Wellman), instaure définitivement un procédé essentiel au déroulement du récit hollywoodien ou de type hollywoodien. Certains des effets de Vorkapich sont imités à l'identique (voire peut-être piratés), même en dehors d'Hollywood : si bien que très vite, dans le jargon interne, les *montages sequences* sont appelées tout simplement *vorkapiches* ! Par exemple, dans *The Conquerors*, c'est le montage qui signifie les gains accumulés par la spéculation boursière et l'effondrement qui s'ensuit ; Vorkapich y crée un précédent : pièces et billets s'empilent en un édifice fragile qui finit par s'effondrer. On retrouve des images très semblables (peut-être les mêmes...) insérées dans le film de propagande fasciste de Giovacchino Forzano *Chemise noire/Camicia nera*, réalisé l'année suivante.

D'abord pour la RKO, notamment pour les deux films mentionnés plus haut, puis de manière vraiment suivie pour la MGM, où il a suivi David O. Selznick, à partir du *Tourbillon de la danse/Dancing Lady* de Robert Z. Leonard, entre 1933 et 1939, Slavko Vorkapich va devenir un des talents les plus insolites que le cinéma classique hollywoodien ait connu. Les seules comparaisons sensées que l'on puisse faire, pour avoir une idée de son fonctionnement, c'est avec Busby Berkeley ou Saul Bass. Berkeley et Vorkapich sont les deux grands créateurs « saprophytes » de ce cinéma qui semblait élever la continuité au rang de dogme. Tous deux réalisent des ensembles courts, dominés par un refus du déroulement fictionnel traditionnel et marqués par un visuel stylisé qui n'obéit pas aux règles de découpage et de composition alors en vigueur. Mais cependant leur finalité diffère : les numéros de Berkeley s'insèrent dans le tissu fictionnel sans le déchirer, alors que les montages de Vorkapich sont destinés à lancer la fiction ou à servir de passage entre deux de ses phases. On pourrait se passer d'un numéro de Berkeley, bien qu'ils soient la raison d'être des films où ils figurent, sans pour autant perturber le déroulement de l'action. Alors que les montages de Vorkapich en font partie intégrante et leur extraction causerait un dommage irréparable. On s'est vite aperçu qu'ils constituaient un outil spécifiquement cinématographique qui pouvait être indispensable au déroulement fictionnel. Berkeley et Vorkapich, par leur singularité et la richesse de leur invention, condamnent impitoyablement à l'étiollement l'organisme fictionnel sur lequel ils s'incrument.

Quelques exemples du travail de Vorkapich, réalisés dans les années trente, vont nous permettre d'en dégager certaines lignes de force.

Quelques exemples

Crime without Passion

S'il montre bien l'originalité figurative de l'artiste, ce premier exemple est atypique par sa longueur et par la place qu'il occupe dans le film : il s'agit du prologue de *Crime sans passion/Crime Without Passion*, réalisé en 1935 par les scénaristes Ben Hecht et Charles Mac Arthur. Il pourrait être détaché de l'ensemble sans provoquer de problème de suivi, ce qui est contraire au rôle nécessaire que les montages de Vorkapich tiennent dans des productions traditionnelles. Il faut ici noter que presque toutes ses séquences de montage, bien que très courtes, ont pourtant été raccourcies, par Vorkapich lui-même le plus souvent, mais à la demande des réalisateurs ou du studio. Seules les collaborations avec Frank Capra et W. S. Van Dyke semblent avoir respecté le travail d'origine. C'est également le cas du segment de *Crime Without Passion*. Hecht et Mac Arthur ont spécifiquement demandé le concours de Vorkapich qui, à l'époque, était déjà sous contrat à la MGM. C'est l'une des séquences les plus formellement audacieuses du cinéaste : si l'intégrité en a été respectée, c'est qu'il s'agissait d'une production d'esprit très new-yorkais, tournée à New York pour la Paramount, studio célèbre pour avoir été un *director's studio*. On y voit un crime et, surgies du sang versé, trois Furies filent au firmament, telles de maléfiques fusées, et répandent leur malédiction sur la ville. L'idée de mêler une allégorie ancestrale à un sujet éminemment moderne et *sophisticated* (un film policier dont le principal intérêt, outre le prologue, est le dialogue très vif et ironique servi par l'interprétation de Claude Rains) est à la fois typique de l'esprit de Hecht et Mac Arthur (et de leurs ambitions) et des conceptions de Vorkapich. Faut-il préciser que le reste du film, surtout en comparaison avec cet étourdissant prologue, est très banal pour ne pas dire franchement ennuyeux ?... On voit ici apparaître des constantes, on pourrait même dire des « obsessions », car l'art de Vorkapich est obsessionnel. Par exemple le visage face à la caméra, en gros plan, appuyé par le regard-caméra, qui était déjà l'une des ponctuations de *Life and Death of a Hollywood Extra*. L'effet est d'autant plus saisissant qu'il était officieusement banni de la rhétorique fictionnelle hollywoodienne. Autre obsession, l'esthétique de la diagonale ou de la perspective forcée qui, lorsqu'elle ne se situe pas comme ici dans un prologue coupé du tissu fictionnel, instaure la suggestion d'un sous-discours, au-delà du discours de surface véhiculé par la narration classique qui nous est familière.

San Francisco

La participation de Vorkapich à *San Francisco* de W. S. Van Dyke n'est pas mentionnée au générique. Il est cependant notoirement le

principal responsable du clou du film, la très rapide reconstitution du tremblement de terre de 1906 (moins de deux minutes). Cette rapidité est probablement ce qui étonne le plus aujourd'hui, où l'on concevrait assez mal de ne pas étirer le clou d'un film catastrophe sur au moins un quart de la durée totale du film. C'est certainement une des réalisations de Vorkapich qui montre le mieux ce qui le rapproche d'Eisenstein, qu'il admirait et auquel il se référait souvent dans ses cours à USC : par exemple dans l'écroulement symbolique de l'Atlante et la roue qui tourne à vide. Dans son enseignement, Vorkapich utilisait fréquemment cet extrait et d'ailleurs Ed Siegel, dans *The Innocence of the Eye*, étudie à travers lui l'apport de Vorkapich au montage. Une séquence comparable par les techniques en évidence et par l'ampleur spectaculaire, mais aussi par la rapidité, est celle de l'attaque des sauterelles dans *Visages d'orient/The Good Earth* de Sidney Franklin (1937).

They Gave Him a Gun

L'influence d'Eisenstein est également très perceptible dans une autre séquence prologue : celle de *On lui donna un fusil/They Gave Him a Gun*, film réalisé l'année suivante par le même Van Dyke. Contrairement à celle de *Crime Without Passion*, celle-ci est organiquement liée au déroulement de l'intrigue dont elle est l'amorce (le détonateur serait-on tenté de dire) : elle a pour but d'établir la date fatidique de 1917 comme point de départ non seulement de la fiction mais également du traumatisme qui va transformer un des personnages principaux, Franchot Tone, en un redoutable gangster. La saisissante idée visuelle du début, la balle qui sort du canon, reprend un des plans les plus surprenants du prologue de *Crime Without Passion*. A la suite, l'image des usines d'armement introduit le thème social du film par le biais d'une figure de style familière du cinéaste : l'objet multiplié à l'infini.

Maytime

La même année, c'est dans une tonalité très différente que Vorkapich travaille sur *Le Chant du printemps/Maytime*, de Robert Z. Leonard, opérette interprétée par le couple vedette Jeannette Mac Donald-Nelson Eddy. Vorkapich sera coutumier du fait et participera à deux autres opérettes du couple. Ses séquences de montage y ont toujours le même rôle et participent du rituel du genre : elles doivent montrer l'évolution d'une carrière, ascension d'une chanteuse, comme ici, ou développement parallèle de deux carrières que le succès sépare, comme dans *Amants/Sweethearts* du même W. S. Van Dyke (1938). Mais ici Vorkapich ajoute un notable élément affectif : il est clairement indiqué, par le motif de la gerbe qui se fait puis se défait en léger ralenti, que c'est de la séparation des amants que naît le succès professionnel de l'un deux.

Pour cela, Vorkapich fractionne son montage en deux phases : tout d'abord l'épanouissement de l'amour, associé au renouveau du printemps, puis l'évolution de la carrière de Jeannette Mac Donald où l'on va voir surgir comme une scansion des éléments visuels empruntés à la première phase et qui établissent clairement un lien de cause à effet entre le renoncement à l'amour et le succès.

Vorkapich a si bien établi la rhétorique de ce type de transition que certains d'entre vous auront noté qu'ironiquement, dans *Citizen Kane*, quand Welles veut raconter le laborieux apprentissage de Susan Alexander comme cantatrice, il a recours à une parodie de ce type de *montage sequence*.

Vorkapich a travaillé sur deux autres films interprétés par Jeannette Mac Donald sans son partenaire : *San Francisco*, déjà mentionné, et *L'Espionne de Castille/The Firefly* de Robert Z. Leonard, où il conçoit un montage, très « eisensteinien », sur la libération du village de Vittoria pendant la campagne napoléonienne en Espagne.

Mr Smith Goes to Washington

La collaboration exceptionnelle entre Vorkapich et Frank Capra se retrouve sur deux films parents : *L'Homme de la rue/Meet John Doe* (1940) et *Mr Smith au Sénat/Mr Smith Goes to Washington* (1939). Dans ce dernier, dans la célèbre séquence dites des « *Washington Postcards* », Vorkapich pratique le style hyperbolique qui le caractérise et qui pousse certains tenants d'un classicisme austère, comme David Bordwell et Kristin Thompson, à ne voir dans son travail que des « rodomontades visuelles » (*visual rodomontades*). Cette critique équivaudrait à rejeter l'essentiel de la pratique soviétique du montage, dont Vorkapich s'inspire et que, pratiquement seul, il a réussi à introduire dans le canon fictionnel hollywoodien. De plus cette emphase est ici parfaitement justifiée tant par la situation que par le propos du film.

Pour nous résumer, Vorkapich peut intervenir au cœur d'un film de trois manières.

1. Les séquences extérieures à la logique du récit : prologue et intermède, mais jamais épilogue à notre connaissance, qui élargissent la portée de la fiction en la plaçant dans une perspective métaphorique et universalisante, ce qui, bien entendu, n'est pas sans rapport avec les ambitions tant idéologiques qu'économiques d'Hollywood, mais aussi avec l'inspiration visiblement humaniste de l'artiste.

2. Les séquences nécessaires, sinon à la logique, du moins à la dynamique du récit. Elles ont pour but de concentrer en un minimum de durée une période de temps et une suite d'événements qui permettent d'accéder à la phase ou à l'acte suivant du récit.

3. Les morceaux de bravoure, non seulement nécessaires à la logique du récit, mais qui en sont souvent la justification spectaculaire.³

Quelques lignes de force

En somme les montages de Vorkapich et, par extension, les montages « à la Vorkapich » servent autant à ouvrir la fiction qu'à la replier sur elle-même, sont autant des haltes dans l'action que des accélérations de l'action. De toute façon, ils deviennent un procédé identifié comme hollywoodien et confèrent à Vorkapich une place prépondérante en tant que créateur de codes. Par exemple, dans *Lucky Luciano*, Francesco Rosi, quand il doit mettre en place les références cinématographiques de l'histoire vraie qu'il raconte, recrée un montage « à la Vorkapich ».

On a pu également voir que l'inspiration formelle de Vorkapich puise aussi bien dans un certain « kitsch » Art Nouveau que dans un « précisionnisme » plus contemporain, ce qui est un autre point commun avec Busby Berkeley. L'organisation de ces sources d'inspiration se fait selon quelques oppositions fondamentales. Il alterne le principe d'isolement (un visage, un objet, un détail) et celui de la démultiplication. Ainsi, dans le prologue de *They Gave Him A Gun*, l'isolement d'une balle dans les images qui précèdent le générique fournit la base à la démultiplication exponentielle qui domine les images qui suivent le générique : armes, obus, machines, hommes en armes. Dans *The Last Gangster* (1937, Edward Ludwig), ce sont des barreaux de prison qui finissent par strier l'image comme à l'infini pour signifier l'emprisonnement d'Edward G. Robinson.

³ Peut-être, pour que le panorama soit plus complet, convient-il de mentionner un dernier type d'intervention, recensé au prix d'un certain effort : il ne s'agit pas de *montage sequence* à proprement parler, mais de très courts effets de montage qui se remarquent à peine. Par exemple, j'ai visionné *Port of Seven Seas* de James Whale (1938), version américaine qui réunit *Marius* et *Fanny* de Marcel Pagnol, sachant que Vorkapich était mentionné au générique. J'ai dû m'y prendre à plusieurs reprises, en accéléré je le confesse, pour localiser l'apport de Vorkapich : il s'agit d'un très court montage de trois/quatre secondes au maximum, que l'on aurait pu imputer au cinéaste ou à son monteur, destiné à signifier l'étourdissement de Fanny enceinte lors de son pèlerinage vers la « Bonne Mère ». Je n'en suis pas sûr à cent pour cent, mais je ne vois aucun autre moment dans le film qui pourrait justifier la présence de Vorkapich au générique.

Il alterne également la symétrie et la diagonale ou la ligne de fuite. Par exemple, le visage de Jeannette Mac Donald dans *Maytime* occupe le centre du montage qui signifie l'envol de sa carrière : il devient ainsi l'axe de symétrie d'une image qui fait se déployer à sa droite et à sa gauche, souvent ensemble, les étapes de cette ascension. Mais dans *Mr Smith Goes to Washington*, la visite des hauts lieux de la ville de Washington produit un déploiement où domine la diagonale et qui accuse irrésistiblement la dynamique du récit.

Le motif de la gerbe, sensible dans *Maytime* comme une ponctuation, est une variante du principe de l'empilement (journaux, pièces de monnaies) qui est une autre manière de figurer la dynamique. Le motif monumental est utilisé en une vaste série de variantes : les chiffres qui constituent une date fatidique sont photographiés en contre-plongée, comme une statue que l'on érige (*They Gave Him A Gun*), un groupe humain se fige dans une composition statuesque, comme au final de la bataille de Vittoria, épisode de la campagne napoléonienne en Espagne, dans *The Firefly*. Ou, bien entendu, une statue est utilisée, à la manière d'Eisenstein dans *Octobre*, pour sa suggestion symbolique, comme l'écroulement de l'Atlante dans *San Francisco* qui synthétise l'écroulement de la ville entière. Corollaire à l'obsession monumentale, le fréquent recours aux figures de l'érection et de l'écroulement dans les montages de Vorkapich suggère un monde instable et fragile autour de l'intrigue centrale, qui elle, comme souvent à la MGM, célèbre la stabilité ou, à défaut, la continuité.

L'intérêt du travail de Vorkapich est double. Tout d'abord, il crée un procédé indispensable à la fiction hollywoodienne et lui donne une forme canonique. Sorti de ce contexte esthétique et historique, le procédé perdra sa nécessité et disparaîtra pour ne plus resurgir, comme un élément dateur, que dans des fictions situées dans le passé. Par contre l'expérimentation plastique qu'il proposait referra surface chez certains des grands maniéristes du cinéma américain contemporain, comme Brian De Palma, Martin Scorsese et surtout Francis Coppola, pour lesquels il sera également l'une des références pour établir sans ambiguïté la filiation revendiquée avec le classicisme hollywoodien. Dans cette perspective, certaines recherches de Coppola dans *Rusty James/Rumble Fish* (le ciel accéléré) et dans *Dracula*, ou de Scorsese (les morts qui surgissent de la chaussée dans *À tombeau ouvert/Bringing Out the Dead*) sont peut être moins gratuites que certains l'ont dit.

Le second intérêt du travail de Vorkapich réside dans la place paradoxale qu'il tient dans l'édifice esthétique et fictionnel hollywoodien. On a vu à quel point il était devenu un outil indispensable à cet édifice. Mais il est frappant de constater qu'à l'intérieur de ses interventions, Vorkapich ne respecte pas les principes de cet édifice : elles opèrent sur des moments de la fiction qui traduisent un déséquilibre ou une mutation. Or toute la fiction hollywoodienne classique porte sur la stabilité ou sur la

fluidité qui permet de relier un état stable à un autre, et pour cela elle met en avant une rhétorique rigoureuse à base de plans moyens, de *twoshots*, de champ/contrechamp, de découpage en scènes et en actes. De par leur position de transitions, les interventions de Vorkapich ignorent cette rhétorique et en justifient le contraire : diagonales, effondrements, érections, gerbes, démultiplications, sont les signes précieux de la conscience de l'instabilité et de la fragilité que le système ne semblait tolérer que dans ses failles, dans les dépressions du récit, histoire de prouver que l'équilibre finissait tôt ou tard par être rétabli.

** Je voudrais remercier Nicole Brenez, Jonathan Rosenbaum, Dana Polan et David James pour leur concours amical.*

Slavko Vorkapich (1892-1976)

Filmographie. Dans la mesure du possible, le rôle de Vorkapich dans chaque film se base sur une traduction des cartons de générique de la version originale. Les titres en caractères gras ont été réalisés ou co-réalisés par Vorkapich. Abréviations : CM : court métrage

1923 *Scaramouche* de Rex Ingram (acteur, non mentionné au générique) 1927 *The Loves of Zero* de Robert Florey, CM (scénario et opérateur) *Johann the Coffinmaker* de Robert Florey, CM (scénario et opérateur) 1928 ***The Life and Death of 9413 : A Hollywood Extra*** de Robert Florey, CM (co-réalisateur, monteur, opérateur) : le film fut tourné avant les deux précédents, mais sortit après. 1931 *I Take This Woman* de Marion Gering (assistant réalisateur)

1932 *What Price Hollywood ?* de George Cukor (effets spéciaux) *The Conquerors* (Les Conquêteurs) de William Wellman (effets de transition) ***The Past of Mary Holmes*** de Harlan Thompson (co-réalisateur)

No Other Woman de J.Walter Ruben (effets de transition)

1933 *Christopher Strong* (Le Phalène d'argent) de Dorothy Arzner (effets de transition) *Sweepings* de John Cromwell (effets de transition) *Dancing Lady* (Le Tourbillon de la danse) de Robert Z. Leonard (effets spéciaux) 1934 *Viva Villa !* d'Howard Hawks et Jack Conway (effets de transition, non

mentionné au générique)

Crime Without Passion (Crime sans passion) de Ben Hecht et Charles MacArthur (effets de montage et effets spéciaux) *Manhattan Melodrama* (L'Ennemi public numéro 1) de W. S. Van Dyke (effets spéciaux)

1935 *The Personal History, Adventures, Experience and Observation of David Copperfield the Younger* (David Copperfield) de George Cukor (effets de montage) 1936 *Millions of Us*, CM (film militant appelant à la solidarité syndicale, auquel collaborèrent de nombreux techniciens hollywoodiens dans l'anonymat, de peur de représailles de la part des studios) *San Francisco* de W. S. Van Dyke (1936) (séquence de montage : le tremblement de terre, non mentionné au générique)

1937 *They Gave Him a Gun* (On lui donna un fusil) de W.S. Van Dyke (effets spéciaux et effets de montage) *The Good Earth* (Visages d'Orient) de Sidney Franklin (effets de montage) ***Maytime*** (Le Chant du printemps) de Robert Z. Leonard (effets de montage)

Song of the City d'Errol Taggart (effets de montage) *The Emperor's Candlesticks*, (Le Mystère des chandeliers) de George Fitzmaurice (effets de montage)

Broadway Melody of 1938 de Roy Del Ruth (effets de montage)
The Firefly (L'Espionne de Castille) de Robert Z. Leonard (effets de montage)
The Last Gangster d'Edward Ludwig (1937) (effets de montage)
Rosalie de W. S. Van Dyke (effets de montage)
1938 *Boys Town* (Des hommes sont nés) de Norman Taurog (effets de montage)
Of Human Hearts de Clarence Brown (effets de montage)
The Girl of the Golden West (La Belle Cabaretière) de Robert Z. Leonard (effets de montage)
Test Pilot (Pilote d'essai) de Victor Fleming (effets de montage)
Three Comrades (Trois Camarades) de Frank Borzage (effets de montage)
Port of Seven Seas de James Whale (effets de montage)
Marie Antoinette de W.S. Van Dyke (effets de montage)
The Shopworn Angel (L'Ange impur) de H.C. Potter (effets de montage)
Sweethearts (Amants) de W. S. Van Dyke (effets de montage)
1939 *Idiot's Delight* (La Ronde des pantins) de Clarence Brown (effets de montage)
Airwaves de Frederick Ullman jr., CM (séquence de montage)
Mr. Smith Goes to Washington (Monsieur Smith au Sénat) de Frank Capra (effets de montage)
1940 *The Howards of Virginia* de Frank Lloyd (effets de montage)
1941 ***Moods of the Sea*** (1941) de John Hoffman, CM (co-réalisation et effets de montage, non mentionné au générique)
Meet John Doe (L'Homme de la rue) de Frank Capra (effets de montage)
1942 *Moscow Strikes Back*, CM (effets de montage) : il s'agit d'un montage réalisé partir de bandes d'actualité soviétiques réalisées par Leonid Varlamov et Ilya Kopalín ; aucun réalisateur n'est mentionné pour la version américaine.
1943 ***Lieutenant Smith***, CM (réalisation)
Sailors All, CM (réalisation)
Medicine on Guard, CM (réalisation)
1944 ***New Americans***, CM (réalisation)
Mail Call, CM (réalisation)
1946 ***Tennessee Valley Authority***, CM (réalisation)
1948 ***Joan of Arc*** (Jeanne d'Arc) de Victor Fleming (réalisateur associé)
1955 ***Hanka*** (montage, réalisation) (en Yougoslavie)
1958 *I Bury the Living* d'Edward L. Bernds (conception visuelle)
1961 *The Mask* de Julian Roffinan (scénariste, séquences de rêve)
1968 *Un largo viaje hacia la muerte* de Jose Maria Fernandez Unsáin (assistant réalisateur) (au Mexique)

Hollywood's horror films (from 1930 to 1970) seen through the magazine *Midi-Minuit fantastique* and its readers: a revaluation

Gilles MENEGALDO

Poitiers, équipe FORELL

Horror films made in Hollywood in the 1930s and 1940s were rediscovered by French critics and spectators in the early sixties largely through the efforts of a very famous film magazine entitled *Midi-minuit Fantastique*, which published numerous contributions by prominent French critics. This well-documented and illustrated magazine, which lasted from May 1962 to winter 1971 (24 issues), favoured the rediscovery and reappraisal of horror films by attracting fans and encouraging specialized film festivals that screened forgotten or hitherto unavailable masterpieces of the horror cinema. A number of important filmmakers, script writers and actors were interviewed in its columns. The magazine was often organised thematically. Special issues were devoted to major mythical figures like Dracula, King Kong, Frankenstein or important cult characters like the “vamp”. Most of these horror films were rediscovered and reappraised thanks to the production of the Hammer films which revisited the horror themes and motifs of Universal and which were highly successful at the time, and also thanks to the existence of film festivals.

Crucially, *Midi-Minuit Fantastique* also published a regular page of letters to the editor. It is clear from analysing these messages that the readership of the magazine was socially and culturally very diversified. It ranged from the average horror fan (blue and white collar workers) to the university student or scholar and included people involved in the film industry. Some prominent academics or critics graduated from being devoted readers of the magazine to writing for it. The readers' reactions presented in this “*courrier des lecteurs*” are fascinating to analyse. They testify to a growing passion for the genre, as it moved towards critical recognition. This paper seeks to account for the enthusiasm and passion of such readers over rather old (sometimes half-forgotten) Hollywood films re-released in the very different cultural context of 1960's France.

Precursors

Apart from a few, constantly-quoted, emblematic films such as *Frankenstein*, *Dracula* and *King Kong*, Hollywood horror cinema does not seem to be a topic of much interest to French critics until the end of the fifties. If we check the index of one of the most celebrated journals of the thirties, *La Revue du cinéma* (from 1928 to 1931, then from 1948 to 1949)¹, we realize that there is no mention at all of Hollywood horror films. The rare references to the “fantastic” as an esthetic concept concern primarily German expressionist films such as *The Cabinet of Dr Caligari* or *Nosferatu*. Of course, not too much can be read into this absence since the journal ceased publication for the first time in 1931, just as the golden age of the horror film was about to emerge. Had the journal still been published, it is very probable that such films as James Whale's *Frankenstein* and *Bride of Frankenstein* or Browning's *Dracula* would have been reviewed. In 1951, *Les Cahiers du cinéma*, a new major journal was launched. In its early years, from 1951 to 1964 (“Les Cahiers jaunes”), horror cinema was also widely ignored or neglected. A few articles are devoted to Murnau or Dreyer, but Hitchcock is the only exception of note. In the special issue of the magazine, *Situation of the American Cinema* (n°54, December 1955), no mention at all is made of horror films while articles by famous critics such as André Bazin and Claude Chabrol, later to become a celebrated film-maker, are devoted to the evolution of the western, of the gangster film and of the musical. In the dictionary of film directors included in this issue, neither Tod Browning nor James Whale was mentioned. More concern was shown in *Positif*, the other major film journal of the period, with some articles on Hitchcock and Roger Corman. Other film magazines showed more interest, in particular a special issue

¹ The publication, which had acquired nationwide fame, was interrupted suddenly by Gallimard, its publisher, for purely financial reasons.

of *Cinema 57* entirely devoted to horror cinema. The magazine cover features Lon Chaney junior as a werewolf. The contents appears quite predictable now, but they were novel at the time, including a round-table on the fantastic and neighbouring genres such as science-fiction, articles devoted to expected mythical figures such as Dracula, Frankenstein, the werewolf, a photographic “gallery of cinematic monsters” and accounts of various festivals.

There was a significant change in the late fifties and early sixties, however, because of a number of favourable elements. First, horror film benefited from new studies of the literary fantastic. Roger Caillois’s essays such as *Au cœur du fantastique* (1965) laid the foundations for a theoretical approach of the fantastic which was also partly valid for movies. Caillois foregrounded in particular the notion of disruption and distinguished two modes of the fantastic: the “institutional” fantastic connected with the notion of genre and the “insidious” secondary form that may be found in texts (and films) that are not related specifically to the genre. Second, some film festivals were being organized towards the end of the fifties and a few pioneering critical works were also being published. In 1958, Michel Laclos published the first general study of the horror film, *Le cinéma fantastique* (Pauvert Editions) and devoted a large place to some Hollywood classics which at the time were almost unavailable in France. The major part of the book was made up of (hitherto unpublished) photographs from films, but it also includes a lengthy text, a historical survey of the genre, and raised some theoretical considerations. Other books at times also mentioned the horror genre: Ado Kyrou’s *Love and Eroticism in the Movies* (1957), for example, devoted numerous pages to horror films and paid tribute to cult stars as Bela Lugosi and Boris Karloff.

A landmark publication was a special issue of the magazine *Bizarre* (n°24-25, 1962), entitled *L'épouvante*. Prominent critics and biographers such as Jean Bouillet, Michel Laclos and Jean-Claude Romer (not to be confused with Eric Rohmer, the film director) paid tribute to two major directors of the ‘golden age’, Tod Browning and James Whale, and also to two emblematic, already almost mythical actors, Bela Lugosi and Boris Karloff. The issue, very well illustrated with unpublished material, provided a fairly reliable genealogy of horror at a time when little was known, as well as an extensive bibliography and filmography. Concerning Lugosi, for example, it included 80 films whereas only 14 had previously been listed in *Positif* at the time of the actor’s death in an obituary written by Ado Kyrou. The magazine also announced the birth of a new journal entirely devoted to the horror genre (for the first time in French film history), called *Midi-Minuit fantastique*. This title refers to two things: first to a Parisian screening place situated near the “Grands Boulevards”, devoted to horror cinema and showing films “from noon to midnight”, hence the name. This concept was imitated elsewhere in Paris, with

screening rooms such as *The Styx* in the Latin Quarter, *The Brady* and a few others. The public was varied, both popular and intellectual, including horror film fans, students and critics, but also people in quest of strong emotions and probably also seekers of sex images, as is testified by several witnesses. By choosing this title, the creators of the magazine announced their intention of promoting horror film for the average popular audience as well as for film buffs and they specifically linked their action to screening policies and habits. The second term "*fantastique*" was connected with a relatively well-known aesthetic concept referred to in literature and art. The term was applied to the cinema and several attempts at defining "fantastic" films had been made previously in various film journals, in particular in the special issue of *Cinéma 57* which, among other concerns, aimed at distinguishing between *fantastique* and science-fiction, an issue that would be returned to repeatedly in subsequent years.

Midi-Minuit Fantastique: an outline

Midi-Minuit fantastique had a number of assets to start with, which accounted for its success. First of all, it was published by Eric Losfeld, of the famous Terrain Vague Editions, which ensured a good budget, high technical quality and efficient publicity and distribution policy. The paper quality was first-rate, enabling excellent photographic illustrations, one of the strong points of the magazine, contrasting with the poor quality of the reproductions in other French movie journals (with the exception of *Les cahiers du cinéma*) and American magazines such as *Famous Monsters of Film Land*, edited by Forrest J. Ackerman, which had appeared a few years earlier. Losfeld also published the celebrated journal *Positif* and there were a number of links between the two periodicals. Second, it was run by people (mostly the two editors, Michel Caen and Jean-Claude Romer) who were film buffs with a true knowledge of the history of the genre, who had already been gathering documents, compiling bibliographies and who knew everything that was available at the time on the subject, at least in Europe. They went to film festivals throughout Europe and even the USA in order to watch movies that were unavailable in France, some of them almost mythical at the time, such as Browning's *Dracula*. The magazine could also rely on the collaboration of various amateurs and collectors, some of them having already written on the subject. One of these early collaborators was Jean Boulet, a film critic and fan of the genre who had a huge collection of documents and photographs, but who had also published several essays on horror films and fantastic mythical figures and motifs. Boulet was, in particular, responsible for the special issue of *Bizarre* mentioned above, but he was also the editor and main author of a special issue of a film magazine called *La Méthode*. However, Boulet contributed only to the first three issues

and then, becoming aware that he could not impose his own views, he ceased any form of collaboration.

Midi-Minuit Fantastique (hereafter MMF) was launched in 1962 with a printing of 10,000 copies, quite a large figure for a rather luxurious, professionally-edited journal. At that time *Positif*, a general film journal, had a printing of only 9,000 and *Les Cahiers du cinéma* was printing 12 000 copies. Only film magazines that were connected with national associations and cinema-clubs, such as *Cinéma* or *La Revue du cinéma*, had a larger printing (between 16,000 and 23,000). The first issue of *MMF* was entirely devoted to Terence Fisher, focusing on director whose work had been consistently overlooked if not despised by filmjournals such as *Les Cahiers du cinéma* or *Positif*. Paying a tribute to thisthen underrated British director seemed a strange idea even for Michel Laclos, one of the early French specialists of the horror genre, who criticized this editorial choice in *Bizarre*, labelling Fisher a “cheap and unimaginative imitator of the classic Hollywood Horror films of the thirties”.

However, even this first issue contributed to a better knowledge of the classics of horror. It showed how Fisher had borrowed from the Hollywood heritage and established, in a photographic section called “encounters”, parallels between photographs from Fisher’s films and photographs from Hollywood classics such as *The Picture of Dorian Gray* (Albert Lewin, 1945), *Frankenstein* (James Whale, 1931), *The Mummy* (Karl Freund, 1932), *The Werewolf of London* (Stuart Walker, 1935) and *Dracula* (Tod Browning, 1931). The intertextual links were quite explicit, but this was the first time they had been so clearly established in a filmjournal.

This first issue gives a good idea of the editorial choices of the magazine and of its approach to the genre: the stress is laid on the biographical and bibliographical material (quite a necessarypreoccupation at a time when little was known in Europe concerning the field of horror films, which had been consistently ignored by critics). Particular attention is devoted to the photographs: a rich, unpublished material (over 50 photographs superbly printed on glossy paper) was made available to the ordinary reader (assuming that he or she could afford a relatively high price: 6 NF (new francs) while *Positif* was only 3NF and *Les Cahiers du cinéma* 3 NF as well). There are no interviews in the first issue but this will become an important feature of the magazine later on. Terence Fisher will only be interviewed in issue number 7 (and then in n°11/12), but numerous prominent Hollywood directors and other professionals (actors, screenwriters, etc.) would be interviewed throughout the 24 issues of the magazine. Among those featured would be Meriam C.Cooper, director with Ernest Schoedsack of *King Kong* and producer of *The Most Dangerous Game*, Edgar G. Ulmer, director of *The Black Cat*;

Jacques Tourneur, Roger Corman, William Castle, Christopher Lee, and Barbara Steele. This first issue also contains quite a number of critical essays, mostly thematic such as “The Castle Motif in Fisher’s Work”, “Eroticism and Sadism”, “Terence Fisher and the Frankenstein Myth”, “The Blood Motif as a Fisherian Constant”, and so on. Some articles are devoted to specific films such as *The Two Faces of Dr Jekyll* (1960), one of many Fisherian rewritings of famous Hollywood horror figures. The issue is completed by a short list of other, recently-released films and reviews of books and periodicals in the field.

The next issues are also thematically oriented but they give much more space to Hollywood horror classics and they contributed to a wider knowledge of films that were, as yet, largely unavailable to the wider public. Issue n° 2 is devoted to Vamps in the cinema with a splendid cover featuring Mary Morris as goddess in Michael Powell’s *The Thief of Bagdad*. Among items of interest can be found a portrait of Elsa Lanchester, the celebrated “Bride of Frankenstein” in Whale’s film, an article on cat women quoting rare films such as Erle C. Kenton’s *The Island of Lost Souls* (1933), together with an analysis of Tod Browning’s *Devil’s Dolls* (1935). It also includes a contribution by famous surrealist artist Felix Labisse (with reproductions of some of his paintings).

Issue n° 3 is more specific as it is entirely devoted to one film, *King Kong*, another rare and almost mythical film at the time. This volume is a perfect example of the pioneer work carried out by the editors. It comprises, among other items, the full script of *The Lost World* (Harry O’Hoyt, 1925), a major influence on *King Kong*, all the more so as the special effects were contrived by Willis O’Brien who would be hired by Cooper and Schoedsack for their film. A full article, signed by Jean Boulet, is devoted to O’Brien’s work on *King Kong*. Another article is interesting as it deflates some of the most widely-spread preconceived ideas on the conception of those special effects. The author exposes, in particular, the stupidity and ignorance of Robert de Beauplan, a critic of *l’Illustration* (a very important and widely read cultural glossy magazine), who stated in an issue of September 23rd 1933 that Kong was played by an actor wearing a simian costume and who gave a ludicrous explanation of the special effects of the film. Another interesting item is the parallel established by Jean Boulet, in a provocative article entitled “An Extraordinary Literary Revelation”, between a celebrated scene of *King Kong*, the moment when Kong peeps through a window pane, and an episode of “A Voyage to Brobdingnag” in *Gulliver’s Travels* describing a similar scene: a gigantic ape² looking through a window and threatening Gulliver. Cooper, in a subsequent interview, would deny having ever read

² The magazine also provides several illustrations by the famous artist Job, among others showing an ape looking through a window, holding Gulliver in his hand, etc.

the novel, thus implicitly rejecting Jonathan Swift's "paternity". Lastly, one can find in this issue the reprint of the rare article published by Jean Ferry in a famous art magazine, *Le Minotaure*, in 1933.

A similar pioneering work will be done with two other masterpieces of the Hollywood golden age of Horror, Tod Browning's *Dracula* and *The Most Dangerous Game* (Ernest Schoedsack and Irving Pichel). The issue devoted to the *Dracula* myth (n° 4 and 5, January 1963) is quite special as it mostly consists of the French translation of Bram Stoker's novel, made accessible in this way for the first time to French readers. The issue includes an article on *Dracula* in the movies and on stage, a letter from Christopher Lee and a bibliography of Bram Stoker's work. The reader also learns the existence of a Spanish version of *Dracula* shot at night on the same sets as Browning's movie, with a different cast of actors (and directed by George Melford). The issue (n°6) devoted to Schoedsack's and Pichel's masterpiece has more content. First, it includes the first French translation of the original short story by Richard Connell (and a bibliography of his works). Then it provides hitherto unpublished stills (photogrammes) of the film, a substantial interview of Meriam C. Cooper about *King Kong* (the origin of the film, his collaboration with Willis O'Brien, the casting of Fay Wray) and about his job as producer for *The Most Dangerous Game*. Concerning *King Kong*, Cooper confirms the existence of 12 large sketches drawn by O'Brien to illustrate the project. The first drawing represented King Kong on top of the Empire State Building holding a woman in his palm and being machine-gunned by planes. The second showed King Kong in the jungle shaking a huge tree trunk to make the sailors hanging to it fall into the abyss. Eleven of those drawings were scrupulously reproduced in real sequences. We also learn that the famous scene where the sailors are attacked and devoured by giant spiders was actually shot, but cut during the editing process because it slowed down the action and brought no dramatic element to the plot. This interview obviously completes the King Kong part of the issue, providing new material and a firsthand testimony. Last but not least, the issue contains a fairly long study of Ray Harryhausen, another special effects wizard, again illustrated with rare documents: original drawings by Harryhausen for *Jason and the Argonauts* and photographs from *The Mysterious Island* and *Dr Cyclops*.

This brief outline of the first five issues give an idea of the kind of work achieved by the editors of the magazine: essentially they offered a pioneering work at a time when all these films were not yet available in France, apart from rare occasions when a few of them were screened at

In fact a reader, Alain Tercinet, will reveal in issue n° 14 that there had been a previous French publication of the short story in *Le Dimanche illustré* n° 214, April 3rd 1927 under the title " le gibier le plus dangereux ".

the Cinémathèque. *Freaks*, for example, had been absent from French screens from its first release in 1933. Only after it was re-released in 1963 in England would it also appear in France. Tod Browning's *Dracula* had also been unavailable for over 30 years due to a lack of copies and weaknesses in the distribution system. Another of these "mythic" films was *The Most Dangerous Game*, which had been "invisible" in France since 1934.

The policy of the magazine was evoked retrospectively in a long editorial signed by Michel Caen and published in July 1964 (volume 9/10). This text explains the different editorial choices since the creation of the magazine and tries to justify the shift of strategy that had taken place and would be continued in the following issues. Indeed, Caen considers that, at this stage, the magazine has achieved its principal goal regarding classic Hollywood cinema (which has now been re-appraised) and that it should henceforth focus its attention on other forms of fantastic cinema, especially contemporary films. As he insisted, "We could not limit ourselves to frequenting werewolves and vampires [...] we must go towards the fantastic, track down the uncanny, make it come to the surface while the envelope seemed ordinary".

The next editorial in issue n° 14 confirmed this evolution. From then on, the magazine would be open, beyond horror films, to all forms of fantastic in film, including what may be called the "fantastic of the look" (*le fantastique du regard*) epitomized by films such as Alain Resnais' *Muriel*, but also to the expression of the fantastic in other art forms such as theatre, painting, and comics. This is attested by the growing importance of comics as far as illustrations are concerned. However, through the interview with Christopher Lee about his impersonations of Dr Fu-Manchu, a link was established with another Hollywood classic, *The Golden Mask* (1932), directed for MGM by Charles Brabin with Karloff in the leading part. For Ado Kyrou, Brabin's film, invisible at the time, appeared to possess a near-mythical status: "this quasi-mythical film, which under the mask of time, lets us have a glimpse of the mirages of a cinema which should be our daily sustenance."

The last, very short editorial, was found in n° 17. It was mainly concerned with an account of the film festival, "*Premier cycle Midi-minuit fantastique*," organized by the magazine at the cinema Le Racine in 1967. The programme including rare or "invisible" films such as *Dracula* (Tod Browning), *Curse of the Demon* (Jacques Tourneur) and *Son of Frankenstein* (Rowland V. Lee). This points to another aspect of the magazine's policy: to promote and organize the screening of films, as will be analyzed later.

Another feature of the magazine was the coexistence of the fantastic and the erotic. From the beginning, the two aspects were associated, as was evident in the text of the leaflet used to promote the release of the first issue: "*Midi-Minuit fantastique* will regularly deal with eroticism in

its relation with horror and the fantastic on screen". The first issues, however, though they make use of erotic photographs, do not particularly emphasize this aspect. Moreover, the presence of these images is always justified in terms of their relation to the fantastic. Things change from issue n° 7 onwards, with some erotic photographs taken from nonfantastic films now being published. In issue n° 8, the title asserts explicitly the link between eroticism and horror or the fantastic with a suggestive cover. This growing presence of erotic material is even more emphasized in the later issues and corresponds to a deliberate choice of Eric Losfed, who simultaneously published erotic comic strips, such as *Barbarella* (1964) and *Jodelle* (1966), and erotic novels. This in fact led to a partial censorship of the magazine (from n° 30 onwards), with its sale restricted to readers above 18 years of age. This discrimination – to which would soon be added the censorship and subsequent banning of the Terrain vague editions – would quickly bring about the end of the magazine in early 1971.

This evolution did not at the same time prevent the magazine from publishing analytical studies and new material on Hollywood horror classics of the thirties and forties. For example, in issue n° 18/19 we can find an article on Jacques Tourneur's *I walked with a Zombie* and Don Siegel's *Invasion of the Bodysnatchers*. In one of the last issues, n° 23 (Fall 1970), we even find information concerning the footage (two test reels) shot by Robert Florey in 1931 with Bela Lugosi in the part of the Frankenstein monster. An extract of an unpublished letter by Florey asserts, among other things, that contrary to the current belief, there was no difference between Karloff's make-up mask and Lugosi's, both designed by Jack Pierce. In the very last issue devoted to Gaston Leroux, we find a review of another Val Lewton-produced film, *The Body Snatcher* (1945), directed by Robert Wise. The text written by Gerard Lenne (who had just published an important book on horror and fantastic films), gives a rather negative opinion of the film, describing it as conventional and "outmoded" in much the same way as Robert Louis Stevenson's novel from which it was adapted! The author also contends that the psychologically-oriented Val Lewton films are not so much a modernization of the genre as a reaction of the RKO studio against the "delirious flamboyance of the thirties".

After having provided a broad outline of the magazine, I would like to concentrate on two aspects: one which is part of the magazine proper, the letter's column, and one that is external, film programming, but which also relates to the promotion of horror and fantastic films.

Letter column (*Courrier des lecteurs*)

This rubric or section began only in volume 8 (without explanation) and would develop over the years. It would cover 2 to 3 pages of the magazine until issue 22, disappearing in the last two issues, again without comment on the part of the editors. Its creation probably corresponds to the desire to start a dialogue with the public and this was followed with the first editorial in issue n° 9. This section is worth examining on two counts. First, it gives an idea of how the magazine was received by its readers. Secondly, it enables us to get an idea of the kind of readership even if there are unfortunately no statistics available. There were usually between 6 and 10 letters, sometimes only 3 or 4 depending on their length. All in all, only 57 letters in total were published, which probably represents a small proportion of all the letters⁴ received (with an average print for the magazine of 10 to 15 000 copies). Most of the correspondents (about 90%) are male, and fairly young, between 18 and 25. A good number are students and teachers. Most live in Paris and the suburban areas around, but there are more and more readers from the provinces and a few from abroad: Belgium, England, Italy, Switzerland and the USA, testifying to the growing impact of the magazine itself. Most of the people writing are film buffs (their interest goes far beyond the horror genre) and readers of other film journals. They have a good knowledge of film history and some of them are even producing filmcriticism, notably in fan magazines. Thus, the magazine receives sometimes very well-documented letters which complete the information provided by the magazine. For example, in issue n° 13, an American reader provides a full filmography of Jacques Tourneur's work for television. Others correct minor errors concerning, for example, Fisher's *Revenge of Frankenstein*. Some readers provide extended analytical accounts of specific films – for example, *The Tingler* by William Castle (n° 20). A then philosophy professor, now a very well known psychoanalyst, Wanda Bannour, writes a genuine critical essay on Terence Fisher and the "terrible". Among the correspondents are found famous French writers such as Leo Malet (a fan of *Zaroff*, Jean-Louis Bouquet, Jacques Bergier (future author of the *Dawn of the Magicians* and editor of the magazine *Planète*), film critics such as Raymond Durgnat (editor of the British magazine *Motion*), Lo Duca (author of books on eroticism and cinema and contributor to several film journals), Jean-Pierre Bouyxou (subsequent author of the first French essay on the Frankenstein myth), Jean-Pierre Dionnet (now a prominent critic and television producer), Alain Schlockoff

Losfeld states that there were too many letters, some "verging on obscenity". Quoted by René Prédal in the only existing study of the magazine, *Midi-Minuit fantastique, étude analytique et sémiologique*, Centre du XXème siècle, Université de Nice, 1977, p.87.

(editor of *L'Écran fantastique* and now *Fantastyka*). There are even letters from film directors such as William Castle and Roger Corman.

Even though the majority of the people writing at the time were intellectuals, critics, students, film club organizers, there was a number of average fans, which sometimes leads to comic letters such as the one in which a reader from a small village of Brittany wishes the journal to attest that vampires do not exist, because some spectators of *Dracula* have been scared to death!

A second source of interest concerns the readers' critical evaluation of the magazine. On the whole the letters are written by readers of long standing who have known the magazine from the start and are able to comment on its various phases. Their comments are usually positive, praising the technical quality, the wealth of pictures, the seriousness of the bibliography and the overall interest of the analytical material. Controversy usually arises over the type of films dealt with. Criticisms are of two kinds: some object to the broadening of the magazine coverage beyond the horror genre and even beyond cinema (the later issues will include more material on literature and graphic art). Others, on the contrary, criticize some absences such as the failure to deal with science-fiction or animation movies. Some also criticize the drift towards eroticism (especially the issue on Japanese cinema, Kiyonori Suzuki and others) and regret the gradual giving up of special thematic issues such as could be found in the early years. Specific films are bones of contention, for instance Losey's *The Damned*, Godard's *Alphaville* or Truffaut's *Fahrenheit 451*. On the whole the readers' column is a good barometer of their expectations and of the evolution of the magazine. It also occasionally leads to further collaboration. Thus a reader, Geneviève Colange⁵, whose letter is published in n° 14, will become an (ephemeral) reviewer of two films in the next issue. It also testifies, along with the comments in other film magazines, to the role played by the magazine in promoting horror and fantastic cinema.

This important section is complemented by other sections which are introduced gradually and which also enable some form of communication with the readers. Among those: the "cinéguidé" (starting from n° 7) which rates all the films released in the (wide) field of the fantastic and horror, the "mystery photograph" which puts to the test the competence of the readers⁶, the "film retrouvé" which provides an account of a newly discovered forgotten or lost film — for example *The Bottle Imp* (Marshall Neilan, 1917) in n° 20. We should also mention the "horroscope" which

⁵ Her very interesting letter describes in detail the atmosphere (and public) of various cinemas specializing in the screening of horror films including the *Midi-Minuit*.

⁶ For example in issue N° 11, a shot from *Abbott and Costello go to Mars* (1953) and in n° 15/16 a shot from *The Island of Lost Souls* (1933)

enumerates the most noted horror films of the period and the “tableau d’horreur” which distinguishes the best among them. Lastly, a crossword page also tests the knowledge and shrewdness of the readers in this field.

Film programming

This important activity of the magazine must be emphasised because it relates crucially to its ambition and enterprising spirit and it also contributes to its growing influence on French spectatorship as regards horror and the fantastic. Even though the genre was increasingly recognized in the 1960s by the critics, even those of the general press, there was still the problem of the availability of the films, especially prewar ones (this was also mentioned by readers expressing their frustration in the letters column). Thus editors Michel Caen and Jean-Claude Romer decided to respond to this problem first by setting up a cinema club in Lyon called *Midi-Minuit II*. Then, they started to organize screenings in a cinema hall called the Racine, in Paris, as early as 1967.

As a result of the success of these endeavours (as discussed not only in the magazine but also in the national press), they decided to launch a specialized place that would only screen films with the Midi-Minuit label, that is horror and fantastic films, both rare classics and modern works. This venue, called le Studio de l’Etoile, would start screening films in October 1968, mainly rare or so far “invisible” films. The selection was made by Caen and Romer. Among the first films to be shown were three of Corman’s films: *The Premature Burial* (1962), *The Raven* (1963) and *The Tomb of Ligeia* (1964), soon to be followed by *The Most Dangerous Game* and *Freaks*. This programme was widely presented in issue 21 of the magazine: 15 pages were devoted to a presentation of all the films, including clips from periodicals and daily papers such as *le Monde*, *le Figaro*, *l’Aurore*, *le Nouvel Observateur*, *l’Express*, *le Magazine littéraire*. On the whole, the reception of these films was quite positive, even enthusiastic at times, though there were also a few condescending or ironical comments. A film such as *Freaks* (released for the first time on a commercial circuit), however, was unanimously praised. This suggests that the horror and fantastic genre had gained recognition and was no longer confined to a ghetto. *MMF* also publishes some figures taken from the *Film Français*, a professional magazine, claiming that the films found a relatively wide audience: between 3,000 and 5,000 spectators for the first week of exploitation for the Corman films. In 1969-1970, the Studio would show, among other rarities, *Island of Lost Souls* and *Cat People*. The adventure of the Studio would go on until 1971. By that time, other initiatives of the same kind would have been taken, sometimes by filmjournals such as *Positif*. Horror films had become popular and they were no longer ignored by serious film critics. New fanzines had also appeared,

most of them short-lived, but some would endure such as *l'Ecran fantastique* and *Mad Movies*. *MMF*, which had been instrumental in this recognition of the horror genre, had finished its work and could now disappear.

It is clear that *MMF* encouraged significant changes in French people's knowledge of and approach to horror films in general and Hollywood productions in particular. It led to a rediscovery of rare works by a fairly large public and, in some cases, was instrumental in their release. *MMF* pioneered the policy of promoting horror films through the creation of a specific screening place. This led to the creation of a number of specialized cinemas (in Paris in particular) and several festivals. Even the Cannes film festival has slowly been opening to the genre. *MMF* also contributed to the critical recognition of directors such as James Whale, Tod Browning, Meriam C. Cooper, Ernest Schoedsack, Edgar Ulmer, Roger Corman, and William Castle, to name only a few. Beyond that, *MMF* was also a privileged forum for the exchange of ideas regarding the fantastic. The critical intelligence and open-mindedness of its contributors (among them major film critics and theoreticians) induced changes in the definition of the term. Concerning the classic horror films of the thirties and forties, the magazine offered its readers new material (both visual and written) but it also considered works like *King Kong* or *The Most Dangerous Game* in a new light, as films that had already acquired a mythical value, but which also could be analysed in terms of their ideological contents, at a time when ideology was an important issue among French intellectuals. However, *MMF* never committed itself to a specific political stance, unlike *Les Cahiers du cinéma* which would be overtly committed for some time, especially during its "maoist" period).

Moreover, *MMF* tried to promote different approaches to the fantastic, beyond generic boundaries. This is why it paid attention to films that are not horror or gothic films but which convey by artistic means (framing, lighting, editing) a sense of wonder and/or of the uncanny, which is called by one critic, a "fantastic of the look". Hence, films like *Muriel* by Alain Resnais or *Les parapluies de Cherbourg* (Jacques Demy) were probed into in order to analyse their "fantastic" potential, the way in which banal reality is subtly transformed and made unreal, characters becoming ghosts (or monsters) of a kind. *Muriel* deals with a painful and traumatic issue: the Algerian war and its traumatic aftermath and it helps establish a link between historical facts, an almost documentary approach towards new urban settings (post-war reconstructed Boulogne) and the strange and uncanny. This will later lead to the major theoretical distinction between the "fantastique au cinéma" and the "fantastique du cinéma" (see Jean-Louis Leutrat, *Vie des fantômes*).

An other important aspect of *MMF*, which tells a lot about the mores in the France of the sixties and seventies, is the association of the

fantastic and the erotic. The erotic dimension was present from the start (as part of the horror genre where sexual fantasies are involved in different guises) but it gradually increased to the point of becoming almost a central interest, extending into the field of visual arts (photography, painting, comic strips). This editorial policy provoked the banning in France (but not in Belgium) of issue n° 8 (*Eroticism and Fantastic in British Horror Cinema*), it would eventually lead from issue n° 18 onwards to the compulsory appendage on the magazine's cover of the phrase "forbidden to people under 18", which would in the end prove very detrimental to sales. This is indicative of a growing gap, in the late sixties and early seventies, between a conservative government which sought to maintain body and sex representation within strict boundaries by means of censorship⁷ (cf. the ban on the famous comic strip *Barbarella*) and a public which increasingly appreciated old and new forms of sexual representations on screen (including sexual perversion, sadism, necrophilia, etc.) but which was also craving sexual liberation (especially as a consequence of the events of May 68). Another gap is signified in the "courrier des lecteurs" between, on the one hand, the part of the population which spends its leisure time watching stupid shows on TV (such as *Intervilles*, an immensely popular show at the time) or watching heavy-handed French commercial movies such as *Le Corniaud* (Gérard Oury) or even worse... and, on the other, a minority of young, mostly intellectual people who seek in the fantastic (at large) not only a recipient of fantasies and phantasms, but also a new way to assert an identity, a world outlook and a style. It is difficult to evaluate the proportion of people involved, but various testimonies show that this phenomenon was not restricted to Paris or the big towns. MMF was an important pioneering force in the fact that, for a significant portion of the French population, the fantastic (through cinema and the other visual arts) has become part of everyday life.

⁷ French censorship was caricatured in various satirical magazines as an old hag called "Anastasie" holding a pair of scissors.

Le remake et l'intertexte

Alain MASSON

Positif

rrivé à Jersey le 5 août 1852, Victor Hugo note le 24 dans un de ses

Arcarnets (édition Massin, VIII, p.1114) : “ Le consul du gouvernement français à Jersey s’appelle Laurent (“ Serrez ma haire, etc. ”). Il doit avoir été placé là par Montalembert. ” Dans le dessein d’étudier à la surface d’un remake les traces de la relation qu’il entretient avec sa source, on examinera d’abord, la comparaison semblant s’imposer, ce qui détermine l’intertextualité, d’un passage d’affluents erratiques y appellent l’attention. La parenthèse signale une divagation et excuse une intrusion. Les guillemets indiquent une citation ou un usage du style direct : en fait les deux. Le mot *haire* appartient à un lexique spécifique et rare, celui de la discipline monastique ou dévote. L’effet de disparate ainsi souligné invite à déceler dans le texte une hétérogénéité qui sert d’indice à l’intertextualité. Identifiée, celle-ci répondra à la perplexité. Pareilles manifestations intertextuelles ne sont pas rares. Rencontrant dans la *Petite cosmogonie portative* de Queneau (IV, 110, 124 et 151) “ Aimable banditrix, des hommes voluptés ”, le lecteur ou même le censeur lexical d’un logiciel discerne un corps étranger : ce latin de potache éveillera la curiosité. La sobriété de sa syntaxe et de son lexique, l’omniscience du narrateur, l’éclat épique de la coïncidence qu’il souligne dénoncent pareillement, à la page 57 des *Géorgiques* une phrase étrangère au style de Claude Simon : “Le 16 du mois d’octobre 1793, à midi, à l’heure précise où la tête de la reine tombait sur la place de la Révolution, Carnot, Jourdan, silencieux, marchaient avec la moitié de l’armée et laissant derrière eux le vide vers le plateau de Wattignies. ” Lucien Dällenbach (*Claude Simon*, Seuil, Paris, 1988) y a démasqué une citation de Michelet

(*Histoire de la Révolution française*, XIII, 8). Or, pour éviter toute confusion entre son stylo et la plume de l'historien, pour augmenter le relief intertextuel, le romancier a pris soin d'effacer de la prose de Michelet deux de ces parenthèses dont il est lui-même coutumier. Certes, suivant Genette, cet affichage de l'hétérogénéité n'est point de règle. Mais, à en négliger la pertinence, ne court-on pas le risque, en découvrant les filons, même souterrains et chétifs, qui unissent entre eux les livres, de conclure seulement que l'écrivain travaille dans sa bibliothèque ? Quoi qu'il en soit, et quitte à privilégier un type particulier d'intertextualité, les besoins de la cause impliquent ici un relevé de semblables incongruités, puisqu'il s'agit de détecter dans un remake les traces éventuelles de son modèle.

Mais, dans le texte de Hugo, l'intertextualité n'est pas seulement visible, elle est impérative : *confer* ! La bizarrerie propose une énigme dont on ne trouvera la clé que dans l'hypotexte. Evidemment : " Laurent, serrez ma haine avec ma discipline ", pris dans *Tartuffe*, acte III, scène 2. Découpé dans la citation, mais présent dans le passage, ce nom de Laurent réalise le montage entre les deux textes. Il faut comprendre, Laurent étant le valet de Tartuffe, que Montalembert, ancien partisan de Lamennais rallié à la droite catholique et au régime de Napoléon le Petit, est un nouveau Tartuffe. De même, en imitant le prologue du *De Natura rerum* (I, 1-2) : " *Aeneadum genetrix, hominum divumque voluptas, Alma Venus...* ", Queneau marque son appartenance à la tradition de l'épopée didactique, tandis que la référence de Simon à Michelet permet d'opposer deux sentiments de l'histoire, grandeur et révélation ici, là cruauté stérile.

Enfin, l'énigme résolue, les significations allusives se multiplient. Un consul de France, mais c'est de la valetaille ! En rapprochant l'entrée en scène de Tartuffe et celle du diplomate, Hugo débusque par métonymie un type d'ennemi, une menace sournoise : les mouchards obsèdent les exilés. Mais, apparenté au *Tartuffe*, le pouvoir de Badinguet s'avère relever de la comédie, comme il arrive dans *Les Châtiments*, et le poète poursuit sa réflexion sur les ridicules du Grand Siècle, dans le prolongement d'une antithèse, qui l'intéresse alors, entre Molière et Bossuet, entre vérité comique et religion courtisane. Avec Queneau et Simon, les effets d'intertextualité sont encore plus rétrospectifs, portant plus sur l'hypotexte. L'hommage à Lucrèce, suivi d'un énorme et divertissant éloge de la sexualité, suggère qu'en faisant du plaisir la substance du monde, le matérialisme épicurien s'entache d'anthropomorphisme. Dans *Les Géorgiques*, la phrase de Michelet, brève illusion d'apocalypse, contrarie en vain l'expérience confuse et le récit mélangé d'un personnage qui a vécu cela : " De loin le bruit des explosions est gris. [citation de l'*Histoire*] La mort a une couleur de salissure, gris fer ... ".

Affleurements erratiques, énigme dont l'hypotexte fournit le mot, ouverture de significations, tels sont les caractères du type d'intertextualité dont on veut mesurer la présence dans un remake.

Y a-t-il dans *La Belle de Moscou* des éléments qui invitent à établir une relation intertextuelle, et en ce cas fonctionnent-ils de façon comparable au type envisagé ? Le titre original du film, *Silk Stockings* (1957), ignore la source, *Ninotchka* de Lubitsch (1939). Historiquement, la filiation entre les deux œuvres est indirecte : Mamoulian porte à l'écran, comme le reconnaît le générique, une "pièce musicale" de Cole Porter, dont elle conserve le titre. Jouée à Broadway en 1955 (477 représentations) par Don Ameche, Hildegard Neff et Gretchen Wyler, elle devait son livret à George S. Kaufman, Leueen McGrath et Abe Burrows, dûment nommés au générique qui, négligeant Lubitsch et ses scénaristes, Charles Brackett, Billy Wilder et Walter Reisch, se contente d'avouer en petits caractères que la pièce était "suggérée par *Ninotchka* de Melchior Lengyel", mention qui peut paraître hypocrite. Il faut donc tricher pour établir la qualité de remake du film de Mamoulian. Mais si l'on compare les deux œuvres, nul doute possible.

Contrairement à un usage littéraire bien établi, du *Virgile travesti* à *Ulysse*, le titre ne renvoie pas au modèle. Mieux, en supprimant la chanson éponyme, qui figurait dans la pièce, le second film néglige un intertexte disponible : chez Lubitsch, l'amie de Ninotchka remarque : "Il suffit de porter des bas de soie pour qu'ils vous soupçonnent d'être anti-révolutionnaire." Les bas de soie ne sont pourtant pas tout à fait absents du film, puisque la star hollywoodienne, jouée par Janice Paige chante le charme invincible des dessous de soie et de satin ("*Satin and Silk*"), vêtue d'une guêpière typique de l'après-guerre, en nylon évidemment. Car c'est le nylon qui triomphe en ces années-là. Les bas qu'enfilera Cyd Charisse, cédant aux délices de l'Occident, seront aussi des bas nylon, quoiqu'ils répondent au titre du film. L'archaïsme ne commande pas l'image, mais les paroles. L'effet d'hétérogénéité est incontestable. Il ouvre sur des significations, puisqu'il connote la mise en spectacle de l'exotique (confondre avec *erotic*) lingerie, si chère à la comédie musicale ancienne, mais plutôt rare à cette époque. On ne trouve guère ce motif que dans *La Belle de New York* (Charles Walters, 1952) avec "*Naughty but Nice*", dans *Embrasse-moi chérie* (*Kiss Me Kate*, George Sidney, 1953) avec "*Too Darn Hot*", et dans deux numéros de *La Blonde ou la rousse* (*Pal Joey*, George Sidney, 1957), "*Zip*", par allusion, et le strip-tease de Kim Novak. Le propos est explicite : une jeune femme est produite par l'artifice comme image désirable, elle s'y prête en général pour les beaux yeux de l'homme qu'elle aime. C'est bien ce que fait Cyd Charisse en revêtant ses parures, sur la musique du "*Silk Stockings*" de la pièce, mais sans les paroles. Saisi dans son ensemble, le motif implique le consentement à l'amour, mais aussi un renoncement à soi, une abnégation charnelle au profit du

corps-spectacle : dans les années 1930, il se réalise souvent sur scène. Sans donner lieu à un numéro, il figure en bonne place dans l'argument principal de *Gigi* (Vincente Minnelli, 1958). S'il faut à "*Silk Stockings*" un modèle plus précis, on songera surtout à "*Jazz up Your Lingerie*", le précieux conseil que prodigue Claudette Colbert à Miriam Hopkins, trop chaste épouse de son propre amoureux, Maurice Chevalier. C'est bien dans un film de Lubitsch, mais pas dans *Ninotchka* : dans *Le Lieutenant souriant* (*The Smiling Lieutenant*, 1931). Retour de mémoire du genre, chose fréquente dans les films musicaux, mais sans la nécessité de viser un site précis. En se faisant, sans obligation, le parfait objet du désir masculin, la belle de Moscou intériorise une adhésion à la féminité imaginaire qui n'était qu'un jeu, apparemment théâtral, dans les années

30. Et *Silk Stockings* répond au féminisme autant qu'au bolchevisme. Les significations respectives du musical de naguère et de jadis s'enrichissent de la rencontre, quoiqu'elle ne réponde pas tout à fait aux exigences de l'intertextualité, aucune clé particulière n'étant requise.

Ainsi affleure pourtant un curieux registre d'archaïsmes. Il est vaste, notamment dans les parages de ce numéro. Voici d'abord un geste étrange de la danseuse. Inattendu, un peu déplacé même. Elle s'amuse à poser sur le sommet de sa tête un bibi blanc, sans le coiffer vraiment. Ce trait amusant forme une légère saillie dans une séquence qui veut émerveiller. Il existe bien une clé propre à expliquer cet accident, et c'est le chapeau de Greta Garbo dans le *Ninotchka* de Lubitsch, qui apparaît dans le même site narratif : consentant à devenir une femme au sens que les Occidentaux donnent à ce terme, Ninotchka essaie une coiffure extravagante. Mais que résout ce rapprochement ? Contrairement aux clés *Tartuffe* ou *Lucrèce*, l'identification de l'hypotexte ne complète et n'enrichit ni le passage ni le film. Qui n'a point vu *Ninotchka* ne s'arrêtera pas au détail saugrenu, qu'il versera au compte du pittoresque. A peine visible, l'affleurement ne s'impose pas. En revanche, il autorise deux commentaires.

Le premier porte sur le rapport entre le genre du modèle, la comédie, et le genre du remake, la comédie musicale : en plaçant cette brève parodie au beau milieu d'un numéro ample et sensuel, le musical montre du doigt et désigne au désabusement son rival, incapable de manifester dans sa plénitude corporelle cette délicieuse découverte de la frivolité qu'elle-même dépeint si avantageusement sous la forme de la danse. Relation critique comparable à celle qu'entretient Queneau avec *Lucrèce*, l'allusion se cache perfidement dans l'hommage, mais elle exprime une différence générique : la réminiscence oppose ici un genre à un autre, alors que l'intertextualité littéraire rapporte plutôt un texte à un texte, ou un texte à un genre, comme le fait Simon en contrariant un instant ses compositions métaphoriques de sensations à l'aide du récit souverain de l'histoire. Car Mamoulian ou le chorégraphe Eugene Loring

n'entend pas donner un travestissement satirique de Lubitsch, mais proclamer la richesse de l'ornement musical.

Second commentaire : ce clin d'œil à ceux qui se souviennent de Lubitsch ne repose pas sur une identité littérale, même dans le récit des deux films. Contrairement à *Ninotchka I*, *Ninotchka II* ne portera pas de chapeau parisien. C'est pourtant l'une des coïncidences visuelles les plus nettes entre les deux œuvres. Mais ce geste sans acte s'intègre à une série : Cyd Charisse essaie toute une garde-robe. Le mouvement sans portée narrative n'est-il pas le privilège de la danse ?

Bien entendu, avant de revêtir ses parures frivoles, la *Ninotchka* de Mamoulian a retourné la photo de Lénine. De même, c'est la photo de Lénine qui orne le bureau des dignitaires moscovites. De Lénine ? en 1957 ? Voilà peut-être un nouvel anachronisme. Dans le culte de la personnalité, Staline avait pris longtemps plus tôt toute la place du dieu : dans la parade bolchevique du film de Lubitsch, ses images abondent, et pour Hollywood, le fameux *Mission to Moscow* de Curtiz (1943) sanctionne cette nouvelle organisation du Panthéon soviétique. Pour *Ninotchka I*, la photo de Lénine est contemporaine ; elle s'oppose au portrait de Nicolas II, qui règne dans le salon de la grande duchesse et l'héroïne conserve des souvenirs personnels de la guerre contre la Pologne (1920-1921) ; pour *Ninotchka II*, c'est une icône ancienne. Lénine est mort en 1924, Staline en 1953. Des obligations de clarté interdisaient à Broadway et à Hollywood d'entrer dans le détail des luttes qui opposaient au Kremlin Beria, Malenkov, Boulganine et Khrouchtchev à l'époque de la création et de l'adaptation de la comédie musicale. Le film ne pouvait pas davantage faire mention de la déstalinisation sans brouiller son message politique. Le rapport de Khrouchtchev à ce sujet date pourtant de février 1956 et ses intentions sont connues en Occident lorsque commence le tournage, en novembre de la même année. L'icône de Lénine s'impose donc comme issue d'un imbroglio.

La Belle de Moscou accuse pourtant l'anachronisme ; car l'apparatchik qui siège devant la grande photo de Lénine au Kremlin cultive une moustache stalinienne et présente une certaine ressemblance avec le dictateur. La photo de Lénine que *Ninotchka* apportait dans ses bagages apparaît donc comme un indice du passé, laissé là par mégarde. Dans la " suite royale " ! Mais cet hypocrite vestige entre dans la pensée du film : il désigne l'URSS comme un monde immuable, ce qui eût été moins plausible en 1939, et le communisme comme une iconolâtrie fort canonique. Quoi qu'il en soit, cet élément, certes repris du film de Lubitsch, n'appelle pas l'attention comme tel et, à l'identifier, n'apporte guère de lumière au rapport entre les deux films. C'est l'histoire qui dispose ici du sens de l'imitation archaisante.

Autre incongruité, dans la même scène : que remplacent les bas nylon, prétendus être de soie ? Des chaussettes, des bas de laine ou de coton, comme on l'attendrait d'une chaste prolétaire, faite au moins de

bien connaître les dessous des Soviétiques ? Non : un collant noir ! A cette époque, ce vêtement n'appartient qu'aux danseuses. En même temps quel'amoureuse naît de la commissaire, voici que Cyd Charisse, libérée de sa fonction trop connue, émerge sous la forme de la plus pure féminité, sans laisser de danser. Cependant, comme elle caresse et exhibe au passage mainte pièce de linge qu'elle ne revêtira pas et arbore devant ses jambes des bas qu'elle n'enfile pas, la parade des vêtements, pour sensuelle qu'elle soit, laisse apparaître l'absence du corps intime, sublimé par le corps-spectacle. Mesurée et rêveuse, cette incarnation échappe ainsidoublement au récit. Mais si cet affleurement appelle une clé, ce n'est pas dans *Ninotchka* qu'on la trouvera, mais dans *La Reine Christine (Queen Christina)*, Mamoulian, 1933) : nouvelle Greta Garbo, Cyd Charisse exprime ici, comme jamais, une sensualité romanesque, comme le faisait la souveraine, échappant à la fois à l'étiquette de la cour, donc à son rôle prévisible, et à son image de Suédoise glaciale, en caressant les meubles de sa chambre d'auberge au matin d'une nuit d'amour. L'élégance impeccable de la danseuse, les personnages un peu guindés de femme rebelle à l'amour que jouait Cyd Charisse dans *Chantons sous la pluie* (1952), *Tous en scène (The Bandwagon)*, 1953) ou *Beau fixe sur New-York (It's Always Fair Weather)*, 1955) font ici l'objet d'un aussi gracieux abandon. Dans leurs livres sur Mamoulian, Tom Milne et Pierre Berthomieu ont noté la parenté des deux scènes. Elle intéresse le problème du remake pour deux raisons.

Le nom de Ninotchka que partagent Greta Garbo et Cyd Charisse, et le corps de Greta Garbo que partagent Ninotchka et Christine de Suède constituent une forme complexe d'association, typique de notre mémoire cinématographique, fort différente des protocoles philologiques qui établissent l'intertextualité. Il en résulte des ouvertures moins définies, d'un film à beaucoup d'autres. Le mécanisme subtil de dédoublement qui suggère que Cyd Charisse s'évade de sa pure figure de danseuse, renvoie non seulement à *La Reine Christine*, mais au thème, capital chez Mamoulian, de la métamorphose comme découverte de l'altérité dans le même corps (*Le Signe de Zorro, Dr Jekyll et Mr Hyde*), et donc à toute la série des œuvres inspirées par le récit de Stevenson, et si l'on y prend garde à tous les films qui offrent à un acteur l'occasion de jouer plusieurs personnages. Raison de plus de n'envisager de comparaison qu'en s'abritant derrière une idée étroite de l'intertextualité. Autrement ne risquerait-on pas, par exemple, de prendre *La Belle de Moscou* pour unerefonte musicale de *Ne me quitte jamais (Never Let Me Go)*, Delmer Daves, 1953), autre film antisoviétique de la MGM, où Gene Tierney, danseuse russe mariée à un journaliste américain (Clark Gable), en quittant son tutu, changeait son justaucorps en maillot de bain pour plonger vers la liberté dans le Golfe de Finlande ? Maigre ressemblance, mais on en trouverait sans peine plusieurs autres : sottise, despotisme, ivrognerie, contradictions des potentats soviétiques... Et nous voilà entraînés vers

Les espions s'amuse (*Jet Pilot*, Sternberg, Hughes, Furthman, 1957, mais tourné beaucoup plus tôt) aussi bien que vers les toasts d'*Anna Karenine* (*Anna Karenina*, 1935), que réalisa Clarence Brown, producteur de *Ne me quitte jamais*, et où l'on retrouve Greta Garbo !

En second lieu, le détail du collant noir ne se rapporte à rien dans la version de Lubitsch. On ne le saura qu'en la revoyant. Or il s'intègre à la série des incongruités remarquables qui entourent la découverte que Ninotchka fait de sa féminité : série vestimentaire comme les bas de "soie", série des brimborions soviétiques comme la photo de Lénine. On en conclura que les traces ainsi indiquées ne sont pas des affleurements erratiques qui puissent s'harmoniser dans un seul relevé archéologique et révéler une cité troyenne sous les ruines. C'est que ce ne sont pas des ruines : *La Belle de Moscou* organise à sa façon ce qu'elle emprunte à d'autres films.

Les anachronismes soviétiques s'ajustent bien en une seule série : pour simplifier, celle des archaïsmes. La confrontation devient alors inévitable avec la série opposée, celle des modernismes. Celle-ci comporte des traits satiriques : le dithyrambe du Cinémascope et du Technicolor, la chanson "Josephine", où la future vedette du film "Guerre et Paix" étale joyeusement son ignorance de l'histoire. Elle comporte aussi des marques formelles, notamment dans la musique et la chorégraphie. Ainsi le très superflu "Chacha !" que lance Astaire au cours du numéro "Too Bad We Can't Get Back to Moscow" et bien entendu le finale "The Ritz Roll'n Rock" dont le titre et le style gestuel accusent la disparate entre une mondanité traditionnelle, qui commande les costumes, et la volonté d'être à la page. C'est justement "Josephine" qui va entraîner le retour de Ninotchka à Moscou, c'est le finale qui la réconciliera, il suffit qu'elle sourie, avec l'Occident. Les deux séries coïncident d'ailleurs dans l'anachronisme : des bas nylon réalisent les bas de soie.

Or cet agencement contribue au sens du film : il oppose la modernité américaine, certes indiscreète et vulgaire, mais riche de mouvement et de vitalité, à la fixité, à la glaciation soviétique. Cet antagonisme éclate dans le numéro moscovite "The Red Blues", dont le rythme lancinant exprime la morosité totalitaire, tandis que des élans rompus, mais conquérants, laissent transparaître à quel point les Russes sont séduits et emportés par l'allégresse du monde libre. Ainsi intégrée à la moralité de l'œuvre, la série des archaïsmes, qui invitait à supposer un affleurement du film original dans sa refonte, contribue à différencier les deux versions : dans *Ninotchka* s'opposent, au milieu d'un Paris plutôt désuet, une mondanité encore aristocratique et l'idéal bolchevique, de manière à instaurer un débat un peu équilibré, impossible dans *Silk Stockings* où la satire ne vise qu'un point de l'Occident, Hollywood, cible traditionnelle de l'humour hollywoodien, notamment dans les comédies musicales où la cité du cinéma est vue de Broadway ou de tout autre lieu où s'épanouit l'art du

spectacle. Or cette différenciation entre les deux films se constitue assez loin de l'affleurement, dans ce qui l'intègre à une autre architecture. Elle en appelle moins à une forme d'intertextualité qu'à une comparaison historique.

Au delà des détails, une invraisemblance. Le trio des envoyés soviétiques, puis Ninotchka, ont pour mission de rapatrier le compositeur Boroff. Pour fournir à ce dernier un prétexte à rester en France, Steve Canfield (Fred Astaire) invente une histoire de paternité naturelle, en soudoyant un des employés de l'hôtel qui passera pour le père du musicien. Or ces allégations sont parfaitement superflues : Boroff peut " choisir la liberté " et prolonger jusqu'aux calendes grecques son séjour à Paris. Mais l'imbroglio qui entoure les bijoux de la grande-duchesse qui nourrit et encadre l'intrigue chez Lubitsch ne pouvait être repris. D'abord parce qu'il aurait constitué un anachronisme grossier et gratuit, un affleurement alpestre. Ensuite parce que la revendication par l'URSS de ce trésor national était loin d'apparaître dans *Ninotchka* comme totalement illégitime ; or la guerre froide interdisait de reconnaître une légitimité aux exigences des communistes, et aussi de la contester au nom d'une version strictement capitaliste de la propriété (Washington refusait à la même époque que Paris et Londres défendent leurs intérêts dans l'affaire de Suez, postérieure, il est vrai, à la pièce de Broadway) : aucune accusation de recel ne pouvait donc prêter soutien à un argument assez pauvre. Enfin, le thème moderniste, l'antithèse entre la culture américaine, plébéienne et inventive, et la culture soviétique, plus pompeuse que prolétarienne, ne saurait s'exprimer dans le contexte d'un conflit juridique.

La filiation fictive de Boroff n'est pas un alibi plausible : rien ne justifie son emploi si la France n'adhère pas au pacte de Varsovie. L'affaire des bijoux était-elle plus convaincante ? Elle avait du moins l'avantage de s'ajuster exactement aux mœurs désuètes de l'aristocratie parisienne, tout comme la " suite royale " du grand hôtel. L'affaire Boroff est invraisemblable, au contraire, parce qu'elle introduit dans *La Belle de Moscou* un principe de légitimité nationale qui est étranger à son propos : après tout, Ninotchka et Boroff sont sincèrement attachés à la Russie et à sa culture, et parce qu'elle suscite un obstacle artificiel au dénouement, qui ne pourra que rétablir platement le plausible : le trio des envoyés et Ninotchka choisissent de rester à Paris tout simplement parce que rien ne peut s'y opposer, sauf une guerre mondiale. Cette invraisemblance n'existant pas dans Lubitsch, elle recèle la trace d'une transformation historiquement nécessaire, mais maladroitement exécutée. Mais cette trace n'apparaîtrait pas sans la comparaison entre les deux films, et la maladresse passerait pour une preuve supplémentaire de la négligence que tolèrent les scénarios des films musicaux.

Voici un argument de plus en faveur de la thèse qui laisse à l'histoire plutôt qu'à l'intertextualité identifiable la responsabilité des

modifications. Ninotchka II se nomme Yotchenko. Pourquoi pas ? Mais son antécédent s'appelait Yakushova, et le partage du nom est une composante caractéristique et fréquente de l'intertexte. C'est qu'entre les deux, l'affaire Kravchenko, dont le procès se déroule, justement à Paris, en février 1949, a fait grand bruit dans la presse internationale. Sans doute délibérée, cette transformation n'apparaît qu'au prix de la confrontation, mais le nouveau nom de la réfugiée parle de lui-même.

Ces traces captieuses abondent. Par exemple, Ninotchka ne découvre la mode parisienne qu'en filant Boroff qui se rend chez un couturier pour admirer Peggy Dayton. Le coût narratif de l'épisode paraît extravagant au regard de son rendement. Le commentateur vaniteux décèlera donc là l'indice d'une reformulation générique, puisque le mérite du détour est de fournir un site à deux numéros musicaux. Bravo ! Mais n'est-ce pas s'attribuer une pénétration un peu trop sûre ? Il aura fallu tout de même vérifier que la conduite du récit n'était pas semblable dans *Ninotchka*.

Inversement, mais le défaut de méthode serait identique, on pourrait citer quelques mots trop brillants pour n'être pas empruntés. “ *That civilization sparkles, it glitters,* ” proclame Steve Canfield, après Léon, et la sentence émerge d'un dialogue plus sobre. Mais comment savoir, mais faut-il savoir qu'elle a été copiée dans le film précédent ? La contre-épreuve est instructive : alors qu'elles sont prises de Lubitsch, la scène où Ninotchka réclame la monnaie du billet qu'elle a offert au trio partant en goguette et celle de l'exécution au champagne, qui imite jusqu'aux cadrages de son modèle, n'éveillent aucun soupçon chez Mamoulian. Il arrive cependant que le remake imite mal. Steve Canfield introduit sans discrétion les trois gourmandines qui vont danser *Too Bad* avec le trio des commissaires, alors que Lubitsch traitait la scène correspondante avec subtilité. Mais pouvait-on copier le jeu des portes sans s'exposer à l'excès ? Et dans un film musical, faut-il des précautions pour faire entrer des danseuses ? En revanche les deux trios, typiques du musical, viennent bien de *Ninotchka*, tout comme l'idée d'une chanson nostalgique à Moscou : qui pourrait s'en douter ?

Reste la possibilité de traces stylistiques. *La Belle de Moscou* commence par une suite de plans synecdochiques sur les pieds d'Astaire et les journaux annonçant en gros titre que Boroff va composer de la musique pour Steve Canfield. Par économie, on admet aisément que ces pieds agiles sont ceux de Canfield, dont le manège montre assez qu'il s'intéresse plus à la gent et aux jambes féminines qu'à ses affaires. A quoi bon cette entrée en matière, étudiée et dissimulatrice ? Annoncer la danse, évidemment. Mais aussi donner une imitation du découpage lubitschien. Cette fois, l'ouverture sur le style de l'hypotexte est bien présente : en raison de l'évidence – un peu cruelle – de la frivolité, le détail résume tout. Mais l'énigme et ses clés sont également absentes. En fait seule la porte tournante vient de *Ninotchka*.

Le second cas concerne l'idée de retourner la photo de Lénine avant de s'abandonner aux délices de la décadence. Procédé lubitschien : c'est l'expression visuelle, objective et indirecte du trouble de Ninotchka. Elle se dérobe aux regards de ce qu'elle trahit. Et les ouvertures ne manquent pas : la connotation formerait allusion au comique freudien qu'enveloppe souvent pareille tournure chez Lubitsch, et Lénine d'apparaître comme une figure paternelle ; le minimalisme du trait, en contrastant avec le déploiement chorégraphique qui suit, accuserait la différence entre comédie et comédie musicale. Mais ce pastiche, plus net encore que le précédent, est bien un pastiche, et non une reprise. On le constatera avec surprise : rien de pareil dans *Ninotchka*, où, au contraire, un peu plus tard dans l'histoire, l'héroïne contraint la photo de Lénine à sourire, un peu jaune, il est vrai. Remarquerais-tu même ces pastiches si l'on ne songeait par avance à Lubitsch ? Quant à l'idée de la photo retournée, si elle n'est pas dans Lubitsch, elle n'appartient pas non plus aux auteurs de *La Belle de Moscou* : ils l'ont prise à Capra ; dans *Lady for a Day*, Apple Annie, avant de boire son gin au goulot, retourne la photo de sa fille. L'hypotexte, mais ce n'est pas celui qu'on cherchait !

La Belle de Moscou n'est donc pas un palimpseste. Les affleurements hétérogènes s'y réduisent à des archaïsmes et à une allusion (le bonnet). Ils font l'objet d'un traitement interne et ne permettent pas de rien déterminer qui ait l'exactitude littérale d'un intertexte et éclaire comme lui le texte. L'effet d'hétérogénéité ne se dévoile qu'à la lumière historique que fournit la date du film : si le remake se laisse qualifier d'*aggiornamento*, il n'incite pas à se demander de quoi. L'anachronisme historique prend le pas sur l'archaïsme. En ce sens on sort du classicisme.

C'est pourquoi ces remarques pourraient avoir une portée générale. Elles s'appuient sur ce que les peintres appelaient autrefois le costume. *L'Encyclopédie* le définit ainsi : " l'art de traiter le sujet dans toute sa vérité historique " qui implique une " observation exacte de ce qui est, suivant le temps, le génie, les mœurs, les lois, le goût, les richesses, les caractères et les habitudes du pays où l'on place le sujet d'un tableau." Or le remake dédouble ce temps, et le laisse inévitablement paraître. Le Paris de *Ninotchka* est sans doute plus proche de celui de *Chéri* (1920) que de celui de Céline, pourtant plus contemporain, mais il présente une unité qui manque à celui de *La Belle de Moscou*. Si l'on comparait les deux *Ben Hur* (Niblo, 1925 ; Wyler, 1959), on verrait aussi que les temps ont changé, que chacun appartient à son époque, que le second bénéficie de connaissances historiques nouvelles, épouse un point de vue différent sur le I^{er} siècle, mais aussi qu'il se soucie et s'embarrasse de devoir quelque chose à son modèle.

Mais qui a tué Harry ?, œil du cyclone hitchcockien

Dominique SIPIERE Paris Ouest
Nanterre la Défense

Ce film offre une belle occasion pour s'interroger sur la nature du *comique* d'Alfred Hitchcock, sur un versant plus personnel de sa *vision du monde* et sur l'ébauche d'une *éthique* plus lisible que dans les autres films. Chabrol et Rohmer, les pionniers de la critique hitchcockienne, trouvent l'adaptation de *The Trouble With Harry* « extrêmement fidèle » (139) : « les dialogues mêmes de J.M. Hayes respectent fidèlement ceux de l'original », au point qu'ils se demandent « où est donc la patte d'Hitchcock ? » Elle est d'abord, ajoutent-ils, dans l'histoire, parce qu'elle « était suffisamment hitchcockienne »... Mais encore ? A cause de sa forme d'humour particulier, « anglo-saxon, fondé sur le goût du macabre » et qui se rattacherait, selon les auteurs, à Swift, De Quincey, Chas Addams et Saul Steinberg. Swift avec Steinberg ou Chas Addams ? Quelque chose, déjà, ne va pas. Il y a chez Swift trop d'humour *rouge* (selon le vocabulaire de Dominique Noguez) et de rage de convaincre, absents de la poésie rêveuse de Steinberg et de l'allégresse gentiment frondeuse de Chas Addams. Je vais donc prendre le contre-pied d'une partie de la belle analyse de Chabrol et Rohmer : il y a bien du Steinberg dans *Harry* (c'est lui qui a dessiné le générique !) mais pas du tout de Swift et encore moins l'univers « misanthrope » habité « d'êtres veules et cyniques (qui) valent ce que nous valons ».

Sans doute en raison de la rareté des copies de ce film dans les années 70-80, on a assez peu écrit à son propos. Or, les quelques articles ou chapitres qui lui sont consacrés présentent deux visions extrêmes,

apparemment antithétiques. Pour les uns, avec Chabrol et Rohmer, l'œuvre, « à coup sûr la plus verte dans ses dialogues, la plus scabreuse dans ses situations et (si l'on excepte *Lifeboat*) la plus misanthropique » est « délibérément négative (et) ne nous présente que l'envers de la médaille ». Cette vision pessimiste est surtout illustrée par Ed Sikov. En face de cette noirceur, les chapitres de Lesley Brill et de Thomas Leitch y voient une pastorale idyllique, au point que Brill fait de *Harry* la clef de voûte de la Romance hitchcockienne et en place l'analyse tout à la fin de son livre.

Or ces deux lectures ne sont peut-être pas entièrement irréconciliables. Je vais clairement rejoindre la vision optimiste de Brill, mais je vois bien qu'Hitchcock lui-même met au centre de son film l'humour noir et l'understatement. *Harry* concilie l'humour noir des situations et des dialogues, en surface, le plaisir de la transgression avec, plus profondément et plus globalement, une lecture morale et une vision du monde tel qu'il pourrait être. L'utopie de *The Trouble With Harry*, c'est un peu l'œil du cyclone hitchcockien, tranquille au milieu des périls dont ses autres films sont agités. Tout au centre, dans la beauté du Vermont, il y a le corps immaculé de Harry Worp qui repose confortablement.

Comme toujours, la fidélité revendiquée à l'égard du roman source s'avère très relative – tout est *relatif* avec Hitchcock – mais la comparaison est particulièrement enrichissante, à la fois pour comprendre ce que le film doit au livre et pour cerner le propos spécifique du cinéaste, insérer le film dans son œuvre et voir quelle lumière il lui apporte. Auparavant, il semble utile de revenir sur la genèse du film et d'offrir un minimum d'informations sur les deux récits – roman et film.

La genèse de *Trouble with Harry*.

Le film paraît au milieu d'une période heureuse et prolifique dans la carrière d'Hitchcock : Spoto remarque que pendant l'hiver 1955 « il semblait plus en harmonie avec la vie en général, avec sa famille et avec son travail »¹. C'est aussi le moment où il devient Citoyen Américain, cinq ans après son épouse, par une décision mûrement réfléchie : « quand on vit, travaille et paie ses impôts dans un pays, on doit accepter l'entière responsabilité de la situation en assumant la nationalité et tous les devoirs que cela impose »². En moins de deux ans, il réalise *Fenêtre sur cour*, *La Main au collet*, *Mais qui a tué Harry* et *L'Homme qui en savait trop*, tous les quatre avec le scénariste John Michael Hayes, la costumière Edith Head et l'excellent

1 Spoto, pp.

2 ³⁶⁰
Discussion avec Charlie Chaplin évoquée par Russel Taylor, p. 206

directeur de la photographie Robert Burks. De plus, *Harry* est sa première collaboration avec Bernard Herrmann qui arrangera des extraits de sa musique pour *Harry* dans une suite qu'il appellera « *A Portrait of Hitchcock* ». Dans *Harry*, Hitch retrouve un vieil ami, Edmund Gwenn (Le Capitaine) qui jouait déjà dans *The Skin Game* (1931), *Waltzes from Vienna* (1934) et *Foreign Correspondent* (1940) et qui a alors soixante-dix-neuf ans. Mais il engage aussi deux nouveaux venus : John Forsythe et Shirley MacLaine, 20 ans, qui remplaçait Carol Haney à Broadway, vedette de *The Pajama Game* quand elle a attiré l'attention de Coleman.

Hitchcock avait lu le roman de Jack Trevor Story à sa parution en 1950 et avait confié le projet au scénariste J.M. Hayes avant même de tourner *To Catch a Thief*. La Paramount avait également lu ce livre mais l'avait rejeté : « Une petite histoire sympathique et peu inhibée, écrite dans un style très amusant », mais cet humour lui paraissait

trop mince et trop fantasque et l'histoire trop fantaisiste pour l'écran. Bien que les personnages soient présentés comme des êtres réels, ils appartiennent à un monde halluciné et l'intrigue elle-même est beaucoup trop mince pour une comédie au cinéma. Pas recommandé³.

Mais, comme plus tard avec *Psycho*, les deux succès précédents d'Hitchcock lui permettent un détour, à condition que le film ne coûte pas trop cher. C'est nettement un caprice, un acte narcissique de sa part⁴. Il y a là aussi un rapport avec la télévision, mais au moment où l'idée est en germe, alors que *Psycho* vient au contraire au sommet de ses séries TV et innove à partir de leur « format ». *Harry*, aux antipodes de *Psycho*, part de la beauté des paysages du Vermont en Automne et de la tache, de la démarque, que le cadavre y dépose : il sera réalisé en technicolor et en *Vistavision*. Le tournage est paisible malgré de grosses difficultés climatiques : en octobre à Craftsbury, ravissant village du Vermont, les orages empêchent de filmer et il faut travailler dans des hangars, puis retourner à Hollywood avec quelques feuilles ramassées que l'on recolle une par une sur des arbres de studio... Hitchcock reste stoïque : « Après tout, ce n'est qu'un film. Le paysage nous survivra tous. Et le film aussi »⁵. *The Trouble with Harry* sera distribué aux USA comme un film d'Art et d'Essai, mais il aura un très beau succès en Angleterre et en France, où il sera même peut-être à l'origine d'un nouveau regard sur le reste de l'œuvre. L'Anglais John Russel Taylor y voit le signe que les

³ Cité dans Spoto, p.

⁴ ³⁵³ Russel Taylor, p. 206 : « The film was frankly a self

⁵ indulgence ». Spoto, p.

355

spectateurs de ces pays « sont assez bizarres pour trouver drôle ce genre de choses ».

Un film misanthrope ?

Pour Chabrol et Rohmer *Harry* est une œuvre « délibérément négative ». C'est aussi un « envers » auquel manque « l'idée de la fascination, du vertige, ou du péril »⁶. Et, comme il s'agit d'une « pure comédie », les personnages n'y sont que des marionnettes et le film ne vise que le plaisir de la distraction. Dans son étude sur la Comédie Américaine des années cinquante Ed Sikov analyse quatre auteurs : Hawks avec *Monkey Business*, Wilder et Frank Tashlin dans quelques-uns de leurs films et Hitchcock dans *Harry*. Pour lui, les comédies des années cinquante « changeaient une horrible réalité en un rêve humide collectif, ce qui était une activité particulièrement 'anti-américaine' »⁷. *Harry* est donc un symptôme de cette réalité, ou une dénonciation. Le merveilleux paysage du Vermont est l'instrument d'une ironie satirique : sa « beauté intense, saturée de couleurs, ne sert qu'à masquer une maladie sous-jacente » (164) car le film est « une allégorie précise de la Culture occidentale » (167). Après l'avoir quelque peu accablé sous les compliments (« il est beaucoup plus riche, plus compliqué que ses défenseurs les plus ardents n'ont jusqu'ici voulu le reconnaître et sa place au sein des comédies des années 50 est plus importante qu'elle n'y paraît... ») Sikov annonce « un second examen » de cette « étude de la sexualité, de la mort et de la répression dans l'Amérique des petites villes » (152).

Sikov utilise d'abord des arguments extérieurs au film : il est contemporain des dessins de Kovacs (et de son Auntie Gruesome) ou de la Famille Addams qu'Hitchcock citera bientôt nommément dans *North by Northwest* (1959). Addams banalise la violence de désirs refoulés. D'ailleurs, ajoute Sikov, le film est tiré d'un « pervers roman britannique qui traite de la répression sexuelle », où un groupe de gens est « étrangement et indirectement stimulé sexuellement par la présence d'un cadavre ». Il suffit, continue Sikov, de suivre la piste des innombrables symboles sexuels du film et, tout particulièrement, le caractère « priapique » des pieds de Harry qui restent brandis tout au long du film, cachés ou non par leur feuille de vigne que sont les chaussures.

Pourquoi pas. Il est bien vrai que le sous-bois du roman est traversé par la Blonde et son Faune comme par un refrain. Mais c'est justement ce

⁶ Chabrol et Rohmer,

⁷ p. 142
Sikov, p.
245

couple là qui finira mal, dans l'aigreur de la femme et les sanglots du mâle. Il est vrai aussi que l'Amour est étroitement associé à l'apparition de Harry, de façon symétrique à son incapacité à le pratiquer quand il était vivant – que ce soit en raison de la fuite de Jennifer (roman) ou de celle de Harry lui-même (film). Mais de là à en faire un impuissant *donc* un violeur comme le suggère Sikov... C'est ce « donc » qui me gêne. Il est évidemment utile pour le récit de justifier la légitime défense de Miss Gravely et de rendre Harry indésirable aux yeux du lecteur-spectateur. Mais il est devenu un pantin « sonné » par les coups de Jennifer et sa sexualité manque quelque peu de consistance.

Il reste que Sikov ne peut pas se tromper quand il cherche des indices de la relation entre la mort et l'activité – la vigueur – notamment sexuelle. Les jeux conjugués de la censure aux USA et du goût hitchcockien pour les sous-entendus grivois font ici très bon ménage. Sikov remarque, sans doute à juste titre, à quel point l'époque était passée maîtresse dans « la conscience des symboles et de leur pouvoir », aiguisée par la mode des 'psychanalystes' à l'américaine. D'où les pieds de Harry, la tasse du Capitaine, le lait qui gicle du pistolet d'Abie (roman), tous phalliques, comme il se doit. D'où, peut-être, (mais Sikov n'en parle pas) la curieuse *rage* du Capitaine quand il frappe le sol avec sa bêche alors qu'il se réjouit d'être « amoureux ». Mais tout ceci suffit-il à faire du film autre chose qu'un agréable divertissement ? Peut-on vraiment parler de « la peinture perverse qu'Hitchcock fait de la société américaine » (163)?

Humour

Car Chabrol et Rohmer ont bien raison, le film est une vraie *comédie*, même si elle est différente des attentes américaines de l'époque. Elle a pour matière trois tabous – la mort, l'amour et l'argent – et pour méthodes l'« understatement », le nonsense et une insolente candeur. Selon Hitchcock l'esprit du film tient dans la réplique de Miss Gravely qui, voyant le Capitaine en train de traîner Harry vers un buisson, lui demande : « vous avez des ennuis, Capitaine ? » Rien, dit Hitchcock, ne l'amuse autant que ce comique d'*understatement*, de litote. Il repose sur une inadaptation (apparente) des mots et des attitudes et il crée un effet absurde qui favorise une prise de distance. Il comporte trois aspects : la *litote* proprement dite (qui dégonfle l'objet inquiétant), le *nonsense* (outil de ce recul) et l'*insolence* (plaisir candide de la transgression).

a - L'Understatement, qui dégonfle les angoisses

La *mort* est réduite à « notre petit problème » (Miss Gravely avec le Capitaine), les tabous *sexuels* se dérobent dans le dialogue entre Sam et

Jennifer : « J'aimerais vous peindre nue – une autre fois, Mr Marlow... » et le *pouvoir* dans la société est traité avec la même désinvolture apparente : Sam, à qui Wiggy annonce que le Milliardaire trouve qu'il « a du génie », répond simplement : « Il a raison ».

Derrière ces mots, il y a des attitudes et toute une vision du monde. Les personnages essaient d'aborder l'objet d'inquiétude avec calme et distance. C'est tout naturellement que Sam demande au Capitaine : « Ce cadavre est à vous, mon petit Monsieur ? ». Ou que Miss Gravely interrompt une rodomontade du Capitaine pour lui conseiller de ne pas tarder à cacher Harry. Ou encore que Jennifer explique à son fils que le défunt dort « d'un merveilleux sommeil ». Il n'y a d'ailleurs que très peu de différence entre Harry vivant et Harry mort : « il était exactement pareil, sauf qu'il était *vertical* » [40]. Quant à l'acte de tuer, il est décrit avec la même grâce par Miss Gravely : « Il m'a attiré dans les buissons, nous nous sommes battus... » Le capitaine s'inquiète : « Et alors... » Miss Gravely : « J'ai gagné. Il le fallait. Il m'avait vraiment contrariée ! »

Il y a toutefois une forte différence entre le Dr Greenbow, qui trébuche sur le cadavre sans jamais rien voir, puis part persuadé qu'il a fait un cauchemar ; Arnie qui ne comprend pas le sens des mots ; Sam, quand il ne découvre les pieds de Harry que sur le croquis qu'il vient d'esquisser et le reste du groupe, tout à fait éveillé, qui *réagit*, qui *agit* et qui *parle*. Une des originalités du début du film vient justement des monologues explicatifs du Capitaine qui commente ce que nous découvrons avec lui.

Le groupe commence par *réagir* au spectacle perturbateur : le Capitaine accable le mort de reproches (« Mais qu'est-ce que tu fichais là ? » et « Si tu dois te faire tuer, fais-le là où on te connaît ! »), Jennifer rayonne de joie, Sam prend un croquis et Miss Gravely tente de profiter de la confusion du Capitaine alors qu'elle pense avoir tué Harry elle-même.

Quand ils *agissent*, ou s'agitent, les personnages font du corps de Harry un objet comme les autres, un simple « ennui » qui s'impose inopinément dans le paysage. La question qui les préoccupe d'abord est d'ailleurs celle de l'appartenance, j'allais dire de la propriété, de ce cadavre. Comme ce n'est pas *leur* mort, il n'a pas le droit au statut de défunt. Il reste un simple *objet* mort. Le Capitaine est à deux doigts de se fâcher : « Je n'ai pas l'intention d'enterrer les mauvaises habitudes de quelqu'un d'autre ! » En revanche, s'il s'avère qu'il devient leur mort, les choses changent du tout au tout, mais cette responsabilité reste celle de quelqu'un qui a laissé son chien s'oublier là où il n'aurait pas dû... Miss Gravely : « Après tout, c'est moi qui l'ai tué. Il ne serait pas juste que je n'aie pas mon mot à dire ! »

Un tel mélange, presque enfantin, de prosaïsme, de proximité et de prise de distance ne concerne pas que les dialogues. Il envahit aussi les objets et le décor : les délicieuses myrtilles viennent du même fourré que Harry et la tasse où boit le Capitaine est (mensongèrement) associée au père de Miss Gravely, mort déchiqueté par une batteuse... Cet humour noir joue à la fois de la mise à distance rassurante de l'objet angoissant et de relations, de rapprochements symboliques, que leur exagération finit par rendre inoffensifs. Il a un instrument privilégié, logique – le *nonsense* – et un effet psychologique réjouissant : l'*irrespect* teinté de candeur.

b – Le nonsense

Dans le *nonsense*, il y a un clivage entre la logique des mots et l'organisation habituelle de ce qu'ils désignent, soit que les mots aient une vie parallèle avec celle des choses qu'ils ne rencontrent pas, soit que leur rencontre provoque un choc absurde et comique. Fausse rencontre : le Dr Greenbow vit à côté de l'univers des personnages et quand il bute sur Harry, il le prie de l'excuser... Vraie rencontre percutante entre des mots : Jennifer reproche à Harry d'être « horribly good », dans un oxymore dont le *nonsense* est chargé de sens. Souvent, les mots du *nonsense* sont pris à la lettre (on pense à *Alice au Pays des Merveilles*) : quand Jennifer reprend son récit interrompu, elle demande à Sam « où en étais-je ? » et Sam est tellement fasciné par ses propos qu'il lui répète mot pour mot « où » elle en était... Or, prendre les mots à la lettre ne devrait peut être pas faire rire, témoin l'horoscope peu engageant de Harry (qui lui annonce que ce qu'il entreprendra cette nuit ne pourra pas être achevé...).

Parfois les mots et les récits s'emballent un peu, comme quand Miss Gravely s'intéresse au lapin d'Arnie : « What do you call it ? – Dead ! »⁸ et personne ne semble en être surpris. Arnie, à son tour, se satisfait d'une tautologie quand il demande « Comment naissent les lapins ? » La réponse de Sam : « Comme les éléphants », lui suffit parfaitement. Le *nonsense* a deux branches, il naît de deux anomalies opposées : l'*éloignement* extrême et l'*extrême proximité*, l'absurdité poétique et loufoque face à la logique littérale.

Harry offre plusieurs exemples de ces instants d'*éloignement*, d'absurdité délicate, qui proposent des comparaisons (Arnie à qui Sam dit que sa mère est très jolie répond « tu devrais voir mon lance-pierres ! ») ou suscitent un raté dans le récit et dans la communication entre les personnages. Puisque tout indique que Harry a été trucidé, le Capitaine

⁸ Mot difficile à traduire, à la fois « comment l'appelles-tu » et « comment le qualifies-tu ? »

s'interroge, comme dans le roman : « Who done it ? ». Sam le corrige aimablement : « Who did it... » Le Capitaine reprend sans broncher : « *C'est bien ce que je dis, Who done it ?* »⁹. Les vantardises du Capitaine offrent un sommet absurde, uniquement dans le film, et l'occasion d'un joli récit nonsensique qui vient relayer la tradition du *Tall Tale* à l'américaine :

Le capitaine : Comme nous revenions un jour de Madagascar, un de nos soutiers s'est cogné la tête sur un mur de briques, mais il n'est mort que deux jours plus tard... Sam : Mais comment a-t-il fait pour trouver un mur de briques sur un bateau ? Le Capitaine : C'est ce que nous nous sommes toujours demandé !

Pris en flagrant délit de mensonge, le Capitaine transforme la contradiction en mystère exotique, mais l'effet produit est de pur nonsense.

On glisse alors vers le *screwball* et les dialogues qui accompagnent la loufoquerie de *L'Impossible Mr Bébé*. La grenouille d'Arnie surgit de labaignoire à la place de Harry car c'est *la juste place* des grenouilles... les placards s'ouvrent et c'est leur vacuité qui fait rire. Le Dr éberlué par le récit de la folle journée s'enfuit en vacillant et Jennifer commente « vous ne trouvez pas qu'il est bizarre ? ». Comme dans la *Famille Addams*, ce sont les « freaks » qui trouvent étranges les gens ordinaires.

L'autre branche du nonsense, celle de l'extrême *proximité*, naît de la logique implacable qui prend les mots à la lettre. Arnie, le Capitaine et Douglas (dans le roman) sont ainsi *pris au mot* : l'enfant qui joue à la guerre entend un vrai fusil, le petit chasseur a tué un bien trop gros gibier et le coureur impénitent ne sait que faire de sa maîtresse dès qu'elle pourrait devenir sa femme. Certains jeux sur les mots font sourire à la fois par leur candeur et par leur *insolence* : le Capitaine trouve que Miss Gravely est une femme « bien conservée, mais il faut bien les ouvrir un jour, les conserves... »¹⁰

Le « whodunnit » est le genre policier d'énigme, type Agatha Christie. Quelque chose comme « qui c'est-t-y qu'à fait le coup ? » que Sam tente de rectifier par un « Qui a fait le coup ? ».

¹⁰ Identique dans le roman : « She's a nice, well preserved woman, but you have to open preserves some day », p. 50

c – Irrespect et candeur

Ces personnages ont, paraît-il, une attitude tout à fait inacceptable dans le monde « réel » : on n'engueule pas les morts, on ne les tâte pas du pied, on n'affiche pas une joie candide en les découvrant... Pourtant l'irrespect de Jennifer (« empaillez le, mettez le sous-verre, mais que ce soit du verre dépoli ») et son oraison funèbre (« Adieu, Harry, et ne reviens plus nous casser les pieds ») ne nous choquent pas en raison de l'espèce de naturel qui s'en dégage. Les personnages sont sans doute trop légers, mais sûrement pas bas ou *veules*, ils affirment spontanément l'absence déconcertante de mauvaise conscience qu'on prête parfois aux enfants. Mais, justement, Arnie est un peu plus adulte qu'eux, même s'il proclame que « c'est plus drôle de chiper » la citronnade. Leur joyeuse assurance, leur « self-reliance » – on n'est pas très loin de Concord – s'exprime tout particulièrement quand ils parlent d'amour : ce n'est pas la vaisselle que Jennifer évoque quand elle dit qu'il « y a des choses » qu'elle « n'aime pas faire toute seule »... Il ne s'agit donc pas de la fausse naïveté qu'on prête aux mots d'enfants, mais d'une spontanéité adulte, consciente et naturelle, celle qui fait dire tout simplement la vérité. Sam renvoie Arnie à la maison avec un de ces accents de vérité : « Tire-toi, petit saligaud... », mais il se ravise en voyant l'œil de Jennifer : « Je veux dire, dépêche toi, fiston... » Il va bien falloir composer avec la société.

On rit donc aussi de certains travers et du comique de caractères consacrés, mais fugaces : le clochard, le vantard, les vieilles filles, le sale gamin, le distrait. Il y a même quelques caleçons de vaudeville chez le célibataire et une petite revanche de l'homme sur la femme quand le Capitaine fume tranquillement une pipe, tandis que Miss Gravely, invisible, s'escrime avec une bêche. C'est de la BD, façon Famille Illico. Mais ce comique reste accessoire par rapport au ton général d'humour noir.

Ce qui reste derrière tant de sourires, c'est un jeu très ancien avec la proximité de la mort et du sexe. Voici le dialogue entre Sam et le Capitaine quand ils s'apprêtent à ensevelir Harry :

Le Capitaine : Il a l'air de se trouver bien là, confortablement installé.

Sam : C'est vrai. L'endroit ne manque ni de caractère ni de charme. Il a l'air de s'y plaire.
Le Capitaine : Tourné vers l'Ouest, comme ça Harry pourra admirer le soleil qui se couche.
Sam : Il y fera bon en hiver
Le Capitaine : Et frais en été. Vous savez, je l'envie presque.

Mais quand Sam propose d'agrandir la tombe pour y loger aussi le Capitaine, ce dernier le remercie avec les mêmes mots que Jennifer quand Sam se proposait de la voir nue : « Merci de votre bonté, mais ce *sera pour une autre fois* ». Et on retrouve curieusement le même regard sur la mort et sur l'amour dans une chanson de Georges Brassens¹¹ :

Vous envierez un peu l'éternel estivant,
qui fait du pédalo sur la vague en rêvant,
qui passe sa mort en vacances.

De quoi parle *The Trouble with Harry* ?

Nous savons donc qu'Hitchcock aimait ce film, que certains y voient le tableau misanthrope mais humoristique d'une société malade¹², mais que d'autres critiques le considèrent comme le « *summum bonum* » du réalisateur : un film « presque entièrement composé de pur nectar » et une idylle pastorale¹³. Une autre remarque d'Hitchcock¹⁴ va nous aider à sortir de cette contradiction apparente : « il répondait à mon désir de travailler dans le contraste, de lutter contre la tradition, contre les clichés ». On retrouve ici le contrat d'écriture qui, comme souvent, est prioritaire chez Hitchcock : créer un spectacle nouveau et original dont la première fonction est de plaire. Il ajoute : « Dans *The Trouble with Harry*, je retire le mélodrame de la nuit noire pour l'amener à la lumière du jour » et cette formule est un écho de celle de Chandler pour qui Hammett avait « jeté le vase Vénitien du roman policier dans le caniveau. » Les deux hommes pensent d'abord en termes de forme et d'écriture. Hitchcock, comme toujours, voit d'abord des événements dans une image mentale, une rencontre, la tache d'un cadavre dans le paysage idéal du Vermont. C'est une idée sur laquelle il revient souvent : « c'est comme si je montrais un assassinat au bord d'un ruisseau qui chante et que je répandais une goutte de sang dans son eau limpide. » Rien qu'une image, qui va faire tache et devenir un film. Mais Hitchcock conclut de façon à la fois inhabituellement modeste et ambitieuse : « De ces contrastes surgit un contrepoint, et peut-être même une soudaine élévation des choses

¹¹ *Supplique pour être enterré sur la plage de Sète*, dernier couplet.

¹² Chabrol et Rohmer, puis Sikov.

¹³ Lesley Brill, 283 à 291 et Thomas M. Leitch, 179-183

¹⁴ Hitchcock-Truffaut, p190

ordinaires de la vie ». La tache *dans* la lumière et, en même temps, la tache *et* la lumière.

Shakespeare, une fois de plus convoqué, nous a habitués à ces lectures multiples, à ces multiples tréteaux. On peut ainsi lire la formule d'Hitchcock de deux façons : est-ce le mélodrame qui gagne la lumière du jour, ou est-ce, au contraire, la lumière qui vient éclairer l'effroi du mélodrame ? Dans le premier cas, le cinéaste impérialiste élargit son terrain, il montre que l'horreur est pire encore quand elle s'impose au grand jour, à la croisée de deux routes (*North By Northwest*) ou dans la pleine lumière rassurante de la douche de *Psycho*. Bref qu'elle ne laisse aucun refuge.

Mais cette lumière vient aussi éclairer les moindres recoins du spectacle. Au moment même où elle fait frémir les spectateurs devant la mère empaillée de Norman Bates, elle leur montre qu'il ne s'agissait que d'un objet sans vie, le support d'une toute autre scène qui se tient dans le regard de Norman et dans le nôtre. La lumière exhibe l'objet d'horreur, mais elle ne renvoie qu'à nous mêmes et annonce déjà un exorcisme.

Mais qui a tué Harry présente donc deux versants, deux lectures : à la *pastorale idyllique* shakespearienne le film ajoute un Calvin, ses *souçons* et quelques placards vides hitchcockiens. Et, me semble-t-il, l'ébauche d'une *éthique de la culpabilité* dont l'actualité a quelque chose d'admirable.

a – *L'idylle pastorale*

Brill fait de *Harry* le sommet de sa vision cyclique de l'œuvre d'Hitchcock. C'est qu'il le voit à travers la lecture de Northrop Frye, dont les schémas mythiques sont une des cibles favorites de critiques comme Terry Eagleton, mais qui rend bien compte de plusieurs aspects des romances shakespeariennes. Brill retrouve le thème de « la descente et du retour, de la mort et de la renaissance » dans la plupart des films d'Hitchcock, qu'il articule avec l'enchaînement des saisons dans les comédies Antiques et de la Renaissance et même, dans le cas de *Harry*, avec le fait que le film commence un matin et s'achève sur un nouveau jour. Pour lui, « chaque détail figure le renouveau du monde naturel comme du monde humain (et...) le ton détaché du film est plus qu'unetechnique comique ; il résulte de la certitude confiante que la mort n'a pas le pouvoir de détruire »¹⁵. La place manque ici pour développer

¹⁵ Brill, p. 284

l'argumentation originale et séduisante de Brill, mais quelques formules montrent les limites d'une vision entièrement pastorale et idyllique : *Harry* «se déroule dans un paysage de Nouvelle Angleterre qui apparaît entièrement 'prélapsarien' » (d'avant le péché originel) d'où « la connaissance du péché et de la mort sont exclus ». C'est sans doute aller un peu loin et je trouve, paradoxalement, que le roman se prête un peu mieux à ce genre de lecture, sans doute à cause de l'ironie utilisée pour décrire les « méchants » de la comédie, toujours vus de l'extérieur, comme s'ils jouaient un rôle. Or Brill est très sévère avec le texte Jack Trevor Story, qu'il décrit comme « un conte délirant mais sans conséquence qui parle d'amour et d'adultère, une sorte de farce de salon en plein air. » Je voudrais au contraire essayer de montrer ce qu'Hitchcock lui doit et ce qu'il a lui même apporté en ébauchant une comparaison des structures, des décors, de quelques objets, de certains éléments du récit, de la présence du narrateur et de ce qu'on pourrait appeler des effets de style dans les deux versions.

Il est facile de voir que le film respecte – la chose est assez rare pour être mentionnée – le déroulement linéaire du roman, même si les interludes adultères de Mark Douglas (transcrits en italiques) ont entièrement disparu chez Hitchcock. Dans le sous-bois shakespearien du roman une seconde intrigue, plus grotesque que sexuelle, sert de relais avec le monde extérieur, un peu comme les rumeurs sporadiques venues des grand-routes Anglaises. Douglas, propriétaire des lieux, est disqualifié par son unique activité qui consiste à taper sur la croupe d'une blonde stéréotypée. Il a naguère dû courir une longue nuit afin d'éviter le courroux d'un Mr Wiggs soupçonneux, qui, d'ailleurs, en est mort d'épuisement. Ce ton, on l'a senti, n'est pas celui de la farce : il sert plutôt à peindre un décor, à dessiner un contrepoint, par contraste, avec l'innocence et la candeur des personnages principaux. Une idylle, sans ses pantins et ses crapules, n'est pas tout à fait crédible.

Ces faunes et ces satyres, absents du film, sont remplacés par Calvin Wiggs, qui devait s'appeler Calvin Coolidge Wiggs, sans doute parce que ce Président des Etats Unis était né dans un village comparable et avait tenu à y être investi. Mais Hitchcock est trop prudent pour s'attirer des ennuis avec je ne sais quels fidèles. Ce qui compte, c'est l'allusion à Calvin, au calvinisme et à son rapport particulier avec l'univers de la faute et du soupçon. Le film resserre donc l'intrigue autour de la mort de Harry et rend l'agitation sexuelle moins explicite.

La pastorale du roman rayonne du bonheur de l'été, le film est nimbé de la mélancolie de l'automne. L'inquiétude, justement, naît du décor, si beau soit-il, et n'a pas besoin des nombreux petits signaux qui menacent l'idylle dans le roman, comme la vilaine mouche bleue qui

tourne autour de Harry. Le roman déploie la *Nuit d'Été* de tous les Songes, par exemple le décor de la *Comédie érotique d'une nuit d'été* de Woody Allen ; le film contemple la beauté menacée mais toujours retrouvée des paysages du Vermont, où les villas blanches et superbes ont déjà la patine du temps, tandis que les bungalows Britanniques du roman ne doivent leur salut, à la lisière de la grande ville, qu'à l'étroitesse de leur accès.

La transposition du roman au film est marquée à la fois par un changement de lieu (on boit du café au lieu du thé...) et la recherche d'un tournage économique : pas d'effets spéciaux pour essayer de retrouver la famille de hérissons, pas de papillon géant et capricieux, ou de grosse mouche bleue. Et puis, cette pastorale n'est ni une fable animalière ni une production Disney ! La mouche ne sera pas remplacée, les hérissons pathétiques deviennent une grenouille sans conséquence et, au lieu d'être absorbé dans sa chasse au papillon, le Dr Greenbow lit ou récite de la poésie. Justement du Shakespeare, qui proclame la permanence de l'amour :

Love's not time's fool... Love alters not with his
brief hours and weeks, but bears it out even to the
edge of doom. If this be error and upon me proved I
never writ, nor no man ever loved. (Sonnet 116)

Dans les deux cas – papillon ou sonnet – l'espace et le temps sont agrandis et le sous-bois gagne en poésie.

Sikov a raison d'insister sur les contraintes d'une censure que le public lui-même a intégrée tout en apprenant à lire entre les lignes. Le roman joue souvent la fausse candeur et se permet des insolences trop risquées aux Etats-Unis. Qu'un peintre se laisse aller à un enthousiasme tout professionnel et déclare à une jolie femme « j'aimerais vous *peindre* nue » (film) n'est pas la même chose que lorsqu'un homme de 29 ans veut la « voir nue » (roman). Le roman, par ailleurs très différent, a souvent le même ton rigolard que le David Lodge de *Nice Work* quand il met en contact la ville et la campagne, les convenances et les ardeurs sexuelles de ses personnages. Mais les modifications apportées pour le film ne sont pas qu'une atténuation de la verdeur des situations. L'exemple du récit de la nuit de noces de Harry montre à la fois la prudence des scénaristes et le déplacement d'un thème essentiel vers le personnage de Calvin.

Les deux scènes où Jennifer raconte à Sam sa nuit de noces sont presque identiques. La rupture se produit au détour d'une phrase, quand Sam s'impatiente : « Quand est-ce qu'Harry intervient ? ». Le roman

répond : « Enfin, Harry intervint... » et le film : « Il n'est jamais venu... ».

Le Harry du roman est en retard parce qu'il a cherché une photo de son frère défunt pour qu'elle pense à lui en faisant l'amour. De toutes façons, c'est bien ce qu'elle avait l'intention de faire, mais elle « ne voulait pas que Harry s'imagine que je m'imaginai qu'il était Robert... » Le ton est léger, mais l'arrière plan renvoie à la Bible et à toute une conception des relations entre les hommes et les femmes, que Jack Trevor Story rejette de toutes ses forces. « Si deux frères habitent ensemble et que l'un d'eux vient à mourir sans qu'ils aient d'enfant, l'épouse du défunt ne se mariera pas avec un étranger... son beau-frère la prendra pour épouse et accomplira sur elle le devoir d'un beau-frère... » Mais s'il était réticent, l'épouse demanderait recours auprès des anciens et, en leur présence, elle « lui retirerait la chaussure du pied et elle lui cracherait au visage » (Deutéronome, XXV, 5 à 9). Harry perdra ses chaussures et le clochard – substitut de l'épouse – lui crachera au visage pour vérifier qu'il est bien mort. On comprend qu'Hitchcock adapte à la fois le geste du clochard et ses implications irrespectueuses envers la Bible. Il a déjà retiré Coolidge du nom de Calvin Wiggs et changé Abie en Arnie, par crainte d'un rapprochement avec Abraham Lincoln. Il est décidément difficile de ne déplaire à personne.

Ce qui déclenche la réaction violente de Jennifer, qui s'enfuit aussitôt, c'est qu'Harry s'apprête à coucher avec elle par devoir fraternel, que ce seront deux décalques, deux *fantômes*, qui vont s'agiter dans le lit, dans une sorte de cérémonie sociale et religieuse. Ce n'est pas de l'hypocrisie, c'est un blasphème envers la Nature et l'Amour. Hitchcock préserve l'essentiel mais fait plus appel à notre imagination. Son Harry ne rejoint pas Jennifer parce qu'il a lu un horoscope peu engageant : lui aussi est incapable d'agir et d'aimer pour son propre compte. Ses absences figurent moins une impuissance sexuelle qu'une atrophie affective.

Une différence essentielle entre film et roman tient dans la présence narquoise du narrateur et dans le ton très particulier du récit, fait d'allusions et d'échos que le nom de Sam Marlow signale d'emblée, hybride de Sam Spade et de Philip Marlowe. Le narrateur est omniscient et se dépêche de communiquer le statut de ses personnages. Il décrit le Capitaine dès la page 6 : « Mr Albert Wiles, batelier des péniches de la Tamise, en retraite. Ce n'était ni un charlatan ni un baratineur... on avait fait de lui un Capitaine parce que Sparrowicks se devait d'en posséder un ». D'où son nom de « Nouveau Capitaine » qui l'inscrit dans une continuité, dans une fonction attendue dans ces lieux. Chaque bungalow porte ainsi un nom significatif : *Le Navire* (Capitaine), *le Port* (Miss Gravely), *le Chaos* (Jennifer)... Le roman utilise discrètement le discours indirect libre (la formule « Nouveau » Capitaine renvoie déjà à la parole des habitants...) et ajoute ses commentaires et quelques hallucinations,

comme les « nœuds coulants » que le Capitaine voit pendre aux arbres ou les cloches de mariages qu'il entend de temps à autre. Le roman, enfin, donne une curieuse impression de patchwork de styles, de déjà lu, même s'il lui arrive de précéder les textes qu'il évoque aujourd'hui : fantaisie mythologique à la Giraudoux (Sam est comme un Dieu, Harry est Cupidon, Douglas un Faune...) ; description des Galeries Wiggs qu'on croirait sortie du début de *L'Ecume des Jours* ; arrivée triomphale de Sam qui ressemble, l'âge en moins, au Tom Bombadil de Tolkien. Les dessins allusifs de Steinberg embrayent sur un effet un peu comparable de texte carrefour, de lecture multiple, amusée et pourtant très sûre d'elle même.

b - L'éthique de The Trouble with Harry

Les critiques qui font du film un tableau misanthrope ont bien vu qu'il articule la Beauté, la Mort et la petitesse de certaines réactions devant les risques de la vie. C'est à propos de l'anesthésie du cœur – où la réaction des personnages rejoint l'analyse bergsonienne du rire – que se pose la question du rapport des héros hitchcockiens avec la faute et que j'avais tenter d'ébaucher une *éthique de la culpabilité*. Le livre et le film partagent les mêmes données – et des passages entiers de dialogues – mais divergent à propos de la leçon à tirer. Contrairement aux dires de Brill, le roman ne présente pas un monde innocent (« prelapsarian ») et bucolique. Il sourit de l'innocence des *regards* de certains personnages, ce qui n'est pas du tout la même chose. Les personnages de John Trevor Story offrent une anatomie toute naturelle du bien et du mal *au présent*. Ils n'ont pas besoin de la police parce qu'ils font confiance à la justice immanente du récit : l'infidélité chronique est punie (Douglas), comme la fidélité aveugle à des principes contre Nature (Harry) et le génie est rétribué en son temps (par le milliardaire). Mais les « innocents » du roman ne sont pas du tout des naïfs : Sam reconnaît tout de suite un ennemi et n'hésite pas à utiliser ruse et violence pour l'éliminer. « La mouche bleue l'observait, elle tournait autour de sa tête en vrombissant de colère et faisait semblant de vouloir l'attaquer. Mais Sam ne la remarqua pas ». Pourtant, avant de prendre son pinceau, « il se retourna violemment et écrasa la mouche bleue sur le sol d'un geste brutal, effaçant vite son existence visqueuse sur le gazon moelleux ». Le mal existe et on doit le traiter avec l'énergie qui convient. Sam « était un réaliste, prêt à toute éventualité et surpris par aucune »¹⁶. N'oublions pas que l'Angleterre bucolique de 1950 est tout près des cités qui viennent de subir le Blitz d'Adolf Hitler.

¹⁶ Trevor Story, p. 46. Mais il y a aussi un effet d'ironie, comme dans tout le texte.

Dans la même page (43), Sam recueille les bébés hérissons que le fusil du Capitaine a rendus orphelins : la découverte du « corps de l'homme qui s'appelait Harry le prit par surprise, mais il n'éprouva pas le sentiment de tragédie que les hérissons lui avaient inspiré ». Le Mal existe, il convient de s'en défendre mais de faire preuve de *compassion* pour ses victimes. Après quelques méandres divergents, le roman et le film retrouvent le même lit dans un passage qui éclaire la question du Destin, de la Faute et, plus crûment, du bon usage du corps de Harry.

Sam explique d'abord au capitaine qu'il s'agit « d'un accident. Peut-être un Acte de Dieu. D'une certaine façon, vous devriez être reconnaissant d'avoir eu la possibilité d'apporter votre contribution dans l'accomplissement du destin de votre prochain » (Le renversement ironique de la vision calviniste n'échappera à personne). Sam poursuit, dans les deux versions :

Supposez, par exemple, qu'il était écrit dans le Grand Livre du Ciel que cet homme devait mourir à cet endroit précis et à cet instant précis. Supposez un instant que, d'une manière ou d'une autre, l'accomplissement de son sort ait été exécuté avec négligence ; que quelque chose n'ait pas fonctionné. Disons, par exemple, qu'il devait recevoir la foudre et qu'aucun orage n'était disponible. Eh bien, vous voilà, vous tirez dessus et la Volonté du Ciel est exaucée et le Destin scellé.

On dirait un de ces heureux sophismes où les personnages lubitschiens excellent.

Dans un deuxième temps, le capitaine explique qu'il ne souffre pas du tout de ce type de remords car il « n'a pas de conscience ». Non, ce qui l'inquiète, c'est son sort à lui¹⁷. Il a peur pour son cou car il « connaît la police et ses mœurs soupçonneuses » (47). Elle voit le mal partout, elle cherche des cadavres dans tous les placards. Or le placard d'Hitchcock, justement, est vide.

Sam a un dernier doute : peut être Harry va-t-il manquer à quelqu'un, peut être quelqu'un l'attend-il ? (Sam, à sa première apparition chante : « Je voyage sans bagage, je n'ai que mon billet, mais là où je vais m'attend tout ce dont j'ai besoin... »¹⁸) Alors que le roman insiste : Jennifer ne veut plus entendre parler de Harry, le film généralise : « Il ne sert plus à personne. Personne ne s'en souciait avant que vous ne

¹⁷ « It's me what's worrying me », dit-il dans les deux versions.

¹⁸ « Got no baggage – Just got my fare; But all I need, yes indeed, is waiting for me there... »

veniez... » L'ennui ('the trouble' ou 'the hitch' ...), c'est que les gens comme Harry ne réagissent pas ainsi. Ils veulent *leur part du malheur d'autrui*, ils construisent leur triste bonheur dans la trituration des misères des autres. C'est ce que Trevor Story exprime très joliment par un jeu de mots : Harry voulait épouser Jennifer parce qu'elle était dans le pétrin (« I was in a jam » = dans la confiture) et que Harry « wanted some of the jam » (58).

Mais revenons au placard vide et au moment où Hitchcock bifurque en développant le personnage de Calvin Wiggs, qui change toute la fin du récit. Ce n'est pas un artiste, comme Sam. Faute d'imagination, il cultive le soupçon et il pousse les autres au mensonge et à la falsification, mêmesi certains ne manquent pas de dispositions naturelles de ce côté (Miss Gravely et le Capitaine). Il y a ainsi deux attitudes opposées devant le corps de Harry, devant les dégâts d'une vie : le secret ou le partage. Le secret à l'immense avantage de faire vivre Sherlock Holmes, les avocats et les gardiens de prison. Il est partout dans les autres films d'Hitchcock où il crée des transferts de culpabilité en chaîne et où le travail de l'enquête vise à isoler la tragédie, à cristalliser la faute afin de l'exhiber et de la punir. Dans cet univers, les moindres instants de faiblesse font d'une vie un Destin – comme pour le Lord Jim de Conrad. C'est très précisément ce que refuse le Capitaine du film dans une formule à la fois drôle et profonde : « Je ne veux pas transformer un accident en carrière » [28]

Les personnages de *Harry* sont plus simples et plus directs. Le soleil illumine le paysage. Les placards, malgré les frissons et les soupçons (quelques notes de musique...) nés de l'habitude, restent tranquillement vides. Ce qui rend l'amitié et l'amour – la compagnie des autres – si « confortables », c'est la spontanéité directe (« forthright ») de Sam et de Jennifer. Dans cet univers, la tragédie existe bel et bien, mais elle ne se cristallise pas en Faute et les objets ordinaires cessent d'être les signes d'autre chose qu'eux-mêmes. Leitch, qui partage le point de vue général de Brill, insiste sur le sentiment de *communauté* qui naît autour de Harry, qui « a le pouvoir d'unir les gens autour de lui » (180). Il compare les cadrages éloignés qui renforcent ce sentiment de communauté avec ceux de Hawks et je trouve qu'on pourrait même étendre la comparaison avec Hawks à la communauté elle-même.

The Trouble with Harry est donc comme l'œil du cyclone, le centre apaisé du cinéma d'Hitchcock, le meilleur de ses mondes possibles. Il ne faudrait tout de même pas en abuser, car s'il révèle l'idée que l'homme se fait du bonheur, on risquerait, une fois Harry sous terre, de s'y ennuier ferme. Hitchcock le créateur ne s'y arrêtera pas trop longtemps.

Résumés du roman et du film.

Le Roman.

1 – Au cœur de l'été, dans un fourré d'Angleterre, Abie, un enfant qui jouait à la guerre découvre un vrai cadavre. Tout à côté de lui, un vieux batelier, qu'on appelle le Nouveau Capitaine, s'essaye à la chasse et croit aussitôt qu'une balle perdue a fait de lui un assassin. Le fourré est alors traversé de nombreux personnages : Miss Graveley, qui en voyant le corps commente froidement « alors on chasse, Capitaine ? » et l'invite à prendre le thé ; puis la ravissante Jennifer que son fils Abie a amené sur les lieux et qui reconnaît Harry, son ex-mari dans le cadavre, et s'en félicite ; un médecin illuminé à la poursuite d'un merveilleux papillon, la « *Painted lady* », et un clochard qui porte toute l'Angleterre en lui et vole les chaussures de Harry.

a – Dans le grand parc où se cachent quelques bungalows, sorte de sous-bois shakespeariens, Mark Douglas, le propriétaire, folâtre avec une blonde stéréotypée.

2 – Sam, le peintre, descend en chantant vers les minuscules *Galleries Wiggs*, dont la description remonte même jusqu'à la mort tragi-comique du mari de Mrs Wiggs. Cette dernière n'a vendu aucune des toiles exposées par Sam. Miss Graveley vient acheter une tasse pour le thé du Capitaine et Sam lui redonne sa jeunesse en la coiffant et en la maquillant.

3 – Sam monte peindre dans le fourré. Il y rencontre un hérisson tué par le Capitaine et la détresse de ses deux orphelins le touche bien plus que la mort d'Harry dont il fait un portrait qui représente la mort de l'Humanité toute entière et de ses erreurs. Le capitaine revient et lui raconte son histoire. Ils tombent d'accord pour s'informer auprès de Jennifer avant d'enterrer le mort.

b – Dans le sous-bois, le mari de la blonde espionne le couple adultère, puis il porte une lettre 'anonyme' à la femme de Douglas, le propriétaire.

4 – Sam va voir Jennifer pour tenter d'en savoir plus et il la trouve si belle qu'il lui dit qu'il « voudrait la voir nue ». « Une autre fois » répond la belle. A Sam, venu avec les bébés hérissons, Abie montre le lapin mort tué à son insu par le Capitaine. Jennifer raconte alors l'histoire de Harry vivant. Elle avait épousé Robert, le frère de Harry, mais il est mort dans un accident et Jennifer était enceinte. Harry, en irréprochable frère aîné a voulu le remplacer en épousant Jennifer à son tour, mais le soir de leurs noces, il a mis la photo de son frère au dessus du lit... A l'idée de ce

mariage par devoir et par héroïsme biblique, Jennifer s'est enfuie. Et, tôt ce matin, Harry est venu réclamer son épouse légitime. Elle l'a frappé. Il est parti la chercher dans les bois, abruti par le coup...

5 – Miss Graveley reçoit le Capitaine chez elle. Il est pris d'une joie enfantine quand Abie lui apprend qu'il a tué son premier lapin.

6 – Dans le fourré, Sam et le capitaine enterrent Harry pour la première fois en se disant qu'il est impossible de ne pas aimer leur merveilleux petit groupe d'amis. Mais le Capitaine comprend enfin que, s'il a tué un lapin, il ne peut pas avoir tué Harry avec la même balle. Il faut donc déterrer Harry pour savoir ce qui l'a tué, avant de se demander qui l'a tué.

7 – La lune brille. Le narrateur survole tout le décor. Miss Graveley explique au Capitaine que c'est elle qui a tué Harry avec sa chaussure parce que ses avances (il la prenait pour sa femme) la *contrariaient* énormément. C'est *mon* corps, insiste-t-elle, il faut le déterrer et appeler la police puisqu'il s'agit d'un cas de légitime défense. Le lecteur comprend que le Capitaine creuse une nouvelle fois...

8 – Le petit groupe se retrouve dans la Vieille Grange de Sam et ils finissent par convenir qu'il faut re-enterrement Harry pour éviter que la presse ne s'empare de l'histoire des mariages de Jennifer.

9 – Dans le fourré, au clair de lune, après avoir enterré Harry pour la deuxième fois, on entend comme un clairon, mais Mrs Wiggs accourt et explique que c'est la Rolls Royce d'un milliardaire enthousiasmé par les toiles de Sam, qui refuse d'abord de les vendre, puis obtient un cadeau pour chacun de ses amis : fraises, petit chimiste, caisse enregistreuse, service à thé, tenue de chasse et... clairon pour Sam. Sam demande Jennifer en mariage, mais pour l'épouser, il faut qu'elle soit libre, donc veuve et le corps de Harry redevient indispensable...

c – Entre temps, dans le sous-bois, le mari de la blonde part bras dessus dessous avec la femme du propriétaire tandis qu'on entend la blonde harceler ce dernier qui éclate en sanglots...

10 – Le petit groupe a regagné le fourré à une heure du matin. Harry est ressorti de terre, en piteux état. Le projet de le nettoyer pour le rendre plus présentable est interrompu par le passage du clochard, qui lui vole une cigarette encore tiède, et par le Dr Greenbow dont le papillon s'enfuit...

11 – Harry est ramené à la lumière chez Jennifer. Le Docteur le déclare mort de mort naturelle. Abie l'asperge de lait. On le nettoie et ce sera un

cadavre impeccable que l'enfant imperméable au sens des mots 'hier, aujourd'hui et demain', redécouvrira à l'aurore, dans le même fourré, pour que tout rentre enfin dans l'ordre.

Le film

1 – Au cœur de l'automne, dans un fourré du Vermont, Arnie entend trois coups de fusil et découvre le corps de Harry. Le capitaine soliloque : il rêvait de tuer deux lapins et il ne trouve qu'une boîte de bière, un écriteau interdisant la chasse et le corps de Harry. Tandis qu'il traîne le cadavre pour le dissimuler, survient Miss Gravely qui lui demande : « Vous avez des ennuis, Capitaine ? » puis l'invite à prendre le café et à manger des gâteaux aux myrtilles. C'est ensuite Arnie qui revient avec sa mère, Jennifer. En reconnaissant son époux, elle remercie la Providence. Elle est suivie par le Dr Greenbow, tellement absorbé dans sa lecture qu'il trébuche sur Harry mais poursuit son chemin sans le voir et un clochard qui vole les chaussures du mort.

2 – Sam arrive en chantant vers le magasin de Mrs Wiggs qui n'a pas vendu un seul de ses tableaux. Mrs Wiggs a un fils, Calvin, sheriff auxiliaire et collectionneur de très vieilles voitures dont le bruit annonce la présence. Il a entendu les trois coups de feu et veut identifier le contrevenant parce que « la loi c'est la loi ». Devant la boutique, un milliardaire en Chevrolet noire inspecte les toiles de Sam mais tous l'ignorent. Miss Gravely achète une grande tasse pour recevoir le Capitaine et Sam embellit la demoiselle en lui coupant les cheveux...

3 – Sam va peindre dans le fourré, mais ce n'est que sur son dessin qu'il remarque les pieds de Harry. Il dessine alors un sombre portrait du défunt. Le Capitaine se réveille, lui raconte son histoire et ils décident d'en savoir plus auprès de Jennifer. Le Dr Greenbow repasse et tombe à nouveau sans rien voir ; Calvin Wiggs rôde dans le village.

4 – Sam vient chez Jennifer pour la questionner, mais il la trouve si belle qu'il « voudrait la peindre toute nue ». « Une autre fois », répond la belle. Arnie montre le lapin tué par le Capitaine, l'échange contre une grenouille vivante, puis le récupère pour faire de nouvelles affaires. Arnie parti, Jennifer raconte l'histoire de Harry vivant. Elle aimait Robert, mais il est mort dans un accident. Comme elle était enceinte d'Arnie, Harry, l'irréprochable frère aîné, a tenu à le remplacer en épousant Jennifer. Le soir de leurs noces, elle l'a attendu mais il n'est pas venu car son horoscope le lui déconseillait. Elle est partie chez sa mère, puis s'est cachée sous un faux nom. Ce matin, Harry l'a retrouvée. Elle l'a frappé. Il est parti la chercher dans les bois, abruti par le coup...

5 – Pendant ce temps, Miss Gravely reçoit le Capitaine chez elle. Tous deux arrangent un peu la vérité : Miss Gravely parle de la tasse de son père (qu'elle vient d'acheter) et le capitaine raconte ses expéditions. Arnie produit le lapin mort, en tire deux gâteaux et comble de joie le capitaine qui comprend qu'il a tiré son premier lapin.

6 – Dans le fourré, Sam et le Capitaine enterrent Harry pour la première fois en se disant qu'il est impossible de ne pas aimer le petit groupe qu'ils forment. Mais le Capitaine comprend enfin que, s'il a tué un lapin, il ne peut pas avoir tué Harry avec la même balle. Il faut donc déterrer Harry pour savoir ce qui l'a tué, avant de se demander qui l'a tué : chacun des membres du groupe fait un suspect plausible.

7 – Le Capitaine montre son chalet à Miss Gravely qui lui révèle que c'est elle qui a tué Harry avec sa chaussure parce que ses avances (il la prenait pour sa femme) la *contrariaient* énormément. C'est *mon* corps, insiste-telle, il faut le déterrer et appeler la police puisqu'il s'agit d'un cas de légitime défense. Dans le fourré, le Capitaine reste assis sur un tronc et on voit des pelletées de terre voler.

8 – Chez Jennifer les quatre se retrouvent, s'expliquent et finissent par convenir qu'il faut re-enterrer Harry pour éviter que la presse ne s'empare de l'histoire des mariages de Jennifer. Un placard vide s'ouvre de façon menaçante.

9 – Le soir, dans le fourré, les hommes creusent et enterrent Harry pour la deuxième fois tandis que les femmes bavardent. Sur le chemin du retour, au clair de lune, on entend comme un clairon, mais Mrs Wiggs accourt et explique que c'est la Chevrolet du milliardaire enthousiasmé par les toiles de Sam, qui refuse d'abord de les vendre, puis obtient un cadeau pour chacun de ses amis : fraises, petit chimiste, caisse enregistreuse, 'bonheur du jour', tenue de Davy Crockett, et... quelque chose que chuchote Sam. Il demande alors Jennifer en mariage, mais pour l'épouser, il faut qu'elle soit libre, donc veuve et le corps de Harry redevient indispensable... Calvin survient avec les chaussures de Harry et téléphone à son chef. Tous le laissent seul et il découvre le portrait du mort dessiné par Sam.

9bis – Chez Jennifer, la nuit, la jeune femme accepte d'épouser Sam sous les yeux attendris de l'autre couple, mais pour l'épouser, il faut qu'elle soit libre, donc veuve et le corps de Harry redevient indispensable...

10 – Retour dans le fourré pour déterrer Harry une deuxième fois. Le projet de le nettoyer pour le rendre plus présentable est interrompu par le Dr Greenbow qui récite un Sonnet de Shakespeare.

11 – Harry est amené chez Jennifer. Calvin survient avec le portrait accusateur, mais Sam, de deux traits de fusain, transforme le mort en vivant et 'détruit une pièce à conviction ». Dans une brève scène de quiproquo, burlesque et inquiétante, le docteur est invité à examiner Harry, dissimulé dans la baignoire en faisant croire à Calvin qu'il s'agit d'Arnie. Calvin écarté, le Capitaine avoue ses petites impostures et Miss Gravely, rayonnante, déclare qu'il est le plus « beau Capitaine de remorqueur qui ait jamais remonté l'East River ». Quand le docteur offre son diagnostic de mort naturelle, Sam lui explique les allées et retours de la journée, ce qui le persuade tout çà fait qu'il est en train de faire un cauchemar.

11bis – Le matin suivant, ce sera un cadavre impeccable que l'enfant, imperméable au sens des mots 'hier, aujourd'hui et demain', redécouvrira dans le même fourré, pour que tout rentre enfin dans l'ordre. Le cadeau que Sam a demandé au milliardaire est ... un lit à deux places.

Lectures

TREVOR STORY John, *The Trouble With Harry*, Penguin, 1970. BRILL Lesley, *The Hitchcock Romance*, Princeton, 1988, 296p. *Hitchcock – Truffaut*, "Edition définitive", Paris : Ramsay Poche Cinéma, 1983, 312p. (1ère édition de 1962, complétée en 1967). LEITCH Thomas M., *Find the Director, and other Hitchcock Games*, University of Georgia Press, 1991, 298 p. Mac GILLIGAN Patrick, *Alfred Hitchcock, A Life in Darkness and Light*, London: Wiley, 2003, 850 pages. ROHMER Eric, CHABROL Claude, *Alfred Hitchcock*, Paris : Editions Universitaires, 1957. SIKOV Ed, *Laughing Hysterically, American Screen Comedy in the 1950's*, New York: Columbia U.P., 1994 SPOTO Donald, *The Art of Alfred Hitchcock*, New York: Hopkinson Blake, 1976. -----, *The Dark Side of Genius, the Life of Alfred Hitchcock*, London: Muller, 1983, 594 p. 1994: Edition française de poche, *La Vraie vie d'A.H.*(Poche Ramsay). TAYLOR John Russell, *Hitch, The Life and Times of Alfred Hitchcock*, London: Abacus, 1978, 304p. WOOD Robin, *Hitchcock's films Revisited*, London: Faber and Faber.

Il était une fois un visage : Joan Crawford seconde période ou les métamorphoses du masque¹

Serge CHAUVIN Université Paris Ouest
Nanterre la Défense

For Her eyes, fondly

On a coutume de diviser la trajectoire de Joan Crawford en trois phases, correspondant aux studios l'ayant successivement employée : débuts à la MGM (1925-1943) qui en fait une star avant de la mettre sur la touche, renaissance à la Warner (1944- 1952) avec *Le Roman de Mildred Pierce* (*Mildred Pierce*, Michael Curtiz, 1945) qui lui vaut un Oscar, puis fin de carrière plus erratique mais dominée par la Columbia

Ce texte s'inscrit dans une réflexion de plus longue haleine sur la fiction hollywoodienne, ses figures et ses fétiches, singulièrement dans le cadre du mélodrame comme *veine*. Ses hypothèses de travail pourront être nuancées ultérieurement par une étude exhaustive du corpus crawfordien, ainsi qu'une comparaison systématique, voire statistique, avec les filmographies de Bette Davis, Barbara Stanwyck et autres reines du *women's picture*. Je remercie Anne Crémieux de m'avoir donné accès à plusieurs films et documents. Par ailleurs, le questionnement à l'œuvre ici coïncide sur certains points avec les recherches de Marguerite CHABROL dans son article « "Gods and Monsters" : grandeur et décadence de Hollywood dans les années 1950 et 1960 », in BOURGET Jean-Loup & NACACHE Jacqueline (dir.), *Le Classicisme hollywoodien*, Presses universitaires de Rennes, 2009.

(1952-1970). Il est pourtant permis d'établir une autre périodisation plus secrète, en deux époques qui se distinguent à la fois par le type de rôle tenu par la star et par le mode de figuration qui l'accompagne. En ce cas, le tournant s'effectue selon moi à l'orée des années quarante, soit à l'apogée de sa période MGM, autour des trois films où la dirige George Cukor.

Dans *Femmes (The Women, 1939)*, elle incarne, une fois de plus, la rivale (*the other woman*), femme libre, ambitieuse et sans scrupules, cette fois face à une Norma Shearer plus âgée, mariée et mère de famille. Second rôle certes (si cela a un sens dans ce film presque choral), et finalement évincé par le scénario, mais qui fait d'elle la tentatrice par excellence, jeune et désirable. Or, après la somptueuse parenthèse du *Cargo maudit (Strange Cargo, Frank Borzage, 1940)*, sommet d'érotisme mystique, c'est un statut bien différent qu'elle occupe pour ses retrouvailles avec Cukor : dans *Suzanne et ses idées (Susan and God, 1940)*, on la découvre, pour la première fois, en mère d'une fille à marier. Si ce changement d'emploi (au sens théâtral du terme), ce passage soudain à une autre génération, a concerné bien des stars féminines hollywoodiennes, remettant en cause rétrospectivement la vraisemblance de leurs rôles précédents, sa brutalité n'en demeure pas moins frappante, comme si l'éternelle jeunesse qu'on avait voulu leur conférer devait se payer ensuite d'un vieillissement accéléré². Souvent, un tel basculement constitue un point de non-retour, et marque pour la star mûrissante (ou simplement représentée comme adulte) une exclusion du champ du désir. Dans le cas de Joan Crawford, il n'en sera rien, et ses rôles demeureront, jusqu'au bout ou presque, hautement érotisés³. *Suzanne et ses idées*

² C'est particulièrement vrai des ingénues : Teresa Wright, adolescente dans *L'Ombre d'un doute (Shadow of a Doubt, Hitchcock, 1943)*, joue dix ans plus tard la mère d'une adolescente dans *The Actress (Cukor, 1953)* ; Jane Wyman ne met que cinq ans pour effectuer le même parcours, entre *Le Grand Alibi (Stage Fright, Hitchcock, 1950)* et *Tout ce que le ciel permet (All That Heaven Allows, Douglas Sirk, 1955)*. Plus proches de Crawford dans leur persona, certaines actrices du film noir connaissent une évolution similaire : Mary Astor passe en trois ans de la vamp du *Faucon maltais (The Maltese Falcon, John Huston, 1941)* à la mère de Judy Garland dans *Le Chant du Missouri (Meet me in St. Louis, Vincente Minnelli, 1944)*, et Joan Bennett, à qui Fritz Lang avait fait jouer les prostituées (*Man Hunt, 1941*), les femmes fatales (*La Femme au portrait / The Woman in the Window, 1944* ; *La Rue rouge / Scarlet Street, 1945*) puis les ingénues gothiques (la jeune mariée du *Secret derrière la porte [Secret Beyond the Door, 1948]*), devient mère – mais encore désirante et désirable – dans *Les Désemparés (The Reckless Moment, Max Ophuls, 1949)*, avant de s'effacer devant sa fille dans *Le Père de la mariée (Father of the Bride, Minnelli, 1950)*...

³ Cette érotisation, omniprésente dans les scénarios qui toujours campent l'héroïne en proie au désir, comme objet et/ou comme sujet prédateur, revêt toutefois, on le verra,

connut d'ailleurs un relatif échec commercial. On peut néanmoins y voir une rupture symbolique dans l'image de la star, propre à infléchir sa perception ultérieure par le public, même si dans ses films Crawford allait demeurer *the girl* (quoique face à des partenaires souvent plus jeunes qu'elle). Le défi de sa représentation consisterait donc à concilier l'actrice mûrissante et la star immarcescible. D'où ces rôles – pas si fréquents finalement dans le cinéma hollywoodien – de femme pleinement adulte et pleinement sexualisée. D'où aussi le flottement récurrent des scénarios quant à l'âge de l'héroïne. Si cette tension, née autant des exigences du star system que de la volonté propre de Crawford, est si passionnante, c'est parce qu'elle affecte la figuration même de la star, jusqu'à devenir l'enjeu même de la fiction.

À cet égard, et même s'il semble marquer un retour à ses emplois antérieurs (en l'occurrence la pécheresse repentie), le troisième et dernier film tourné par Crawford avec Cukor revêt une valeur programmatique pour la suite de sa carrière, jusque dans son titre : *A Woman's Face* (1941), d'après une pièce de Francis de Croisset intitulée *Il était une fois...*⁴. Certes, l'ouverture recourt à des procédés apparemment familiers : dramatisation immédiate de la situation (une scène de procès) et irruption décevante de l'héroïne, d'abord montrée de dos et de loin dans un couloir de prison, effarouchée par un flash, puis sur le banc des accusés, en plan rapproché, mais la tête penchée et le visage dissimulé par sa capeline. Si le personnage est présenté, la star reste invisible. Ce dispositif presque canonique de révélation différée est repris quelques minutes plus tard dans le premier flash-back : l'héroïne n'est d'abord qu'une ombre, puis une voix, puis une silhouette, puis un profil de médaille. Il y a dans ce dévoilement progressif, propre à exaspérer les attentes du public, comme un pastiche des apparitions de Garbo – MGM oblige, et clin d'œil probable au contexte suédois de l'intrigue⁵. Le coup de théâtre vient de ce que ce visage se révèle clivé : la moitié gauche est parfaite, la droite mutilée. Là réside le secret du titre, mais aussi du jeu avec le spectateur : car l'épiphanie du visage, étant advenue trop tôt, pour un monstre comme pour une star, réclame d'être une nouvelle fois différée. La gageure est alors de refaire coïncider le personnage et la star : comment Anna Holm/Ingrid Paulssen (femme double par excellence) peut-elle (re)devenir

deux incarnations différentes selon les films : soit dans un corps félin et toujours sensuel, soit dans un visage fétichisé mais sadisé.

⁴ Déjà adaptée au cinéma, en Suède, par Gustav Molander, avec Ingrid Bergman, également sous le titre *Le Visage d'une femme* [*En Kvinns Ansikte*].

⁵ La même année, Cukor dirige Garbo dans son dernier film, *La Femme aux deux visages* (*Two-Faced Woman*), comédie qui joue, sur le mode presque parodique, avec et sur l'image de la Divine.

Crawford ? À la faveur d'une opération de chirurgie esthétique qui n'intervient qu'à mi-film. Même alors, le docteur Segert, chirurgien bientôt amoureux, met en scène et retarde cette vision décisive, tel un bonimenteur : « Je vais dévoiler ma Galatée – ou mon Frankenstein » (on notera le choix du verbe *unveil*). Et Cukor de prendre le relais : la caméra s'attarde sur le profil intact, avant qu'une lampe ne vienne obstruer le plan frontal du visage mis à nu ; enfin, c'est le miroir tenu par la patiente qui, littéralement, la *masque*. Comme il se doit, c'est dans l'enceinte du tribunal, à l'issue de ce flash-back, que l'héroïne s'exhibe enfin dans sa vérité, et la star dans toute sa beauté.

On le voit, l'intrigue du film peut se résumer à son double titre : « Il était une fois un visage de femme. » Cette quête du visage devient un moteur narratif et un principe de mise en scène, mais l'enjeu dramatique s'accompagne d'un questionnement éthique : celui de la conformité du physique et du moral, de l'apparence et du cœur. Segert déclare, avant d'enlever les bandages : « Si cette opération est un succès, j'aurai créé un monstre : un beau visage sans cœur. » Crainte démentie (puisque l'on a affaire à une histoire de rédemption) par la vérité sortie de la bouche de l'enfant dont Ingrid devient la gouvernante : « Vous êtes trop jolie pour être méchante » (*you're too pretty to be mean*). Simple retour à une norme esthétique-idéologique ? Voire. Car ce film inaugure une série de variations extrêmes, dans la filmographie crawfordienne, sur une dialectique de l'apparence et de l'essence, du naturel et de l'artifice⁶, du glamour et de la défiguration, qui pousse à l'extrême la logique de représentation de la star, au risque de la mettre en crise. Dorénavant, les films de Joan Crawford ne raconteront généralement que les aventures et les avatars d'un visage.

Certes, elle continue d'avoir et d'être un corps, qu'elle montrera encore, avec une fierté légitime et non dénuée de coquetterie (*La Maison sur la plage/ Female on the Beach*, Joseph Pevney, 1955 ; *Feuilles d'automne/Autumn Leaves*, Robert Aldrich, 1956), jusque dans ses films de sexagénaire (*Le Cercle de sang/Berserk*, Jim O'Connolly, 1967). Mais ce corps ne devient que rarement une figure, ou un enjeu. En revanche, la « visagété » crawfordienne suscite la constitution d'un corpus cohérent (malgré des contre-exemples, comme *Femme ou Maîtresse/Daisy Kenyon*, Otto Preminger, 1947 – d'ailleurs une production de la Fox), par-delà la

Telle que l'a analysée Richard DYER, au sujet d'une photo d'Eve Arnold montrant Joan Crawford au (double) miroir, dans l'introduction de *Heavenly Bodies*, Londres : Macmillan, 1986 ; Routledge, 2004.

diversité des metteurs en scène ou des chefs opérateurs⁷. Ce motif récurrent d'un visage torturé, défiguré, reconfiguré, était-il dicté par la persona même de la star, ou simplement lié aux goûts des scénaristes (Ranald MacDougall par exemple), à une esthétique propre au studio, à la logique des codes génériques (film noir et mélodrame) ? Ou bien, conformément à certaines relectures récentes du *women's picture*, faut-il considérer Crawford comme l'*auteur* de sa filmographie ? En tout cas, les outrages infligés à ce visage n'aboutissent qu'à en mieux célébrer la beauté pérenne, donc à réaffirmer, par-delà les tribulations faciales de l'héroïne, la permanence de la star.

Le paradoxe n'est donc qu'apparent : c'est quand Joan Crawford mûrit que la caméra la serre au plus près pour mettre en valeur son visage par l'artifice – savante combinaison d'éclairages, de filtres (l'« effet Joan Crawford »), de maquillage, plus tard de chirurgie esthétique et même de climatisation glaciale du plateau (pour tirer la peau et empêcher le maquillage de couler)... Cette mise en valeur s'accompagne d'une apothéose du gros (voire du très gros) plan, favorisée par l'esthétique des années quarante (surtout à la Warner), le noir et blanc et le format 1.37⁸ – plus proche du « néo-expressionnisme » dans ses manifestations les plus diverses (le film noir, Hitchcock, Welles) que de la norme de figuration des stars : jusqu'alors, le gros plan était généralement utilisé avec parcimonie (sauf dans les photos de studio), et différé au même titre que la scène de baiser ; paroxystique, épiphanique (voir Marlene Dietrich constamment voilée ou filtrée par divers accessoires chez Sternberg), dramatisé et pathétique (puisqu'il donne accès à l'intériorité du personnage), il constitue traditionnellement le summum de la fascination/sidération produite par la star, et/ou de l'identification au personnage, puisqu'il révèle un visage lui-même en proie à une révélation affective, un regard à la fois regardant et regardé.

À ce titre, il est frappant de constater la différence du traitement respectivement dévolu, dans l'échelle des plans, à Crawford et à sa grande rivale Bette Davis, qui elle aussi se laissait volontiers montrer

⁷ Je me contenterai de citer ceux des films que j'analyse ici en détail : Robert Planck (*Il était une fois...*), Ernest Haller (*Le Roman de Mildred Pierce* et *Humoresque*), Joseph Valentine (*La Possédée*), Ted McCord (*L'Esclave du gang*), Charles B. Lang (*Le Masque arraché*), Arthur Arling (*La Meurtrière diabolique*).

⁸ Cela sera moins vrai plus tard : le gros plan est plus rare dans les films en couleur – dans *Johnny Guitare* (Nicholas Ray, 1954), Vienna est d'abord un corps filmé en pied, à la fois érotisé et virilisé – et *a fortiori* en écran large – dans *Rien n'est trop beau* (*The Best of Everything*, Jean Negulesco, 1959), la composition des plans favorise plutôt les bouteilles et distributeurs de Pepsi-Cola, dont Joan Crawford était devenue l'ambassadrice officielle après en avoir épousé l'un des cadres...

artificiellement vieillie (*La Vieille Fille/The Old Maid*, Edmund Goulding, 1939), enlaidie, mais aussi embellie (*Une femme cherche son destin/Now, Voyager*, Irving Rapper, 1942). Or Davis était rarement filmée en gros plan : elle restait avant tout une présence scénique, souvent filmée en pied (posture dont la version tératologique est offerte par *Qu'est-il arrivé à Baby Jane ?*⁹). Elle se voulait avant tout comédienne, dans une tradition théâtrale, et triompha aussi sur les planches. Crawford, elle, malgré ses talents d'actrice, n'était que star, créature de pur cinéma. Et en l'occurrence la caméra Warner se repaît volontiers de son visage, au point (outre tous les aspects déjà mentionnés) d'en faire un élément dramatique (au sens moins de l'effet théâtral que d'une contribution à l'action). Dans nombre de films, le gros plan devient quasiment narratif, et le visage le lieu du drame.

De fait, *Mildred Pierce*, film clé de la décennie, reprend les postulats de narration et de figuration posés par *Il était une fois...* et les fixe comme modèle des films à venir : le visage (et le spectacle de la star) est donné presque d'emblée, comme *appel à fiction*. Mais ce visage est déformé (par un traumatisme quelconque), voire méconnaissable. Sa révélation prématurée ne contredit donc pas le principe de jouissance différée, puisque, de la star, on ne voit d'abord qu'une version *défigurée* (ou du moins souffrante), qui amène le spectateur à se poser la question : qu'est-il arrivé à Joan Crawford ? Et comment son personnage en est-il arrivé là ? D'où la récurrence de structures en flash-back. L'apothéose de son visage dans son apparence « réelle », c'est-à-dire idéale, doit se mériter (pour le spectateur) ou se (re)conquérir (pour la star) en une mise en abyme de la fabrication (hors cadre) de son image.

Le film de Curtiz débute en effet par le meurtre du personnage masculin, dont le dernier mot est « Mildred », aussitôt suivi par un plan d'ensemble en plongée sur une femme en marche, vue de dos, en toque et manteau de fourrure. Elle s'avance sur une jetée, prête à se jeter à l'eau : un plan rapproché révèle une Joan Crawford hagarde, le visage luisant de sueur ou d'embruns, les yeux mouillés de larmes. L'intervention d'un policier prévient son geste. La fiction est lancée, mais tout entière rétrospective. C'est dans le passé du personnage que se dissimule le secret de cette apparition, climax inaugural.

Cette célèbre ouverture sera reprise et soumise à diverses variations : la tentation du suicide par noyade s'actualise au dénouement de *Humoresque* (Jean Negulesco, 1946), scène paroxystique fondée sur le crescendo musical d'une fantaisie sur le *Tristan et Isolde* de Wagner,

⁹ *Whatever Happened to Baby Jane?*, Robert Aldrich, 1962.

interprétée en montage alterné par le violoniste (John Garfield) qui vient de quitter l'héroïne après avoir été son protégé et son amant. Cette scène de *Liebestod* s'accompagne d'une mise en scène du visage de Crawford : tandis que résonnent les accents wagnériens diffusés par la radio, son visage, bouleversé mais magnifié, vient se refléter à la surface de la fenêtre, encadré par les arabesques d'une grille en fer forgé, sur fond de mer. Le surcadrage en fait une effigie de la douleur, et sa nature de reflet le rend déjà fantomatique. Elle brise la vitre, mais cette trouée ne suffit pas à restaurer l'intégrité du visage, strié d'ombres et enserré de plus belle par cette béance nouvelle. L'héroïne quitte la maison pour s'aventurer sur la plage, et les changements d'angle, les brusques variations d'échelle (notamment entre plans moyens et gros plans) s'apparentent à des faux raccords renforçant l'impression d'instabilité, de chaos intérieur. Lorsqu'elle s'avance dans les vagues, son visage finit par envahir tout le champ, entraînant une perte du point et de tout repère par excès de proximité, comme si elle allait crever l'écran ; à cette tentation du contact impossible, à ce baiser symbolique avec le spectateur, succède le basculement dans un point de vue subjectif non moins impossible : celui de la noyée à l'instant de sa mort. Fusion de la star non avec le regard qui la désire mais avec les éléments, et qui entraîne l'abolition du visage.

Cette scène, qui pousse à l'extrême le principe de fascination pour la star, constitue certes l'aboutissement du film et non son point de départ. On n'en garde pas moins l'impression que celui-ci (malgré ses nombreuses qualités) n'existe que pour parvenir à cette culmination, qui radicalise l'exaltation de la *figure*¹⁰ de la star. Le film suivant, *La Possédée* (*Possessed*, Curtis Bernhardt, 1947), prolonge quant à lui la démarche énoncée plus haut, en faisant de la vision initiale d'une star *déplacée* le point de départ de son récit, et le moteur de son *intrigue*. Dès le générique nous est offert le spectacle d'une aube blafarde sur les rues de Los Angeles, où erre une femme d'abord vue, là encore, de dos, en plan d'ensemble et en plongée. Son reflet de profil, dans la vitrine d'une banque, se révèle trop fugitif et trop flou pour la distinguer clairement, puis un travelling latéral ne cadre que la moitié inférieure de son corps : ce choix de cadrage est justifiable par la situation (le spectateur voit ainsi les pieds frôlant le rail du tramway qui approche : une fois de plus, le suicide paraît imminent), mais il sert avant tout à dérober le visage à notre regard. Fausse piste (il n'y a pas d'accident), mais vrai choc : lorsque le tram s'arrête, un plan filmé de l'intérieur du véhicule nous montre enfin

¹⁰

Par *figure*, j'entends bien sûr que la star devient un signe, que sa valeur symbolique et poétique inscrit dans un système codé, celui de la fiction hollywoodienne – tout en conservant sa portée imaginaire. Mais l'ambivalence assumée du terme (qui renvoie au figuratif comme au figural) est riche aussi de ses autres connotations, en anglais (au sens de silhouette) comme en français (au sens de visage).

une Joan Crawford attendue et pourtant méconnaissable, livide et égarée, à la recherche d'un certain David qu'elle croit reconnaître dans chaque homme qu'elle croise. Il faudra évidemment un long flash-back non seulement pour nous livrer la clé du mystère (l'héroïne est psychotique) mais pour nous offrir Crawford telle qu'en elle-même, c'est-à-dire en majesté.

Ce qui nous amène à un nouveau paradoxe, ou à un avatar de la dialectique précédemment évoquée. En effet, la fulgurance de cette ouverture tient à ce qu'elle offre un équivalent hollywoodien de ce qu'on a pu appeler l'« effet *Stromboli* » : comme dans le film de Rossellini, une star se retrouve plongée dans un décor naturel, filmé ici dans le style pseudodocumentaire cher à certains films noirs de l'immédiat après-guerre. Mais qui voit-on vraiment ? La folie de l'héroïne est figurée par sa chevelure en désordre, sa peau terreuse et non maquillée. Le personnage est censé se montrer à nu, corps et âme, dans sa vérité, sous son *vrai visage*. Mais la star ? Peut-être la Joan Crawford de 1947, en privé, ressemblait-elle vraiment à cela. Mais sa véritable apparence, aux yeux du spectateur, ne saurait être que le visage parfait qui apparaîtra en flash-back. Et il est flagrant que le côté *sans fard* du personnage n'est que le fruit d'un maquillage très élaboré. Ce naturel revendiqué n'est donc qu'un artifice redoublé : dans la logique du star system, il ne saurait en être autrement. Mais, outre qu'il constitue un aboutissement du *star vehicle* conçu comme *re-constitution* progressive (et dramatisée) du visage vénéré, ce film soulève une question qui se fera de plus en plus lancinante : la star a-t-elle encore (seulement) un visage à elle ? Et si oui, quel est-il ?

De fait, à partir des années cinquante, Joan Crawford va être soumise à une prolifération et une instabilité croissante de ses visages, dans un va-et-vient entre glamour et prosaïsme, redoublés en outre par des effigies en tous genres : dans *Une femme diabolique* (*Queen Bee*, Ranald MacDougall, 1955) comme dans *Baby Jane*, elle vit entourée de ses photos de jeunesse (de facture hollywoodienne, forcément). Au demeurant, cette frénésie de duplication ne se cantonne pas au médium photographique, tant s'en faut, ni à ses alter ego de cinéma : ainsi l'édition originale de son autobiographie¹¹ voit-elle sa jaquette agrémentée non d'une photo signée, mettons, George Hurrell ou Bert Six, mais d'un portrait peint, en l'occurrence une superbe croûte dont l'auteur semble avoir sagement gardé l'anonymat...

Dès 1950, *L'Esclave du gang* (*The Damned Don't Cry*, Vincent Sherman) multiplie, décline presque à l'envi les versions possibles de son

¹¹ *A Portrait of Joan*, Garden City : Doubleday, 1962 (écrit en collaboration avec Jane Kesner Ardmore).

apparence. On découvre d'abord l'héroïne, la richissime et bien nommée Lorna Hansen Forbes, dans un *home movie* muet tourné par un gangsterassassiné : en maillot de bain, au bord d'une piscine, elle arbore puis retire coquettement ses lunettes noires : l'image même d'une star. Mais elle a disparu, et à cette première vision flatteuse se substitue une photo de presse granuleuse. Lorsqu'elle apparaît enfin sans médiation, son visage est défait mais peu visible, affaissé dans le cadre de la vitre d'une auto ; puis il est *exposé* crûment à la lumière blafarde d'une lampe de vestibule, mais encore miséricordieusement filtré par la moustiquaire : le masque d'une femme en détresse, ou d'une beauté déchue. Elle s'est réfugiée chez ses parents, et redevient la plébéienne Ethel. Cette perte de prestige semble démentie, ou du moins compensée nostalgiquement, par la dignité d'une photo de famille qui la montre avec mari et enfant, mais cet idéal normatif est aussitôt dénoncé comme une simple pose par le début du flash-back, qui nous la montre en ménagère harassée, la peau moite, les cheveux austèrement tirés, avant un gros plan traumatique lorsqu'elle assiste à l'accident mortel de son fils : le visage est littéralement défiguré par la douleur, la langue en proie au cri semble hypertrophiée, monstrueuse. Tout le film, comme tant d'autres où joue Crawford, est déchiré entre la crédibilité du personnage et la magnification de la star, entre les exigences du pathétique et celles du glamour. Le visage devient champ de bataille, entité autonome et métamorphique.

De cette contradiction féconde, on trouve bien sûr une version dégradée, triviale et grotesque dans le « film de vieille peau » (*hag movie*), sous-genre des années soixante inauguré par *Baby Jane* : mais le film d'Aldrich épargnait relativement Crawford, figure de martyr moins avilie physiquement que Bette Davis, qui n'avait pas craint d'offrir une prestation carnavalesque, poussant à l'extrême, de façon quasi parodique, le contraste entre un vieillissement objectif et la tentation de l'éternelle jeunesse réduite à une régression infantile et obscène. C'est plutôt dans *La Meurtrière diabolique* (*Strait-Jacket*, 1964) – *exploitation movie* et projet opportuniste conçu et réalisé par William Castle, « le Hitchcock du pauvre », trop heureux d'avoir réuni une star de *Baby Jane* et le scénariste de *Psychose*, Robert Bloch – qu'il faut chercher la somme de toutes les variations possibles sur le système figuratif élaboré autour de Crawford, jusqu'au vertige, jusqu'à l'absurde.

Aussitôt après des plans d'ouverture indistincts et stridents, Joan Crawford, hystérique et hurlante mais bien coiffée et embijoutée, y apparaît en photo (aussi médiocre qu'improbable) à la une d'un journal, agrémentée de la manchette : *LOVE SLAYER INSANE*. Un flash-back avec voix off nous la révèle ensuite descendant d'un train, beauté *white trash* amatrice de chair fraîche. Castle avait prévu une héroïne quinquagénaire, mais Crawford insista pour qu'elle soit quadragénaire : elle-même venait

d'avoir soixante ans... Après la scène où elle tue à la hache son second mari infidèle et sa maîtresse, on la retrouve en camisole : alors seulement démarre le générique, où un portrait peint (nouvelle effigie de l'actrice) se déforme pour engendrer une succession de tableaux (procédé cher à Castle) dépeignant des monstres et des figures d'horreur (soit qu'elles l'éprouvent, soit qu'elles l'inspirent), dans un style mi-symboliste mi-expressionniste qui rappelle vaguement Alfred Kubin. Crawford réapparaît ensuite en femme « vieillie » (et guérie ?), délibérément enlaidie ou du moins affadie, « déglamourisée ». Vingt ans se sont écoulés depuis son internement, et cette donnée ajoute à notre trouble : quel âge, quel visage lui assigner ? Où est la « vraie » Crawford, aussi grimaçante quand elle joue le sex symbol rustique que la mère repentante ?

Mais ce brouillage fait encore l'objet d'une surenchère : voici l'héroïne, Lucy Harbin, face au buste qu'a sculptée d'elle sa fille Carol : il s'agit d'un authentique bronze commandé par la MGM dans les années trente. La cruauté de cette confrontation, à trente ans de distance, entre la star et l'effigie de sa splendeur passée ferait pâlir Aldrich. Peu après, c'est Carol qui la remodèle, l'habille, la pare, l'affuble d'une perruque, bref la rajeunit, et du coup la re-métamorphose en vamp croqueuse d'hommes – tandis que des enfants chantent la comptine *London Bridge is falling down, my fair lady*, comme en clin d'œil ironique à la comédie musicale que Cukor adapte à l'écran la même année...

Mais c'est un film d'épouvante, et les meurtres reprennent. Au dénouement, la vérité se fait jour : c'est Carol la coupable, la folle, qui se déguise en sa mère (mêmes vêtements, mêmes bijoux, même perruque) pour accomplir ses forfaits. Dans un *face à face* grotesque, Lucy la *démasque*, littéralement – Carol ayant moulé un masque sur le buste pour parfaire la ressemblance, voire la duplication. Lucy est alors confrontée à son double, sa copie dégradée et jalouse (cette rivalité mère-fille était déjà présente au cœur de *Mildred Pierce*, et sera reprise dans *Berserk*). Le masque arraché n'est plus qu'une chose molle et informe sur laquelle s'acharne la meurtrière désarmée. Par-delà la lourdeur grossière des effets, un malaise subsiste : l'image sacralisée de la star aurait-elle donc été réductible à quelques oripeaux et signes distinctifs, à un visage détachable ?

Pourtant, tout comme *Maman très chère* (*Mommie Dearest*, Frank Perry, 1981, où Faye Dunaway campe une Crawford qui bat sa fille adoptive à coups de cintre), les caricatures de presse¹² ou les imitations de

¹²

Bette Davis a elle aussi été abondamment caricaturée, parfois affectueusement (voir l'affiche de la comédie musicale *Two's Company* qu'elle joua à Broadway) : mais ses traits

cabaret (souvent des numéros de travestis), qui à des titres divers pourraient ternir ou trivialisent l'image de la star, le film de Castle apporte la preuve par l'absurde de la puissance presque autonome de ce visage, toujours reconnaissable sous tous ses avatars¹³. Ce qu'offre ce corpus, même dans ses formes les moins glorieuses, c'est le blason d'un visage, dévorant et dévoré, « conte de terreur »¹⁴, monstre et victime, maléfique et sacrifiée. Cette réflexion a pour matrice lointaine la vision de *Sudden Fear* (David Miller, 1952) : le morceau de bravoure de ce film (ironiquement intitulé en français *Le Masque arraché*, expression qui s'applique au personnage masculin) est une séquence où l'héroïne, riche dramaturge mûrissante, découvre que son jeune mari la trompe et veut l'assassiner. Pendant dix minutes, Joan Crawford est seule à l'écran, dans son bureau puis dans sa chambre, et ne prononce pas un mot : la parole provient du disque où a été enregistrée accidentellement une discussion entre les amants, puis se fait voix intérieure qui résonne, obsédante, tandis que l'épouse, prostrée sur son lit, imagine toutes les versions possibles de sa propre mort, sous un éclairage violemment contrasté qui isole son regard. Crawford, livrée à elle-même, déploie toute la gamme d'un jeu surexpressif dont on ne trouverait d'équivalent, j'imagine, que chez les divas italiennes du cinéma des années dix. Et voilà l'ultime paradoxe : alors que dans ses rôles muets son jeu, conformément à ses rôles de garçonne (*flapper*), se caractérisait plutôt par un naturel « pré-parlant », c'est dans le cinéma parlant qu'elle est devenue grande actrice du muet. Du lien intime, au cinéma, entre visage et douleur, visage et terreur, Joan Crawford était devenue l'axiome.

On repense alors, forcément, à ce qu'écrivait Barthes du visage de Garbo¹⁵, évoquant tour à tour un « visage-objet », hanté par « la tentation du masque total » comme « archétype du visage humain », une « Essence », une « Idée ». Crawford, elle aussi, « appartient encore à ce moment du cinéma où la saisie du visage humain jetait les foules dans le plus grand trouble, où l'on se perdait littéralement dans une image humaine comme dans un philtre, où le visage constituait une sorte d'état absolu de la chair, que l'on ne pouvait ni atteindre ni abandonner ». Mais chez elle, point de tentation marmoréenne, inexpressive et « désexuée » : son

s'en trouvaient exagérés plutôt que stylisés, privilégiant les paupières plutôt que le regard.

¹³ Dès 1937, Walt Disney, prophétique, avait donné les traits de Crawford à la méchante reine, sorcière et marâtre, de *Blanche-Neige et les Sept Nains*.

¹⁴ Expression de DELEUZE et GUATTARI (*Mille Plateaux*) reprise par Pascal BONITZER dans *Le Champ aveugle*, Paris : Cahiers du cinéma/ Gallimard, 1982, p. 145.

¹⁵ Roland BARTHES, « Le visage de Garbo », *Mythologies*, Paris : éditions du Seuil, coll. « Pierres vives », 1957, p. 77-79.

pouvoir de sidération aura tenu au contraire à sa volonté d'atteindre l'expressivité absolue, le point maximal d'intensité, indissociable apparemment de la peur ou de la souffrance. Et pour réaffirmer la perfection de sa beauté, sans cesse donnée et dérobée, il fallait en passer par tous les états d'un visage métamorphique, soumis à une perpétuelle défiguration.

Nombreux sans doute sont ceux qui ont découvert ce visage par la pochette du double album *Exile on Main Street* des Rolling Stones, illustrée de photos de Robert Frank ; en la dépliant, on voit le guichet d'un cinéma, orné de photos d'exploitation de *A Woman's Face*, mais aussi d'un portrait découpé, disproportionné, d'une Joan Crawford terrifiée – et nettement plus âgée que dans le film de Cukor. Ce portrait vient donc d'ailleurs, sans doute justement de *Sudden Fear* : mais cela n'a pas d'importance, tant elle était devenue une effigie d'elle-même, un idéogramme traçable en quelques traits : les sourcils, la bouche, et surtout ces yeux démesurés¹⁶. Comme d'aucuns ont pu être résumés par une moustache, un chapeau melon et une badine¹⁷.

Oserai-je ? Par cette économie du dessin, ce caractère absolument distinctif, cette dimension mythologique, Joan Crawford, pure créature de cinéma, est devenue dans le cinéma américain cet objet unique, qui fait d'elle le digne pendant de Charlot : le masque de la tragédie.

¹⁶

Je m'étonne d'ailleurs que Warhol, sauf erreur de ma part, n'ait pas entrepris de la sérigraphier.

¹⁷

BARTHES, là encore, établissait un parallèle entre le « visage plâtré » de Garbo et « la face farineuse de Charlot, ses yeux de végétal sombre, son visage de totem », *op. cit.*

Qui connaît Marni Nixon ?

Francis BORDAT Paris Ouest
Nanterre La Défense

On se souvient du paradoxe en quatre temps de *Chantons sous la pluie* (Stanley Donen et Gene Kelly, 1952) :

1. Un peu avant le numéro « Broadway Melody », Kathy Selden (Debbie Reynolds) enregistre la chanson « Would You ? » pour doubler la voix chantée de Lina Lamont (Jean Hagen).
2. Après le numéro « Broadway Melody », Kathy Selden post-synchronise la voix parlée de Lina Lamont,
3. A l'avant-première au Chinese Theatre de Sid Grauman, le résultat dutrucage enchante l'assistance, non sans qu'une spectatrice suggère que le mérite en revient surtout à la voix de l'actrice : « *Lina Lamont, what a voice !* »),
4. Lorsque le pot aux roses est révélé à la fin du film, Don Lockwood (Gene Kelly) arrête Kathy Selden qui s'enfuit de la salle et proclame à toute l'assistance : « She's the real star of the picture ».

Or, lorsque Kathy Selden chante « Would You ? », ce n'est pas la voix de Debbie Reynolds qu'on entend, mais celle d'une chanteuse, Betty Noyes, qui la double et qui ne figure pas au générique – alors que, si l'on prend à la lettre le message et je dirais même la *morale* du film, c'est *elle* qui devrait être « *la vraie star du film* ». (Betty Noyes est si oubliée que beaucoup de commentateurs changent son nom en Betty « Royce » quand ils racontent cette histoire, laquelle reste à ma connaissance la seule chose qu'on sache d'elle aujourd'hui.) Ajoutons encore, même si cela concerne moins le propos de cet article, que lorsque Kathy Selden double la voix parlée de Lina Lamont, c'est en réalité Jean Hagen qui parle de sa vraie voix (au lieu de la voix de fausset qu'elle s'est forgée pour le rôle) en sorte

que, dans la réalité technique de l'enregistrement, il n'y a plus de doublage, mais simplement une prise de son synchrone sur le plateau. Dans un article paru dans le numéro 19 de la revue Iris, en 1995, Lino Belloï commentait ainsi ce paradoxe :

Doublure déclarée contre doublure dissimulée : la manigance textuelle est en tout point analogue à celle qui organise la mise en scène du segment 'Kelly cascadeur'. Le dévoilement profilmique d'un trucage cinématographique ne semble pensable, en l'occurrence, que pour autant qu'il passe par le recours dissimulé et filmographique à ce même trucage. Tel est, en définitive, tout le paradoxe : sitôt que le film prétend dévoiler et spéculariser un élément du hors-cadre (du film second), il fait sienne, mais subrepticement, insidieusement, la manigance même qu'il entend donner à voir. Diversion, leurre : dialectique subtile entre le dépli et le repli, entre le fond et le double fond.

Je suis en désaccord sur un point avec ce beau texte : l'idée de manigance et de dissimulation. Car je ne pense pas que *Chantons sous la pluie* triche vraiment avec son spectateur. Au contraire (et comme en témoignent les analyses même que nous en faisons), il réactive une lucidité qui, au delà du fond, creuse le double fond, en sorte que le public pourra aimer le film tout en sachant, ou au moins en soupçonnant, que *ce n'est pas* Gene Kelly qui tombe du haut de la falaise et que *ce n'est pas* Debbie Reynolds qui chante « Would You ? ». Le spectateur est ainsi amené à reconnaître, sinon à se formuler, deux choses que nous avons souvent théorisées au CICLAHO : que le cinéma classique hollywoodien est fondamentalement un art composite et collaboratif ; que l'artifice y est toujours la condition du « naturel », *a fortiori* quand il incombe à ce « naturel » de faire le plein de signification et de beauté.

La spectatrice de *The Dancing Cavalier* à la fin de *Chantons sous la pluie* est éblouie par la *voix* de l'actrice. Mais cette voix reste associée à un visage (« Lina Lamont, what a voice ! »), et je ne pense pas que notre spectatrice soit disposée à destituer l'héroïne du film dans le film de son statut de star. Car le public du cinéma classique hollywoodien *sait bien* que beaucoup d'interprètes de *musicals* qu'il voit et qu'il veut revoir à l'écran ne chantent pas réellement, mais il est *quand même* enclin à l'oublier. Quel spectateur en effet, d'hier ou d'aujourd'hui, dira que Deborah Kerr n'est pas la star du *Roi et moi*, que Natalie Wood n'est pas la star de *West Side Story* ou que Audrey Hepburn n'est pas la star de *My Fair Lady*, alors même qu'on sait, ou qu'on soupçonne sans y trop penser, que ce ne sont pas elles qu'on entend chanter dans les films en

question ?

Ce qu'en revanche peu de gens savent, c'est que les numéros chantés par Kerr, Wood et Hepburn dans ces trois films, tous célébrissimes et ineffaçables de l'imaginaire visuel et musical de deux ou trois générations de spectateurs, sont doublés par la même chanteuse. Elle s'appelle Marni Nixon, et même si elle a acquis depuis une quinzaine d'années une certaine notoriété, beaucoup de spectateurs, de critiques, et même d'historiens du cinéma ignorent encore son nom (je l'ai vérifié auprès de quelques éminents collègues de mes amis). Réfléchissons cependant : si l'on considère le nombre de personnes au monde qui l'ont écoutée et aimée, ainsi que la quantité d'albums (microsillons ou CD) qu'elle a vendus (sans pratiquement en tirer aucun profit, on le verra), il est permis de dire que cette semi-inconnue, déboutée par contrat du star system, est une des chanteuses les plus « célèbres », sinon *la* plus célèbre, de tous les temps. Ce qui donne une nouvelle dimension au paradoxe de *Chantons sous la pluie*.

Dernière remarque avant donc de parler plus précisément de Marni Nixon, de sa carrière et de son travail : quand on voit et revoit les numéros doublés par notre chanteuse, on devient sensible à deux ensembles de qualités qui peuvent sembler se contredire — au point même de s'annuler — mais qui en fait coexistent fort bien. Car la voix de Marni Nixon manifeste *à la fois* des qualités techniques qui tendent à faire *oublier* la doubleuse, et des qualités artistiques qui la font *reconnaître*. D'un côté, en effet, les capacités d'*imitation* de Marni Nixon (imitation des timbres, des intonations, des accents) sont extraordinaires : c'est véritablement un artiste caméléon. (Sa faculté d'adaptation aux personnalités diverses des stars, sa précision et son naturel dans la postsynchronisation sont d'ailleurs les premières raisons pour lesquelles elle fut sélectionnée, entre beaucoup d'excellentes chanteuses, par les producteurs.) De l'autre aussi, les beautés propres de la voix sont parfaitement identifiables (puissance, tenue, clarté, étendue du registre, finesse des modulations) et il me semble aussi que, par-delà la diversité des rôles, il ressort de ses interprétations une vitalité et une fantaisie, comme une légère *distance* aussi qui sont la signature secrète de ses interventions.

Margaret Nixon McEathron est née en 1930 en Californie. Elle a aujourd'hui soixante dix-huit ans et, pour autant que je sache, elle se porte très bien (après avoir vaincu tout de même deux cancers). Elle enseigne le chant à New York et continue de se produire sur les scènes américaines. Parmi ses dernières apparitions : la reprise du rôle de Maria dans une version scénique de *The Sound of Music* en 1982, le rôle de Fräulein Schneider dans *Cabaret* en 1997, une adaptation musicale de

The Dead de James Joyce en 1999 et un *one woman show* multimedia intitulé *Marni Nixon : the Voice of Hollywood* avec lequel elle a fait le tour des Etats-Unis. Le 22 juin 2008 a eu lieu la dernière représentation de la tournée américaine d'une adaptation scénique de *My Fair Lady* produite à Chicago dans laquelle elle interprète le rôle, non bien sûr de Eliza Dolittle, mais de Mrs Higgins. Elle a publié fin 2006 chez Billboard Books, New York, son autobiographie, intitulée *I Could Have Sung All Night*, livre d'où je tire la plupart des informations de cet exposé.

Marni Nixon a eu trois maris, et trois enfants du premier, le compositeur Ernest Gold avec lequel elle a vécu entre 1950 et 1969. Violoniste à quatre ans, elle a suivi des études de musique et de chant à USC (University of South California) et elle est devenue en 1946 membre du plus célèbre ensemble vocal américain de l'époque, le Concert Youth Chorus fondé par Roger Wagner. Wagner était un personnage haut en couleur, né en 1914 au Puy en Velay, émigré avec ses parents aux Etats-Unis en 1921, revenu en France pour ses études universitaires et son service militaire, membre de l'équipe française de Décathlon aux Jeux olympiques de 1936, reparti en Californie en 1937 où il devient membre du chœur de la MGM (et séduit paraît-il beaucoup les Américaines avec ses imitations de Maurice Chevalier), organiste et chef de chœur de la Cathédrale Saint Joseph, puis directeur des chœurs au Los Angeles Bureau of Music. Son influence fut décisive sur la chanteuse, jusque dans une certaine école de la modestie. Il voulait, raconte-t-elle, que ses chanteuses aient des voix d'anges (« *What he wanted most in the world was for his singers to sound like angels* »), mais il détestait qu'une d'elle se distingue dans le chœur, par exemple avec un vibrato trop prononcé. Marni était tout de même sa favorite pour la pureté et la puissance de son soprano, quoiqu'il affectât de se moquer de ses qualités « virginales » : « *He never tired of teasing me about what he perceived as my « purity and virginal qualities . Even after I'd had my first child.* » (p. 39)

Dès la fin des années quarante, Marni Nixon excelle dans un domaine très vaste : tout le répertoire classique de Monteverdi à Brahms et de la Traviata à la Perichole, les compositeurs américains contemporains (George Gershwin, Jerome Kern ou Leonard Bernstein), mais elle chante aussi Kurt Weill, Igor Stravinsky (qui la dirige en personne à UCLA), Arnold Schönberg et même Pierre Boulez, dont elle interprète en 1957 les *Improvisations sur Mallarmé* (#1 et #2) avec le New York Philharmonic (sous la direction de Leonard Bernstein). Au total, la carrière de Marni Nixon a été très dense et très diverse, et ses interventions au cinéma, même si elle en est très fière, n'ont constitué qu'une petite partie de sa vie professionnelle — une façon aussi, elle le rappelle volontiers, de mettre du beurre dans les épinards, car il semble qu'elle assurait une part non négligeable des revenus du ménage.

Modestie et fierté se mêlent dans le commentaire qu'elle en fait : « *I thought of dubbing*, dit-elle dans un entretien, *as being better than doing chorus jobs in jingles and commercials* ». Cela pour la fierté. Et pour la modestie ceci : « *Stardom isn't the goal. Staying in the industry and being successful at whatever you do is.* » A cet égard, je trouve très sympathique que, dans le bref survol de sa carrière qu'elle propose pour la promotion de son livre à la télévision, Marni Nixon nous fasse voir, entre de courts extraits de *West Side Story* et de *My Fair Lady*, les cinq secondes d'un numéro chanté « Jolly Holliday » de *Mary Poppins* (1964) où elle a donné sa voix au chœur des trois oies cockney. Voyons maintenant de plus près ce qu'ont été les contributions de Marni Nixon au cinéma hollywoodien.

Compte tenu du goût de Roger Wagner pour la musique des anges, il n'est pas surprenant que Marni Nixon soit l'une des voix célestes qui inspire la Jeanne d'Arc de Victor Fleming en 1948, avec la chorale et sous la direction de Roger Wagner. C'est son premier contrat sous l'égide de la Screen Actors Guild. Mais elle était apparue fillette et adolescente dans une cinquantaine de titres hollywoodiens (à la Fox et à la MGM). Elle a des petits rôles dans plusieurs films de son idole de l'époque, Deanna Durbin, mais on peut aussi la repérer dans quelques œuvres connues des années quarante : *Grapes of Wrath*, *The Big Store*, *Babes on Broadway* ou *Song of Russia*. Pourtant, et c'est un signe, c'est cette voix du chœur d'anges de Wagner que Marni Nixon semble considérer comme son premier vrai rôle de cinéma. *Flashforward*, qui témoigne chez notre *ghost singer* d'un esprit curieux et généreux, esprit qui l'a conduite à accepter de participer à des entreprises originales et parfois marginales : c'est à Marni Nixon que l'on doit les vocalises qui accompagnent, dans les années cinquante, la première version (muette) de *Dementia* (1955), moyen-métrage de John Parker dont son mari, Ernest Gold, assurait la direction musicale. Les vocalises de Marni Nixon, par comparaison avec celles de *Jeanne d'Arc*, m'ont permis de vérifier ce que je soupçonnais déjà, à savoir qu'il y a une grande ressemblance entre la voix des anges et celle des démons.

Le premier vrai doublage de Nixon dans un numéro chanté fut celui de Margaret O'Brien dans *The Secret Garden* de Fred M. Wilcox (1949) et, dans les années qui suivent, le travail de Marni Nixon à Hollywood se spécialise. Elle apporte les ressources de sa voix dans des passages chantés trop difficiles pour les actrices des *musicals*. Elle double ainsi Jeanne Crain dans *Cheaper by the Dozen* (Walter Lang, 1950) et surtout Marilyn Monroe dans des circonstances qui méritent d'être précisées. Rien de moins que le célèbre « *Diamonds Are a Girl's Best Friend* » de *Les hommes préfèrent les blondes* (Howard Hawks, 1953). Quand Marilyn arrive à la fin du vers « *But square cut or pear shaped* », elle n'arrive pas à

augmenter, comme la chanson l'exige, l'amplitude de sa voix sur « *These rocks don't lose their shape* ». C'est la voix de Marni Nixon qui prend brièvement le relais, et c'est elle que l'on entend donc, non seulement dans le film, mais dans tous les albums où la chanson est reproduite. Dans un petit commentaire de l'autobiographie qui fait singulièrement honneur à son auteur, Marni Nixon nous apprend que les producteurs de la Fox, Darryl Zanuck en tête, envisageaient de faire doubler *la totalité* des chansons de Marilyn dans le film. Nixon s'y refusa absolument, et son refus a peut-être contribué à la décision finale du studio. Justification de la chanteuse, dont on s'étonne qu'elle ne soit pas tombée sous le sens : « *That breathy, sexy sound suited her screen persona perfectly, even if she did need a little help on the high notes.* » (p. 73)

Naturellement, ces interventions ponctuelles de la chanteuse ne sont pas créditées. Non plus que l'importante contribution qui suit. Il s'agit de la comédie musicale de Rodgers et Hammerstein, *Le Roi et moi*, adaptée au cinéma en 1956 par Walter Lang avec Yul Brynner et Deborah Kerr. C'est à un hasard que Marni Nixon doit ce tournant majeur de sa carrière. Il était entendu dès le départ que Deborah Kerr serait doublée pour les numéros chantés du film, mais c'était Jean Bradley, une excellente actrice et chanteuse, qui avait été engagée par la Fox pour assurer ce travail. Mais Jean Bradley meurt brutalement en Italie où elle participe à une tournée de la comédie musicale *Oklahoma*. Ken Darby, assistant d'Alfred Newman sur le film, prend alors contact avec Nixon, qui accepte de remplacer Bradley au pied levé. On lui remet l'enregistrement d'une chanson du film par Deborah Kerr. Elle constate que cette dernière a une très jolie voix, mais elle comprend immédiatement qu'il manque à la star la capacité de moduler sa voix « *for the many expressive and emotional loud and soft passages the songs required.* » (p. 88) Il faut se souvenir que Rodgers et Hammerstein avaient écrit la partition d'Anna Leonowens pour une chanteuse expérimentée, Gertrude Lawrence, qui a effectivement créé le rôle à Broadway. Je reviendrai sur la façon dont Deborah Kerr et Marni Nixon ont collaboré. Un mot seulement ici sur le contrat que la chanteuse dut signer pour l'occasion et sur l'obligation de secret qui lui fut imposée. Ce contrat incluait une « *no credit clause* » qui prévoyait que le nom de l'intéressée n'apparaîtrait ni au générique du film, ni ensuite sur la jaquette du disque (ce qui est encore plus difficilement admissible, puisque c'est alors *la voix seule* qui est vendue au public). « *I was torn, but the studio had made the choice very clear: either I do the job anonymously, with no credit at all, or walk away. It was a take-it-or-leave-it situation.* » Nixon se renseigne auprès de la Screen Actors Guild pour vérifier si tout cela est bien légal. On lui répond que si elle signe, ça devient légal ! Elle reçut donc 10 000 dollars pour les six semaines de travail correspondant au

temps de répétition et d'enregistrement des chansons du film. Et pour l'édition microsillon de la bande musicale par Capitol Records, elle fut payée une somme additionnelle de 420 dollars, sans aucun droit d'auteur. Précision en passant : l'album du *Roi et moi* est un des plus gros succès de vente de l'histoire du disque ; il figure aujourd'hui encore dans la Billboard List des cent meilleures ventes de tous les temps, où sont aussi classés les albums de *West Side Story* et de *My Fair Lady*.

Quelques jours après avoir signé son contrat, Marni Nixon reçoit un coup de téléphone d'un responsable de la Fox : la voix menaçante lui explique que s'il était découvert qu'elle avait doublé la voix chantée de Deborah Kerr, elle ne travaillerait plus jamais à Hollywood. Commentaire de la chanteuse :

They were afraid that if anyone knew that part of her performance was not her own, it might reduce her chances at being nominated for an Academy Award. They felt that this was a trade secret and that the public had no right to know how the behind-the-scenes movie magic really worked. (p. 96)

Quatre ans après *Chantons sous la pluie*, les producteurs de la Fox restent donc strictement alignés sur les positions professionnelles de Lina Lamont, la star à la vilaine voix. Marni Nixon respecta scrupuleusement leurs exigences, mais le secret fut éventé par quelques journalistes... et par Deborah Kerr elle-même, qui déclara dans *Photoplay* : « *The dubbing is so perfect I almost convinced myself that I sang all the numbers.* » Ce qui, en l'occurrence, était aussi un demi-mensonge, puisque Kerr a l'air de dire qu'elle a chanté certains numéros, alors que sa voix chantée n'a été conservée nulle part dans le film. L'information sur le doublage n'a cependant pas atteint le grand public. C'est seulement en 1964, à propos de *My Fair Lady*, que la presse trahira à grande échelle les secrets du *dubbing*. Certains pensent d'ailleurs que c'est la raison pour laquelle Audrey Hepburn ne reçut pas un Oscar pour son interprétation, alors que le film n'en obtint pas moins de huit. Si c'est vrai – ce dont personnellement je doute – cela donnerait raison aux producteurs du *Roi et moi*.

En tout cas, tout le monde à la Fox est ravi de la contribution de Marni Nixon au *Roi et moi*. Et c'est avec la bénédiction du studio, et avec tous les costumes de Deborah Kerr (avec laquelle Marni Nixon a une certaine ressemblance physique) qu'elle reprend le rôle d'Anna Leonowens à la scène en 1958. Signe de la satisfaction du studio : en 1957, Marni Nixon sera à nouveau engagée pour doubler Deborah Kerr dans la deuxième version de *Elle et lui* de Leo McCarey. C'est donc elle qui interprète la chanson « Our Love Affair » ainsi que son original français,

en français, chez la grand-mère de Cary Grant. Ce numéro atteste, entre autres choses, l'aptitude de Marni Nixon à chanter dans toutes les langues, grâce à son expérience de chanteuse classique et à sa fréquentation de compositeurs de toutes nationalités. Nixon raconte d'ailleurs quelque chose d'intéressant à propos de *Elle et lui (An Affair to Remember)*, qu'on pourra vérifier en regardant de vieilles cassettes en VF : puisque la chanteuse pouvait chanter dans plusieurs langues, c'est son interprétation qu'on a enregistrée pour les premières versions destinées à l'étranger : française, allemande, espagnole et italienne (la VO chantée a été rétablie dans la VF du DVD).

Je saute les deux grands événements suivants, *West Side Story* (1961) et *My Fair Lady* (1964), sur lesquels je vais revenir ensuite. Sachons toutefois que dans un geste sans précédent, Leonard Bernstein, très impressionné par le travail de Nixon sur *West Side Story*, consentit à rétrocéder à la chanteuse 0,25% de ses droits d'auteur sur les ventes de l'album (trois millions d'exemplaires vendus en 1986). « *With that incredibly generous gesture, Lennie helped to set a precedent that would assist me and other ghosts in being recognized.* »

En 1965, Marni Nixon fait des bouts d'essais pour *The Sound of Music (La Mélodie du bonheur)* : on lui fait chanter tous les rôles féminins). Elle est finalement retenue pour ce qui sera la seule apparition de sa carrière dans un rôle chanté au cinéma : celui d'une religieuse, Sister Sophia. Dans le numéro où on l'entend le plus longuement (« How Do You Solve a Problem Like Maria », au début du film), on constate que ce petit rôle exige des qualités vocales exceptionnelles : il y a une précision d'attaque et d'articulation qui distingue immédiatement Marni Nixon des autres interprètes. Il y a aussi une énergie et une drôlerie qui, si on écoute bien, font reconnaître la voix entendue dans *West Side Story* et *My Fair Lady*.

En 1997, Marni Nixon joue le petit rôle de Tante Alice dans *I Think I Do* (Brian Sloane). Elle ne chante pas ici, mais on voit bien que, comme pour le rôle qui suivra de Grandma Fa dans *Mulan*, c'est encore pour elle une occasion de travailler sur le timbre et l'accent, bref de continuer à remplir son rôle d'artiste caméléon. On repense à ce qu'elle écrit de l'accent britannique de Deborah Kerr dans *Le Roi et moi*, dont l'imitation avait été pour elle un passionnant défi :

Even though she was born in Scotland, Kerr had a beautiful mild English accent. In the trade it was known as 'mid-Atlantic', and it meant she was British, but not too 'veddy veddy' aristocratic and snobbish. She had just enough lilt in her voice to let the public know she was a certain upper class. I also had to color my own sound to match the basic timbre of her speaking

voice in order for my singing to sound like her extended musicalized speaking tone. (p. 89)

Quarante ans plus tard, Nixon travaille de la même façon sur la voix et l'accent de Caroline du Sud (très peu distingués en ce qui les concerne) du personnage de Tante Alice. Pour conclure ce rapide survol de la carrière cinématographique de Marni Nixon, on signalera qu'elle a présenté pendant des années une émission de télévision pour enfants, *Boomerang*, à Seattle. Elle est apparue également à la télévision dans un épisode de la série *Law and Order* en 2001.

Venons-en maintenant aux trois titres majeurs de la carrière, pour regarder de plus près comment se sont déroulés les trois doublages qui ont fait surnommer Marni Nixon « *the voice of Hollywood* » et par *Time Magazine* « *the Ghostess with the Mostest* ». Ce qu'on apprend à leur propos dans le livre de la chanteuse est passionnant en soi, mais ce qui m'intéresse surtout, c'est de revenir à cette occasion sur les objections qu'on a pu faire, du côté de la critique et des artistes hollywoodiens eux-mêmes, à la politique du doublage des acteurs des comédies musicales par les grands studios. Deux critiques récurrentes concernent : a) la réticence systématique des producteurs à créditer les chanteurs, par crainte de saper le *star system* ; b) la réticence non moins systématique à laisser les stars interpréter elles-mêmes leurs chansons, même lorsqu'elles ont une voix qui leur permet de le faire convenablement. Or il me semble que les décideurs hollywoodiens avaient plutôt tort sur le premier point et plutôt raison sur le second, ces deux points de vue découlant toutefois d'une même constatation théorique : *celle de la séparation du corps et de la voix comme un élément important, peut-être constitutif, de l'esthétique de la comédie musicale au cinéma.*

On pourrait penser que les techniques de doublage et de playback étaient fixées dès les années cinquante, et qu'on procédait en gros toujours de la même façon sur les plateaux et dans les studios d'enregistrement. On s'aperçoit qu'en réalité les méthodes sont très différentes selon les films, les situations, les producteurs et les réalisateurs, les stars, les interprètes.

Dans le cas du *Roi et moi*, il était décidé dès le départ que Deborah Kerr ne chanterait pas. Sa collaboration avec Marni Nixon pendant les répétitions des six numéros chantés fut exemplaire. Les deux femmes devinrent très amies, et la façon dont elles travaillèrent ensemble fait l'objet d'un des passages les plus étonnants (et remarquablement écrits) de son livre :

Deborah would act and move about the set the way she had been blocked by the film director (Walter Lang) and/or choreographer (Jerome Robbins), and when she got to the song part of the scene I would join her. I would follow her around like a shadow, mimicking each of her movements and copying her stance down to the angle of her head. After a while we started to look like twins. As we would both sing 'Hello Young Lovers', for example, I would picture the inside of her vocal chords and stretch my own neck and throat into that shape as we formed the words and sang together. I actually imagined myself inside her body in order to sound like her. Simultaneously, I would listen closely, trying to understand each of her acting intents so that I might absorb them into the way I was singing. The goal was to become one Anna.

Mais la façon dont Kerr est inspirée en retour par Nixon n'est pas moins intéressante :

Conversely, Deborah would watch me as I sang so that she might absorb my way of singing. Slowly, she was getting the feeling of my body energy and my flow; the grounding of my torso as the energy flowed through me permeated her being. She was learning how my body looked when I sang the songs so that she could incorporate the same body language, stance, and breathing techniques into her performance.[...] We had no idea at the time that we were doing anything groundbreaking, but because Deborah was so willing to experiment, and because we both wanted this to be more than just another dubbing job, we were creating a new and original way of dubbing to be done. A way that would ultimately make it seem as if only one person acted and sang the role. » (p. 92)

Après ces répétitions, les *deux* femmes enregistrent simultanément les chansons avec l'orchestre dans deux cabines de verre isolées (pour éventuellement récupérer des parties semi-parlées de Deborah Kerr, mais surtout pour jouer jusqu'au bout le jeu de la jumeauté). Et c'est la bande de Marni Nixon qui est envoyée en playback pendant le tournage qui suit. Techniquement, le résultat est stupéfiant : si on ne le sait pas, il est impossible d'imaginer que ce n'est pas la voix de Deborah Kerr que l'on entend.

Pour un des numéros, qui n'a pas été retenu au montage final, mais qu'on peut entendre sur l'album de la bande sonore (et sur le CD qui l'a réédité), « Shall I Tell You What I Think of You », Kerr et Nixon se sont amusées, de leurs cabines respectives, à chanter en alternance avec une technique mise au point par elles et nommée « *point and sing technique* »: d'un doigt pointé vers l'autre cabine, elles se passaient précisément le relais aux moments convenus. Leurs voix ne cessent ainsi d'alterner tout au long du morceau. On devine très bien en entendant ce dernier, où s'enchaînent rapidement les passages plutôt parlés et les passages plutôt chantés, comment les deux femmes se sont organisées pour l'interpréter

conjointement. Marni Nixon dit dans son livre combien elle a été surprise que ce numéro, qu'elle a vu dans un premier montage, et qui révélait un pan original de la personnalité de l'héroïne, ait disparu de la copie finalement distribuée, mais en l'écoutant, cela ne me surprend pas du tout. Son contenu assez osé, surtout dans une comédie musicale, pouvait encore gêner les censeurs hollywoodiens de 1955.

Pour *West Side Story*, dont le directeur musical était Saul Chaplin (qui a travaillé entre autres sur *An American in Paris*, *Seven Brides for Seven Brothers*, *Cover Girl* et *Kiss Me Kate*), Natalie Wood avait exigé une clause dans son contrat pour enregistrer elle-même la totalité des chansons. Elle laissait toutefois à Jerome Robbins, Robert Wise et Saul Chaplin le droit de conserver ou non sa voix dans le film achevé. Elle était en fait déterminée à chanter elle-même la totalité de la partition, Marni Nixon n'étant sollicitée que pour compenser d'éventuelles défaillances dans les aigus et les notes trop hautes, trop puissantes ou trop tenues, comme elle l'avait fait pour Marilyn. Natalie Wood se méfiait quand même de la chanteuse, qu'elle maintint soigneusement à l'écart du travail des répétitions. Marni Nixon devait rester disponible sur le plateau des studios Samuel Goldwyn, à trois cents dollars par jour, mais sans savoir quoi faire ni ce qu'on allait lui demander. En réalité, on sait aujourd'hui que Saul Chaplin et les producteurs du film avaient décidé dès le début qu'on ne conserverait pas la voix de Natalie Wood dans le montage final, les difficultés techniques de la partition leur semblant dépasser les capacités vocales de la star. Mais tout le monde cacha soigneusement la vérité à l'intéressée, de crainte qu'elle ne laisse le film en plan. C'est donc bien sur la voix préenregistrée de Natalie Wood que fut tournée (en playback) la totalité du film, bien qu'on ait demandé aussi à Marni Nixon de préenregistrer la totalité des numéros chantés de Maria. « *This kept Natalie happy, but also built up her hopes that her voice would be retained in the final cut of the film.* » (p. 134)

Mais les problèmes apparaissent dès le tournage, et concernent aussi bien la maîtrise du playback que les qualités vocales de Natalie Wood, dont tous les collaborateurs notent les défaillances. Résultat : après la production, Marni Nixon dut post-synchroniser (*looping* dans le jargon de la profession) la totalité des numéros de Natalie Wood (ses propres enregistrements n'étant naturellement pas plus utilisables, faute de synchronisme, que ceux de l'actrice). Il fallut tout réaccorder à l'image. On demanda aussi à Marni de doubler quelques passages parlés à la fin du film, dont tout de même le « *Don't you touch him !* » et le « *Te adoro, Anton* », ce qui n'est pas mince. La réussite finale est attestée, mais le résultat proprement technique de la post-synchronisation est moins satisfaisant (on le constate même dans « *I Feel Pretty* ») que celui du *Roi et moi*.

Dernière révélation sur ce film : le jour où on réenregistre le numéro généralement désigné comme le « Quintet » (Jim Bryant pour la voix de Tony, Betty Wand pour Anita, le chœur des Jets et celui des Sharks, Marni Nixon pour Maria) Saul Chaplin arrive affolé en annonçant que Betty Wand (qui avait doublé Leslie Carton dans *Gigi* et doublait donc ici Rita Moreno) était malade et ne pouvait pas chanter. Est-ce que Marni ne pourrait pas *aussi* chanter le rôle d'Anita dans cette scène ? Le défi était trop tentant pour la chanteuse caméléon, et ce fut donc fait, avec le résultat que Marni Nixon, dans ce morceau célèbre, chante en duo avec elle-même.

En ce qui concerne *My Fair Lady*, les incertitudes sont également demeurées jusqu'à la fin quant à la voix qui serait conservée. Mais contrairement à ce qui s'était passé avec Natalie Wood, Marni Nixon a put travailler en bonne entente avec Audrey Hepburn du début à la fin, y compris pendant les leçons de chant scrupuleusement suivies par Hepburn :

Unlike my experience with Natalie Wood, I was allowed, actually encouraged, to sit like a fly on the wall as she vocalized, exercised her voice, and eventually tackled the songs themselves. Like a sponge, I was soaking up her unusual speech patterns, the way she breathed, and the actual sound of her voice, which had a sexy, semi hoarse quality, while still being soft and feminine. (p. 147)

Techniquement, l'enregistrement des chansons de *My Fair Lady* combine les cas de figure repérés dans les précédents films. Pour un numéro, « Just You Wait, Henry Higgins », le pré-enregistrement pour le playback a été réalisé conjointement par les deux femmes. (J'ai trouvé un petit document sur internet qui montre Marni Nixon en répétition pour ce numéro, en montage alternatif avec la séquence jouée par Audrey Hepburn. On est tout près ici de l'esprit qui avait présidé à la réalisation des numéros du *Roi et moi*, dont la qualité est liée à la *collaboration étroite* entre deux artistes.)

Pour le reste du film, ce sont uniquement les pré-enregistrements de Marni Nixon qui ont été conservés pour le playback au tournage, sauf pour le numéro le plus connu, « *Loverly* », qu'Audrey Hepburn interprétait particulièrement bien. C'est donc sur *son* playback que la séquence a été tournée, Marni Nixon substituant seulement sa voix à celle de l'actrice pour les mesures finales. Après visionnement et délibération, la production a pourtant décidé de refaire postsynchroniser tout le morceau par Marni Nixon. Commentaire sans appel d'Andre Previn : « *Audrey's voice was perfectly adequate for the living room, but this was the movie to*

end all movies, with six giant surround speakers. » (p. 151)

La comparaison de la séquence (heureusement conservée) de « *Loverly* » chanté par Hepburn avec l'interprétation de Nixon finalement choisie pour le film m'inspire cette réflexion : si délicieuse, si charmante, si drôle, si précisément synchrone que soit la voix de Hepburn, je pense que les producteurs ont eu raison de ne pas la retenir et je vais essayer de dire pourquoi dans la conclusion un peu longue qui suit.

Quand elle parle de son travail (on l'a déjà constaté dans plusieurs citations), Marni Nixon insiste surtout sur sa volonté d'imiter au mieux l'actrice qu'elle double, de se fondre dans son personnage, pour rendre en quelque sorte invisible le trucage du dubbing. Or, à mon sens, ce n'est que la moitié de la justification de ses interventions. Car l'enjeu du doublage musical est aussi d'ajouter quelque chose à ce réalisme : une émotion qui est liée d'une part à la beauté, à la puissance de la voix, d'autre part à une sorte de décalage de la voix par rapport à l'ici et maintenant de la représentation — où les critères de réalisme cessent d'être prépondérants.

Pour qu'un numéro chanté soit réussi, *au cinéma*, il faut, si l'on peutme permettre cette formule, *à la fois que ça colle et que ça décolle* (avec ladouble idée de décollement et de décollage). Il faut, d'un côté, que soient données toutes les garanties de vraisemblance, celles qui assurent notre *willing suspension of disbelief* (et sur ce plan, on l'a vu, le moins qu'on puisse dire est qu'une doubleuse comme Nixon « assure », avec une conscience professionnelle tout à fait exemplaire). Mais il faut également que la bande sonore, et notamment la voix chantée, nous arrache au réalisme ordinaire de l'image. Pour le dire autrement, je pense que dans la comédie musicale cinématographique, il faut que le dédoublement du corps et de la voix soit *ressenti*, même s'il est par ailleurs *masqué*. Notons d'ailleurs que, même dans les cas où un acteur joue *et* chante son rôle, les techniques de pré-enregistrement et de postsynchronisation produisent une bande sonore débarrassée des scories d'une prise de son synchrone, d'où disparaissent donc les bruits parasites, mais surtout les marques d'effort, les imperfections inévitables de la voix réellement produite dans l'action. Cette technique de réalisation des *musicals* contribue donc déjà par elle-même à *décrocher* la musique du réel et modifie de ce fait sa perception et son impact.

Un bref détour théorique va apporter soutien à ma démonstration. Commençons par la façon dont Michel Chion résume Rick Altman, au début de son petit livre sur la comédie musicale (Editions *Cahiers du cinéma*). Il s'agit de mettre en évidence ce qui, en dernière instance, caractériserait le plus spécifiquement la comédie musicale au cinéma : il faut, résume Chion, que

par moments, la relation son/image s'inverse. Alors que dans une scène dialoguée, le son semble suivre l'image (nous faisant entendre ce que les personnages disent), dans la scène suivante, subitement ou graduellement, les mouvements des personnages, quand ils dansent, ou leur chant semblent se laisser engendrer par la musique. Le charme du genre et sa spécificité tiennent, dit Altman, dans cette inversion provisoire des rôles, et dans l'art avec lequel un « fondu sonore » (audio dissolve), prenant souvent pour pivot un son de l'environnement des personnages, voire une phrase qu'ils prononcent ou quelques notes qu'ils fredonnent, amènent la musique à prendre temporairement les commandes.

Les idées que je retiens surtout ici sont celle de *l'inversion* de la relation son-image (la formule est de Rick Altman) et celle de la musique *prenant temporairement les commandes* (celle-ci est de Michel Chion).

Une des fonctions du doublage des chansons, peut-être finalement aussi importante que les raisons pratiques, techniques ou esthétiques généralement invoquées, serait, en « décrochant » la musique de l'image, de favoriser le « passage aux commandes » de la musique, d'appuyer son nouveau statut pour lui permettre d'emporter, d'« emballer » l'image, au lieu de coller à elle, de la « mimer ».

Quand Rick Altman parle du « fondu sonore » (p. 79 de son livre) qui selon lui caractérise le plus spécifiquement le film musical, il évoque le rôle pivot de la musique diégétique comme *relais* entre la piste diégétique et la musique extra-diégétique. Dans cette musique diégétique, l'enregistrement semble simultané mais il est en fait post-synchronisé [et souvent pré-enregistré] ; l'image et le son sont liés logiquement (synchronisme des lèvres) et rythmiquement (mouvements corporels) et renvoient donc bien à un personnage qui chante, mais *comme dans un rêve*, le fondu sonore opérant une sorte de « fusion entre le réel et l'idéal ».

Le doublage musical, qui produit la musique diégétique, se situe donc lui aussi dans cette position pivot. D'un côté, il *articule* la musique à l'image et à la piste diégétique ; de l'autre, il les dissocie, pour produire, dit Altman : « *un effet lointain étrange, comme une irruption du monde idéal dans le réel* ».

Je pense que c'est parce qu'ils attachent beaucoup d'importance à cette « irruption » que les décideurs hollywoodiens encouragent le doublage des chanteurs et des chanteuses dans les *musicals*, comme si la force et/ou la beauté d'un personnage (de comédie musicale) gagnaient à son dédoublement. Je constate d'ailleurs que si la décision est prise de conserver la voix réelle d'une star, le critère final de cette décision sera moins que « ça colle », plutôt que « ça décolle ». La voix de Marilyn Monroe dans « *Diamonds...* » est nettement moins synchronisée et réaliste, beaucoup

plus curieusement éthérée que celle d'Audrey Hepburn dans « Loverly ». La première est conservée ; la seconde, qui serait parfaite sur une scène de Broadway, est rejetée, parce qu'elle ne produit pas l'alchimie propre d'un bon numéro chanté au cinéma. Car l'inversion essentielle de la relation image-musique entraîne que le corps paraisse *possédé* par la voix, que cette dernière, une fois donnés les gages au réalisme de l'« ici et maintenant », procure aussi le sentiment d'être « venue d'ailleurs » : « to speak tongues », dit l'anglais à propos des êtres possédés du diable. Bref, derrière la voix bien imitée des stars, on doit toujours entendre un peu la voix des anges... ou des démons.

L'idée du bien-fondé du dédoublement *a priori* est si bien ancrée dans l'esprit (dans l'inconscient ?) des producteurs qu'il devient, à Hollywood, la règle plutôt que l'exception, au point d'entraîner parfois des décisions bizarres. Quand, en 1998, Disney cherche une voix chantée à prêter à la grand-mère de son dessin animé *The Legend of Mulan*, beaucoup d'actrices, dont certaines célèbres, auditionnent pour le rôle — entre autres June Havoc (*My Sister Eileen*, 1942, *Gentleman's Agreement*, 1947) et Lauren Bacall. En fait, la voix *parlée* du personnage avait été préalablement attribuée à une autre actrice, et on peut déjà se demander pourquoi le studio n'avait pas choisi d'entrée un interprète capable *à la fois* de dire *et* de chanter le rôle. Mais non, même pour un dessin animé, la division de travail était programmée. C'est finalement Marni Nixon qui est choisie pour la voix chantée ; on lui montre les séquences de la grand-mère et on lui fait écouter une cassette enregistrée par l'actrice qui assure la voix parlée. Or Nixon n'aime pas cette voix, rechigne donc à l'imiter dans sa partie chantée et reconsidère sa participation. La production insiste pour qu'elle reste en lui demandant de ne plus tenir compte de la voix parlée. Elle enregistre donc la chanson de Grandma Fa en se laissant guider par sa propre vision du personnage. Le résultat plaît beaucoup aux responsables de la production qui, du coup, décident de changer la voix *parlée* de la grand-mère et congédient l'actrice qui l'avait assurée. Marni Nixon s'attend alors à ce qu'on lui propose de faire *aussi* cette voix parlée, ce qui est logique à tous égards. Mais c'est à June Foray, une voix célèbre de dessins animés, qu'on demande de reprendre le rôle. Nixon est assez fâchée. Essayant de comprendre la décision du studio, elle écrit que « *in Hollywood, I was still pigeonholed as a 'singer' (meaning they thought I couldn't act) or, even worse, a ghost singer.* » (p. 270)

Peut-être ceci constitue-t-il une explication, mais j'en verrais aussi une autre : si les responsables de Disney reproduisent ici, comme mécaniquement, le dédoublement de la voix qui prévaut dans les comédies musicales, c'est qu'ils sentent, probablement sans en avoir une pleine conscience et sans le formuler, que ce dédoublement, et les décalages plus ou

moins perceptibles qu'il engendre, contribuent à la magie propre du genre.

Quelqu'un qui, je crois, était sensible à cette magie, à la réalisation de l'unité par les moyens du dédoublement, à la quête de l'authenticité par le détour de l'artifice, c'était Jacques Demy, et on ne s'étonnera pas qu'il ait presque toujours refusé à ses comédiens de chanter eux-mêmes leurs rôles, au point parfois de les fâcher. Mais n'importe quelle séquence des *Demoiselles de Rochefort*, même si nous ne voulons pas savoir que ce ne sont pas Catherine Deneuve ou Jacques Perrin qu'on entend chanter, nous fait sentir que les comédiens sont « possédés » par des voix dont la relative étrangeté participe à nous faire « décoller » du réel, à tirer l'image, comme dit Rick Altman, « vers des sphères éthérées loin du monde sensible » (p. 77). On se souvient aussi de la façon dont Alain Resnais, dans *On connaît la chanson*, radicalise le dédoublement des acteurs et de leur voix chantée ; mais ce qui me frappe surtout dans ce film, et qui intéresse mon propos, c'est que le bonheur de ses numéros tient moins à la cocasserie du décalage entre l'image et la musique qu'à l'émotion produite par leur retrouvaille inattendue, et au plaisir de laisser la bande sonore emporter provisoirement l'image dans son rêve.

Peut-être est-ce tout de même dans le cinéma indien qu'on « connaît le mieux la chanson ». Car il demeure à Hollywood comme une mauvaise conscience : le sentiment, tout de même, que les manipulations du doublage sont un peu honteuses et doivent restées cachées. Il faut aller à Bollywood pour les voir s'assumer, et même s'afficher. Nous avons eu l'occasion d'en parler au CICLAHO : non seulement les comédies musicales indiennes doublent systématiquement toutes leurs stars, mais elles le font sans grand égard pour le réalisme visuel, et en intégrant sans gêne les chanteurs à leur *star system*. Plus : dans la hiérarchie de ce *star system*, il semble établi que le chanteur tienne un rang plus élevé que l'acteur, et jouisse d'une plus grande notoriété auprès du public. Enfin, les albums des bandes sonores sont distribués *avant* la sortie des films, ce qui donne un sens supplémentaire à « cette inversion de la hiérarchie image/son » où Altman voit l'essence du genre.

Entre bien d'autres choix possibles, le film indien *Devdas* (de Sanjaya Leela Bhansali, *music director* : Ismail Darbar) illustre mon propos de façon idéale, sinon caricaturale. Rick Altman aurait pu y trouver des exemples frappants pour son chapitre sur le fondu sonore. Car si Busby Berkeley « est le seul des premiers artisans de la comédie musicale à avoir compris combien le fondu sonore délivre la surface picturale de ses engagements diégétiques » (p. 85), les auteurs de *Devdas* sont probablement ceux qui, aujourd'hui, en ont le mieux retenu la leçon.

Je finis avec une anecdote racontée par Marni Nixon. Elle dit en clair ce que *Devdas* nous fait sentir. Un jour où Alan Jay Lerner, un des auteurs de *My Fair Lady*, adresse des reproches à la doubleuse lors d'une séance d'enregistrement, cette dernière s'énerve :

'Mr Lerner, I know what I am doing. After all, I have dubbed the voices of Deborah Kerr, Natalie Wood, and many other'. At which point, Lerner smiled at me and said, 'Yes, Miss Nixon, but they all dubbed your face.'
(p. 149)

L'Ancien Testament nouveau : *The Prince of Egypt* après *The Ten Commandments*. Persistance, légitimité, (dés)intégration des genres chez deux faux-frères hollywoodiens.

Pierre FLOQUET
Université de Bordeaux

Le cinéma « peut mettre aujourd'hui tout son talent, toute sa technique au service de la réanimation de ce qu'il a lui-même contribué à liquider. Il ne ressuscite que des fantômes, et il s'y perd lui-même. »

Jean Baudrillard¹

L'intérêt croisé pour ces deux films m'est venu après avoir pris possession du luxueux dossier de presse de *The Prince of Egypt*, lors d'un passage au Département Animation des Studios DreamWorks, Glendale. Avec en référence, non seulement le questionnement du genre cinématographique, mais aussi les spécificités du cinéma d'animation, il s'agit ici d'analyser la légitimité et le poids de l'héritage hollywoodien

¹ Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, p. 76.

dans *The Prince of Egypt*. Peut-il être perçu comme un hollywoodien néo-classique ? Cette question, cependant, ne sera posée qu'après être revenu sur ce qui fait de *The Ten Commandments* un classique hollywoodien.

1 -Mais auparavant, présentons brièvement quelques éléments constitutifs des deux axes, précédemment donnés ; et rappelons, à la suite de Raphaëlle Moine, que dans « chaque contexte, cinématographique, historique et idéologique, se mettent en place des logiques génériques »². Ces logiques impliquent les producteurs, les œuvres, et leur perception par la critique et le public. Ce sont bien ces rapports multiples qui sont en cause, bien sûr pour ce qui est de *The Ten Commandments*, mais aussi et surtout qui sont au cœur de la problématique des studios DreamWorks lors de la création de *The Prince of Egypt*.

D'une autre manière, il faut rappeler avec Esquenazi que le film de genre peut « être compris comme une double paraphrase: commentant le milieu réel qui a servi de fondement à son paysage ontologique, il est aussi un double vraisemblable du milieu qui l'a conçu »³. Bien sûr ces deux films traitent de l'Ancien Testament ; ils sont également révélateurs d'un état d'esprit qui serait contemporain de leur création. Dès lors qu'il y aurait hybridité du genre, des genres, la détermination du milieu qui a engendré l'œuvre filmique n'en deviendrait que plus complexe, sinon aléatoire.

D'une troisième manière, il est légitime de se demander dans quelle mesure cette description paraphrasale du milieu d'origine, du studio d'Hollywood, de l'art, de l'industrie cinématographique serait nécessairement délibérée : Jean-Loup Bourget énonce que, « de manière explicite ou sous-jacente, délibérément ou à leur insu, les films véhiculent une idéologie, ils sont inscrits dans un contexte social et politique, national et international, auquel ils ne sauraient entièrement échapper »⁴.

En ce qui concerne *The Prince of Egypt*, en particulier, toute la portée de cette citation réside dans « délibérément ou à leur insu ». Et c'est l'une des interrogations auxquelles ces pages vont tenter de suggérer des réponses. Le décalage le plus criant, sinon le plus profond, entre les deux films considérés ici vient de ce que l'un est un film direct (live action film), et l'autre un film d'animation (animated feature film). Le choix des mots

² Raphaëlle Moine, *Les genres au cinéma*, Paris, Nathan Cinéma, 2002, p. 170.

³ Jean Pierre Esquenazi, *Hitchcock et l'aventure de Vertigo. L'invention à Hollywood*, Paris, CNRS Editions, 2001, p. 108.

⁴ Jean-Loup Bourget, *Hollywood, la norme et la marge*, Paris, Nathan Université, 1998, p. 150.

en anglais est significatif de ce que chaque catégorie cherche absolument à mettre en exergue, comme pour rejeter a priori ce qui pourrait le plus manifestement lui être reproché. Pour le premier, on insiste sur le fait qu'il est construit sur du vivant (live action), pour le second qu'il est autre chose qu'un simple « cartoon » et qu'il revendique être l'égal – du moins dans la durée filmique et la complexité diégétique que cela sous-entend – des autres productions hollywoodiennes. Nous évoquerons plus loin les effets de cette hiérarchie des genres filmiques sur l'équipe de production de *The Prince of Egypt*.

Revenons sur la – les – manières d'appréhender le cinémad'animation, tel qu'il peut être perçu aussi bien par des personnes extérieures à cette forme artistique, que par des acteurs du monde de l'animation. Deleuze propose cette description, limitant l'animation au dessin animé : s'il appartient pleinement au cinéma, c'est parce que le dessin n'y constitue plus une pose ou une figure achevée, mais la description d'une figure toujours en train de se faire ou de se défaire, par le mouvement de lignes et de points pris à des instants quelconques de leur trajet (...). Il ne nous présente pas une figure décrite dans un moment unique, mais la continuité du mouvement qui décrit la figure.⁵

Dans sa définition, Deleuze rejette le dessin hors du processus filmique, pour insister sur la suggestion du mouvement : c'est de l'« ANIMÉ ». Il reprend ainsi à son compte la célèbre phrase du canadien d'adoption Norman McLaren, un animateur expérimental, si son travail est comparé aux films des studios, par hasard, Disney. « Animation is not the art of drawings-that-move, but rather the art of movements-that-aredrawn ». Ces réflexions de penseurs ou de créateurs sont à mettre en perspective avec ce que le spectateur peut ressentir. Pour preuve, cette anecdote rapportée par Chuck Jones : un jour un petit garçon se fâcha contre lui, car il refusait de voir dans l'animateur celui qui dessinait Bugs Bunny, mais plutôt celui qui dessinait des « portraits » de Bugs Bunny. Il suggérait par là même l'illusion d'une autonomie du personnage en amont de, ou dans un ailleurs, hors de l'imaginaire de l'animateur.

Car il y a un point de rencontre entre la suggestion du mouvement, ainsi que l'évoquent McLaren et Deleuze, d'une part, et la revendication d'autre part, d'une représentation d'un être qui serait par ailleurs doué de mouvement. C'est ce que Orson Welles, entre autres, appelait « the illusion of life », exprimé de façon extrême et définitive par le cinémad'animation (prenons par exemple *A Chairy Tale*, 1958, de McLaren, qui oppose un homme à une chaise douée de mouvement et de volonté ; ou

⁵ Gilles Deleuze, *Cinéma. 1. L'image-mouvement*, Paris, Les éditions de minuit, 1983, p.14.

encore *The Cat that Hated People*, 1948, de Tex Avery, où l'on voit un chat poursuivi et martyrisé par une file d'objets animés... de mauvaises intentions.)

Dans un contexte moins onirique ou abstrait, tel que celui de *The Prince of Egypt* qui met en scène des personnages anthropomorphes, le cinéma d'animation pourrait être décrit comme « live action illusion »⁶.

2 - Les deux faux-frères hollywoodiens.

The Prince of Egypt aurait été un véritable remake de *The Ten Commandments*, la problématique eût été différente. Certes, si l'on suit la typologie telle qu'elle est proposée par Marc Cerisuelo, et du fait même de la grande différence de durée filmique : 99 minutes pour le premier, près de 3h30 pour le second, *The Prince of Egypt* serait un « remake digest ». Si l'on pénètre plus en détail dans la diégèse de chacun des deux films, d'importantes différences apparaissent, qui font de *The Prince of Egypt* un « remake hommage », avec la reprise très libre d'éléments filmiques de son illustre prédécesseur, lui-même remake d'un film muet du même réalisateur en 1923. Cependant, l'inspiration biblique de *The Ten Commandments* suggère de ne pas limiter l'approche analytique de *The Prince of Egypt* à une telle approche du remake. Il faut plutôt le prendre comme une nouvelle relecture du passage du Vieux Testament, déjà mis deux fois en images par DeMille ; cette relecture cependant ne parvient, voire ne souhaite pas vraiment s'écarter du modèle filmique existant. Le paradoxe, également, est que l'on ne peut pas ne pas faire référence au film de DeMille.

On prête à ce dernier la phrase suivante : « Give me two pages of the Bible and I'll give you a picture! » Il a donné plus que cela au cinéma américain, puisque *The Ten Commandments* est devenu une institution qui combine la célébration religieuse et le pèlerinage nostalgique filmique. Un commentaire daté de septembre 1999, dans *Movie/TV News*, précise que la décision de déprogrammer *The Ten Commandments* à Pâques 99 a suscité plus de coups de fils de protestation que tout autre événement télévisé de l'année. En fin de compte, aux USA, en 2003, *The Ten Commandments* aura été programmé vingt-quatre années consécutives soit pour les Rameaux, soit à Pâques.

⁶ On peut se référer à ce qu'écrit Alan Cholodenko, professeur à l'Université de Sydney, dans l'introduction de : *The illusion of life. Essays on Animation* (épuisé, mais disponible par la bibliothèque de l'Université de Sydney).

À tous points de vue, *The Ten Commandments* est un film culte. De façon plus académique, le film illustre l'un des paramètres clé de tout classique, littéraire ou cinématographique : d'une façon ou d'une autre, il résiste à l'épreuve du temps comme aux effets de mode. Pour preuve, l'attitude du public américain pour *The Ten Commandments*. De façon paradoxale peut-être, le côté sur-joué et quelque peu pompeux du style de Heston, Brynner et des autres, participe à la sacralisation du spectacle. Dans des élans typiques des années 1950, mais qui sont aussi réminiscences du style de jeu du cinéma muet, dont DeMille avait été un grand réalisateur, l'ensemble des acteurs se meuvent et s'expriment comme s'ils avaient eu conscience de participer à un « Grand Film ». La solennité de leurs discours, les poses qu'ils prennent seraient insupportables dans une production contemporaine. Et pourtant, en dépit de cette pompe scénique, ou aussi sans doute grâce à elle, la magie opère toujours. Elle crée un mélange ambigu dans l'esprit du spectateur, de respect du texte ancien, de nostalgie d'un style filmique appartenant au passé, et d'auto-confort sécurisant dans le rite du spectacle répété. Le film garde une éternelle fraîcheur ; il est aujourd'hui rassurant dans son kitch, car partie intégrante à la fois de la mémoire collective des spectateurs et du fondement culturo-religieux de la nation.

C'est l'archétype du « Biblical Epic », des années 1950 et 1960, qui sous-entend souvent implicitement dans la caractérisation du genre une durée supérieure à la moyenne. Nous le traduisons en France par film à grand spectacle, voire film historique à grand spectacle. L'analogie thématique peut le faire glisser vers le péplum (*Ben Hur*). Le film, ainsi que son réalisateur, sont considérés comme l'image même du Hollywood de la grande époque classique : « (DeMille) est, à l'évidence, un des piliers du temple (sic!), et la montagne escarpée et cerclée d'étoiles qui sert de logo à la Paramount a souvent été rapprochée du mont Sinaï des *Ten Commandments* »⁷.

Ainsi, l'homme, le film, le thème du film s'inscrivent chacun dans une logique mythologique et, ou, sacrée. L'Amérique existe certes par son ancrage dans la religion chrétienne ; mais aussi, l'Amérique vénère Hollywood, et son aréopage olympien de dieux et déesses, de héros célébrés ou déçus, de créatures à la plastique parfaite et l'équilibre fragile.

Même si *The Ten Commandments* reste une interprétation très libre de l'exode, (en effet trois lignes ou à peu près de la Bible y génèrent trois heures et plus de film), le scénario « originel – nal » a offert plusieurs

scènes qui restent à jamais célébrées comme autant d'icônes d'une communion culturelle. Charlton Heston, dans sa grande et ample tenue, auréolé de sa chevelure blanche, la barbe généreuse et bouclée, les tables de la loi à bout de bras, est cité et parodié par Gotlieb, Mel Brooks, les Simpsons, Titeuf. S'il est souvent moqué, c'est parce qu'il a, dans son rôle de Moïse, été statufié et déifié. N'avait-il d'ailleurs pas été choisi par DeMille parce qu'il lui rappelait le Moïse de Michel-Ange à Rome. Il est comme une pierre angulaire dans l'Olympe hollywoodienne. Très arien d'apparence et de stature, il n'en porte par moins avec succès une judéité intradiégétique ; il est à la fois esclave et Prince d'Égypte. Dans *Ben Hur*, il sera Prince de Judée, esclave romain, puis romain lui-même. Il est axiomatique, l'incarnation du mythe ethnologique américain, le *melting pot* fait homme.

La dimension politique de *The Ten Commandments* n'est pas étrangère non plus à la fascination qu'a pu exercer et exerce sans doute encore insidieusement le film, auprès de trois générations de spectateurs. Le film exprime toute l'ambiguïté et les atermoiements de la société américaine. On y parle de se libérer du joug de l'opresseur, du pouvoir que confère la Loi divine. En 1956, l'introduction solennelle et théâtrale, parlée par DeMille lui-même, vibre d'une tonalité anti-communiste, ce qui n'est pas aberrant si l'on se souvient des choix politiques du réalisateur durant cette période. Et pourtant, certains élans humanistes et généreusement optimistes, par instants, résonnent comme les premiers accents revendicatifs qui seront repris bientôt par le *Civil Rights Movement*. Ces deux élans apparemment contradictoires se rejoignent cependant dans la conviction profonde des américains qu'ils sont – comme un peuple élu – les détenteurs du droit contre l'oppression, après avoir été détenteurs du droit de coloniser leur Terre Promise.

Les spectateurs peuvent ainsi se reconnaître dans la lutte pour la liberté, s'ils ne s'identifient pas au groupe qui se défait de la persécution. Du moins, compatissent-ils sur leur sort, comme ils se sont physiquement et émotionnellement investis contre l'oppression des Juifs par les Nazis, tout juste dix ans auparavant en 1956, et encore de nos jours avec les soubresauts de l'histoire récente. Deleuze : « Si la Bible est fondamentale, c'est que les Hébreux, puis les chrétiens, font naître des nations-civilisations saines qui présentent déjà les deux traits du rêve américain: être un creuset où les minorités se fondent, être un ferment qui forme des chefs capables de réagir à toutes les situations.»⁸ Ce sentiment est profond chez les américains, qui trouvent dans *The Ten Commandments* la

⁸ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 206.

représentation symbolique de leurs aspirations à la fois spirituelles et politiques.

Baudrillard en propose un éclairage décalé : « Dans une période d'histoire violente et actuelle (disons l'entre-deux-guerres et la guerre froide), c'est le mythe qui envahit le cinéma comme contenu imaginaire. C'est l'âge d'or des grandes résurrections despotiques et légendaires. Le mythe, chassé du réel par la violence de l'histoire, trouve refuge au cinéma. »⁹. Le spectateur se rassure ainsi de ce qu'il doute en fait de retrouver dans son quotidien. Le spectateur aujourd'hui se nourrit de l'ordre des choses et de l'espoir de liberté, sublimés par le double décalage historique, celui de l'Exode bien sûr, comme celui de l'âge d'or des grandes productions hollywoodiennes.

Qu'en est-il de *The Prince of Egypt* ? Au commencement, il y eut Spielberg ! Puis DreamWorks SKG, pour Spielberg, Katzenberg, Geffen (David). En fait, *The Prince of Egypt* n'est pas vraiment leur premier film d'animation sous le label DreamWorks. Ils ont d'abord sorti *Antz (Fourmiz)*, un exercice de style à la *Toy Story* uniquement créé par ordinateur. La polémique demeure, quant à considérer *Antz* véritablement comme un film d'animation, surtout si l'on se réfère aux choix esthétiques qui ont prévalu dans la genèse de *The Prince of Egypt*. Deux points vont être particulièrement développés ici, qui font la spécificité du film : est-il techniquement et esthétiquement innovant ? Et puis : c'est un film du consensus.

1 - *Un film innovant ?* – Incontestablement, à sa sortie, *The Prince of Egypt* est une réussite technique. Il est la démonstration supplémentaire que l'animation libère l'imagination des contraintes de la réalité comme de la gravité, s'autorisant des audaces dans la représentation que DeMille aurait sans doute pu concevoir, avant de devoir se limiter dans la mise en œuvre. L'originalité de *The Prince of Egypt* est d'avoir pu marier les techniques traditionnelles de dessins en 2D sur cellulo à un traitement informatique, autorisant la numérisation de ses dessins et leur implantation dans des décors en 3D.

Katzenberg, un transfuge de Disney chez qui il a participé à *The Lion King*, *Beauty and The Beast*, *The Little Mermaid*, *Alladin*, dans les années 1990, parvient ainsi à se démarquer de ses productions antérieures, tout en préservant la marque d'une méthodologie visuelle globalement très disneyenne. (Celle qui voulait que à chaque film corresponde une esthétique où la forme serait liée à la représentation du

thème et du contexte. On peut se référer à Pocahontas, Mulan. Brenda Chapman, la réalisatrice, a aussi travaillé chez Disney sur *The Lion King* et *Beauty and The Beast*). Ainsi, paradoxalement, c'est en appliquant cette stratégie disneyenne à une thématique très non-disneyenne que *The Prince of Egypt* se distingue des autres « animated feature films ». Le film est empreint d'une monumentalité qui s'adapte au récit et inspire une certaine idée du sens religieux. Les décors et arrière-plans gigantesques écrasent les personnages ; non seulement suggèrent ils l'énormité des travaux pharaoniques, mais aussi prennent ils métaphoriquement de la hauteur, et connotent un point de vue semblable à celui de Dieu témoin de l'évolution de la personnalité de Moïse.

La combinaison de différentes techniques d'animation autorise même un discours réflexif sur le médium : quand le cinéma d'animation fait son cinéma, Katzenberg offre au spectateur cette étonnante séquence du cauchemar-révélation de Moïse, « The Hieroglyphic Nightmare ». La nature onirique intradiégétique est explicitée par une stylisation épurée, une animation 2D saccadée. Celle-ci s'adapte justement à la représentation d'un mur du palais dont les gravures rehaussées de peintures sont soudain douées de mouvements. Les surfaces planes et les arrondis des colonnes sont alors autant d'écrans du rêve de Moïse, sur lesquels est projetée une rigide et menaçante procession.

En d'autres moments du film, l'équipe d'animateurs s'attache à représenter l'irreprésentable. La voix de Dieu avait déjà été un problème pour DeMille, pour laquelle aucun nom n'apparaît au générique, et de laquelle personne même n'est officiellement crédité. Le projet DreamWorks voulait donner à Dieu une voix multiple, un amalgame de celle de tous les acteurs crédités pour doubler les personnages, femmes et enfants compris. Le risque d'offusquer certains religieux fit évoluer le projet. C'est Val Kilmer, la voix de Moïse, qui finalement domine clairement, et seulement par moments, comme un léger écho, le murmure du chœur se fait-il entendre.

Force est de constater que le médium animation se prête particulièrement à la représentation graphique de l'irreprésentable. Et pourtant le Dieu de l'Ancien Testament est bien plus violent et cruel que le Dieu bienveillant du nouveau millénaire. Ainsi la vermine ne ronge que le pain, les grenouilles et sauterelles envahissent certes l'écran, l'emplissent mais disparaissent aussitôt. Ainsi la colère divine déchire tout naturellement le ciel diégétique, tout comme la pluie de feu. Le kitch et le carton pâte maladroits de *The Ten Commandments* font place à des effets spéciaux assistés par ordinateur des plus réalistes, même lorsqu'il s'agit d'un buisson ardent et d'une mer qui s'ouvre et s'assèche. Le réalisateur Steve Hickner dit au sujet du buisson ardent : « You have to

believe it works in order for the rest of the film to work. » (soit!!). À vouloir faire du « réalisme », tel encore la course de chars que l'on vit comme si l'on tenait les rênes, ou un plan en 360° autour de Moïse, à vouloir à tout prix se faire oublier comme simulacre de vie et de mouvement, l'animation en devient tellement « merveilleuse » (au sens fort du terme) qu'elle en tue la magie propre à son existence ontologique : donner un semblant de vie à de l'inanimé. *The Prince of Egypt* veut apparaître réaliste, alors qu'en même temps son équipe revendique le statut du film d'animation. Ce qui est un comble dès lors qu'il s'agit de représenter ce qui par essence est irréprésentable, telles les manifestations divines.

Le dossier de presse distribué s'attarde sur l'aspect technique innovant de *The Prince of Egypt*. Si l'originalité du thème n'est pas le propos, du moins le traitement qui en est fait ne semble avoir que de « nobles » origines, que nous allons commenter ici. Un élément est cependant passé sous silence : en 1996, soit deux ans avant *The Prince of Egypt*, SC4 Christmas Films et BBC Wales ont sorti une série de films d'animation de trente minutes regroupés sous le titre : *Testament : The Bible in Animation* (passés sur France3). L'un de ses épisodes s'appelle *Moses*. Il reste beaucoup plus près des premières lignes de l'Exode que ne le fait *The Prince of Egypt*. Néanmoins, les ressemblances entre certaines scènes des deux films sont troublantes. L'animation est certes plus stylisée, schématisée dans *Moses* ; mais le plan de la course de chars, le plan de l'enchevêtrement d'échafaudages sont visiblement des sources d'inspiration iconographique pour *The Prince of Egypt*. De même que la représentation graphique et sonore de l'Ange de la Mort, par une utilisation d'une caméra subjective, toute virtuelle bien sûr, qui laisse croire que la coulée de brume a le don de la pensée. La mort de chaque premier né égyptien y est matérialisée par le son de son dernier souffle. Et puis la séquence du bateau pharaonique, sur le Nil changé en sang ; enfin la chute de Menefta dans le lit de la Mer Rouge, son char qui se brise, son retour sur la berge, ce qui le sauve de la noyade. Ces passages, apparemment nouveaux dans *The Prince of Egypt* si l'on se réfère à *The Ten Commandments*, sont directement inspirés du film de BBC Wales.

Le dossier de presse omet une telle source d'inspiration, et préfère ne retenir que l'influence de Gustave Doré (et ses illustrations de la Bible), de Claude Monet (pour son utilisation de la couleur), et de David Lean (pour sa maîtrise de l'espace dans des films comme *Lawrence of Arabia*). Même à la fin du siècle, qui voit un renouveau des films d'animation, ce type d'œuvre cinématographique souffre en effet d'un manque de reconnaissance, de légitimité artistique. Bourget ne le décrit-il

pas comme une « marge esthétique »¹⁰, dans un amalgame du cartoon, du long métrage, et du film expérimental d'animation? Dans le dossier de presse, l'occultation des sources d'animation, les références artistiques classiques (ou nobles c'est selon) clairement revendiquées, sont autant de signes de la volonté des studios DreamWorks pour pénétrer l'univers de la culture savante. L'ambiguïté de la démarche est qu'ils assument leurs racines, qui s'ancrent dans la culture de masse (ou la sous culture de masse si l'on maintient le cinéma pour art populaire).

The Prince of Egypt est un film d'animation qui ne sait s'il devrait en être vraiment un ! *The Prince of Egypt* n'est plus tout à fait un film d'animation ; il est plus encore, il est une animation savante, un mélange de film à grand spectacle, de péplum, de film historique, de comédie musicale. (À ce sujet, il n'y a pas que des intermèdes chantés ; lors de la présentation officielle à Moïse des filles de Jethro, une chanson est à la fois musique de fosse et support diégétique d'une séquence dansée.) Ce mélange des genres participe également de cette quête d'un accès à la culture savante. Il y a hiérarchie dans la culture ; de même y a-t-il une hiérarchie dans les genres, qui « renvoie à des légitimités ou des illégitimités culturelles plus générales »¹¹. Spielberg le sait trop bien, pour n'avoir obtenu d'Oscar qu'avec *Schindler's List*, un film dont le thème et donc la légitimité culturelle faisaient défaut (mais non la maîtrise cinématographique) à *E.T.* ou *Close Encounters of the Third Kind*. Bourget rappelle « qu'aujourd'hui encore, réaliser un film historique et sur un 'grand sujet' confère une respectabilité, sinon une notoriété, qui est refusée au cinéma de science-fiction »¹² ... et d'animation, devait-on ajouter.

The Prince of Egypt, par ce mélange des genres, cherchait la quadrature du cercle de la consécration hollywoodienne, en vain. Ce qui lui fut refusé, le repoussant dans le ghetto de l'animation, *Shrek* (des mêmes studios DreamWorks), autre culturelle ironie dramatique, l'obtint avec un Oscar en 2002.

2 - *Le consensus* : le mélange des genres est sans doute aussi dû à des exigences d'ordre économique, avec l'intention de « ratisser » large dans la pyramide (!) des âges. Il faut sûrement y voir aussi la volonté de plaire à – de ne pas froisser – un maximum de personnes. *The Prince of*

¹⁰ Jean-Loup Bourget, *op. cit.*, p ; 246.

¹¹ Raphaëlle Moine, *op. cit.*, p. 27.

¹² Jean-Loup Bourget, *op. cit.*, p. 13.

Egypt serait un film consensuel. Cela peut se comprendre, et se discuter, de plusieurs manières. Par son thème autant que par l'équipe qui l'a conçu, *The Prince of Egypt* s'inscrit profondément dans un contexte hébraïque (n'était-il pas affublé du surnom *The Zion King*, lors de sa gestation). Le film est encadré de prières en hébreu chantées par l'interprète israélienne Ofra Haza. Certains y ont vu un discours sioniste, de la propagande anti-égyptienne, et à travers elle, une attaque de la cause palestinienne. Le générique du film se réclame néanmoins de l'avis de consultants de plusieurs confessions. Certes le combat se fait au nom de Dieu pour la vie des Hébreux, mais le film se clôt sur le départ des peuples juifs vers un avenir incertain. Le politiquement correct évite au public de les voir atteindre et s'installer sur la Terre Promise, par là même ménageant les susceptibilités pro-palestiniennes.

Faudrait-il y deviner l'expression d'un utopique consensus œcuménique? La dernière chose que DreamWorks SKG semblait souhaiter, c'était des manifestations et des mouvements de protestations devant les salles de cinéma. On est bien loin de la radicalisation de films comme *The Passion of the Christ* de Mel Gibson. Moïse est un personnage révérend dans trois religions majeures ; le judaïsme, le christianisme et l'islam. La volonté de l'équipe de production est de ne pas laisser penser que tous les Egyptiens seraient mauvais et tous les Hébreux seraient bons. Il s'agit plutôt de postuler que les uns et les autres sont des êtres humains, avec leurs convictions propres, par-delà toute idée de manichéisme. L'illustration de ce choix idéologique, très politiquement correct, tient dans le glissement, d'un affrontement entre deux peuples, deux cultures, symbolisés par deux hommes qui s'opposent dès leur plus jeune âge (*The Ten Commandments*), vers un contexte religieux atténué. Ce dernier « sécularise et humanise »¹³ le discours autour des protagonistes et les personnages principaux eux-mêmes. Le consensus se veut ethnique aussi, ou du moins, l'apparence physique des « brown characters » est-elle très politiquement correcte.

S'il ne peut y avoir de communion utopique entre deux peuples, du moins assiste-t-on à la complicité, à l'amour, puis au déchirement de deux faux frères. La véritable relation fraternelle biblique, celle entre Aaron et Moïse, telle qu'elle est également représentée dans *The Ten Commandments*, est pratiquement évacuée dans *The Prince of Egypt*. Au lieu de cela, Moïse et Ramsès s'entendent comme larrons en foire pour faire des tours pendables de jeunes pharaons gâtés. L'abandon criminel de Moïse par Ramsès, dans *The Ten Commandments*, se transforme en un

¹³ Richard Leskosky, *The Rhetoric of The Prince of Egypt*, SAS Conference, Glendale CA, USA, 2002.

départ volontaire de Moïse dans *The Prince of Egypt*, après qu'il ait tué un garde par accident, avec Ramsès éploré :

R: - Moses! Please!
M: - Goodbye brother !
R: - Moses ! Moses!

Après son retour en Egypte, Moïse s'excuse auprès de son pharaon de demi/faux frère : il est le jouet de sa destinée, et son « I'm so sorry » (58^e minute) est un écho de son adresse à Dieu dans la scène du buisson ardent : « Who am I ? » Lors d'une entrevue avant la nuit de l'Ange de la Mort, Moïse et Ramsès se remémorent avec émotion leur complicité d'antan (67^e minute), avant d'être rappelés à la réalité par la venue du fils de Pharaon. Leurs sentiments sont condensés dans la séquence de leurs retrouvailles, juste au retour de Moïse (49^e minute). Il faut opposer leurs paroles à celles qu'échangent les deux jeunes hommes dans *The Ten Commandments* : (17^e minute)

Ramses: No need to tell you how I share (Nefertari's) joy to your return... Moses:
No need, my brother!

Ce n'est rien de parler d'euphémisme ici, à la différence du ton qu'emploie Ramsès, dans *The Prince of Egypt*, pour relever le défi de la puissance de leurs Dieux réciproques : « Very well Moses, I'll play along. » Ce mot – *play* – reflète toute l'ambiguïté de leur relation. Ils s'aiment d'un amour fraternel, mais ils ne sont pas frères ! Et alors leurs embrassades prennent un tout autre sens, et rappellent bien sûr un autre rôle tenu par Charlton Heston, celui du Prince de Judée, dans *Ben Hur*, en 1959. Ne peut-on y retrouver l'étreinte de Messala, mélange du genre – et ambiguïté de la formule? Par principe hollywoodien, un film d'animation est avant tout destiné aux enfants. Toute sexualité explicite en est bannie. Ainsi les tensions, les pulsions du personnage d'Ann Baxter (Nefertari dans *The Ten Commandments*) sont soigneusement évaporées. Mais *The Prince of Egypt* est aussi un film que les adultes vont voir ; les sentiments profonds et refoulés de deux faux frères, le masculin qui se cherche et le féminin qui sourd en chacun d'eux en font des personnages très modernes. Et alors la course de chars au début de *The Prince of Egypt* prend toute sa contre valeur a priori. Plus qu'une référence à *Ben Hur*, les deux jeunes hommes jouent à se mesurer, dans un simulacre insouciant de lutte à mort, comme une pseudo mise à l'épreuve de leur virilité.

Car, en fait, le Moïse de *The Prince of Egypt* est avant tout pétri de sentiments contradictoires ; il se laisse un instant tenter par la lâcheté toute humaine de ne pas vouloir faire face à des responsabilités qu'il n'a pas recherchées, dans une philosophie simpliste qui n'est pas sans

rappeler le Hakuna Matata de *The Lion King*. Un héros humanisé se doit de douter, ce qui facilite l'identification du public des années 1990.

Une fois le héros accessible, son sort et celui de son peuple peuvent être l'objet d'un transfert de destinée fantasmée, sinon devenir la cause des spectateurs. Ce sur quoi Bourget s'interroge (au sujet de *Spartacus* de Kubrick) : « L'Amérique ne se leurre-t-elle pas en s'identifiant de la sorte aux damnés de la terre plutôt qu'à leurs oppresseurs ? »¹⁴. Il s'agit en outre de donner bonne conscience. Le discours consensuel fait que le spectateur peut même ressentir de la sympathie pour celui qui dans *The Ten Commandments* est définitivement mauvais : le destin de Ramsès, son cri déchirant « Moses ! » alors qu'il demeure seul rescapé aux bords de la Mer Rouge, sont autant d'appels à la commisération du public. On ne peut condamner un tel personnage tragique. Le discours consensuel est alors un leurre pour bonne conscience consommatrice.

3 -The Prince of Egypt. Un hollywoodien néoclassique ?

Les citations d'artistes ou d'œuvres antérieurs appartenant à l'époque hollywoodienne classique ne sont pas à proprement parler le signe d'une filiation à cette même époque. Cette pratique, qui maintenant est coutume, tiendrait plutôt lieu d'affectation postmoderne, dans les films récents. *The Prince of Egypt* n'y déroge pas. Plus qu'une influence, il s'agit alors d'un hommage, à moins que les studios ne croisent et leurs compétences humaines, et leurs inspirations. A titre d'exemple, on peut comparer le défilé des Hébreux éclairés de leurs torches, devant le mur bleu sombre de la Mer Rouge, à la procession dans l'*Ave Maria* de Schubert dans *Fantasia*. Quant à la baleine que l'on voit en transparence, n'annonce t'elle pas le ballet de cétaqués de *Fantasia 2000*, mis en chantier à la même époque que *The Prince of Egypt*?

Se référer à la phrase de Bourget au sujet de *Spartacus* fait remonter une impression à la surface : la nouveauté tous azimuts affichée par DreamWorks SKG serait camouflée. Et si *The Prince of Egypt* n'était pas aussi innovant qu'il veut l'afficher ? Il est certain que le Moïse du film d'animation est bien différent, de caractère comme d'apparence, de celui de *The Ten Commandments*. La personnalité du Ramsès de *The Prince of Egypt*, également, varie sensiblement, nous l'avons remarqué. Cependant, le crâne rasé et les fortes arcades sourcilières de Yul Brynner laissent des traces chez DreamWorks ; le Ramsès d'animation ne doit rien

¹⁴ Jean-Loup Bourget, *op. cit.*, p. 178.

à la momie chevelue récemment mise à jour. Le héros Spielbergien, Moïse, peut certes prendre du recul, et désintégrer certaines conventions du héros à la Charlton Heston ; son faux frère, son négatif diégétique, lui, intègre la plastique mythique du modèle DeMillien.

Revenons un instant à la représentation du héros. Deleuze évoque Eisenstein : (en effet) le héros a besoin d'un peuple, d'un groupe fondamental qui le consacre, mais aussi d'un groupe de rencontre qui l'aide, plus hétérogène et plus restreint. Il doit faire face aux défaillances et aux trahisons de l'un comme aux dérobades de l'autre. Ce sont des variables qu'on trouve aussi bien dans le western, dans le film historique.¹⁵

Les mêmes variables se retrouvent dans *The Prince of Egypt*. Le héros doit aussi passer par des moments de doute, d'impuissance. Ces instants sont mis en image à travers Joshué, palliant les errements de Moïse dans *The Ten Commandments*, tout comme à travers Moïse seul face à Dieu, puis face à la « caméra » dans *The Prince of Egypt*. Avant *Spartacus*, nous avons évoqué *Ben Hur*, ainsi que la volonté de se référer à la culture savante, aux arts nobles. L'un des premiers plans de *The Prince of Egypt* montre Yocheved tenant du bout du doigt, dans un ultime geste tendre, la main de son nouveau-né allongé dans son panier d'osier. Le geste rappelle bien sûr la création d'Adam de Michel-Ange dans la Chapelle Sixtine, et qui apparaît en citation iconique dans les premiers plans de *Ben Hur*. Ce faisant, Katzenberg inscrit son film à la fois dans la mythologie biblique et dans la mythologie hollywoodienne.

La filiation hollywoodienne du film d'animation transparait sous bien d'autres angles, que Richard Leskosky a décrit dans « The Rhetoric of *The Prince of Egypt* ». Référons nous tout d'abord à David Bordwell, qui écrit dans *The Classical Hollywood Cinema : Film Style and Mode of Production to 1960* : « The conventions of the well-made play – strong opening exposition, battles of wits, thrusts and counter-thrusts, extreme reversals of fortunes, and rapid denouement – all reappear in Hollywood dramaturgy, and all are defined in relation to cause and effect »¹⁶. Ce commentaire sied au style narratif de *The Prince of Egypt*.

De même, contrairement à ce que dit la Bible, Moïse, que ce soit dans *The Ten Commandments* ou *The Prince of Egypt*, ne tue pas le soldat

¹⁵ Gille Deleuze, *op. cit.*,

¹⁶ 213. David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema, Film Style and Mode of Production to 1960*, NY, Columbia U. Press, 1985, p. 17.

intentionnellement. C'est une situation récurrente pour le héros hollywoodien, que les films de l'époque classique ont élevée en convention cinématographique. La chute fortuite et fatale du méchant lors d'un combat avec le héros (c'est le cas dans *The Prince of Egypt*, alors que dans *Moses*, de *The Bible in Animation*, le garde est volontairement tué, puis dissimulé, ainsi que le dit le Texte) est une des rares alternatives, avec le combat singulier lors duquel le poignard se retourne contre l'agresseur. Dans des diégèses plus contemporaines, il s'agira d'un coup de feu intempestif.

En outre, les animateurs se vantent des effets de grandeur des décors et de multitude des foules, grâce aux effets spéciaux. Le gigantisme des décors de studio, la majesté des décors naturels, la multitude des figurants (14 000, plus 1 500 animaux), les deux millions de litres d'eau (300 000 gallons) versés dans un immense réservoir sont autant de « records » que *The Prince of Egypt* d'abord, puis d'autres films à effets spéciaux depuis (*Lord of the Rings* par exemple) cherchent à égaler, sinon à dépasser. Les 425 personnes impliquées dans le projet *The Prince of Egypt* de DreamWorks résonnent par leur nombre, tel un écho de cette débauche de moyens humains au service du Major Studio de la grande époque classique hollywoodienne.

Les chantiers pharaoniques de *The Prince of Egypt*, comme ceux de *The Ten Commandments*, sont aussi une représentation miroir (narcissique?) des immenses chantiers cinématographiques, qu'ils soient faits en studio ou assistés par ordinateur. À ce sujet, on peut ajouter combien les effets de caméra virtuelle s'inspirent des grands mouvements de caméra ; les plans larges, les panoramiques qui laissent deviner des minuscules silhouettes dans d'immenses paysages sont plus typiques du cinéma classique que de l'animation.

The Prince of Egypt se conclut sur deux clichés de la prise de vue hollywoodienne : Ramsès, écroulé, seul, sur les bords de la Mer Rouge, victime ou âme damnée, hurle le nom de Moïse, et sa voix monte vers le ciel ; et puis le plan général vu de haut, comme le regard du héros qui couvre son peuple et son territoire, dans une envolée musicale ; un point de vue de caméra qui n'a rien à voir avec la non hollywoodienne élévation finale du *Solaris* de Tarkovsky !

Enfin, dernier élément de la persistance classique hollywoodienne dans *The Prince of Egypt*, le casting vocal reprend, caricature ou licence post moderne, la tradition qui consiste à choisir des voix britanniques pour les méchants, les « aliens », les oppresseurs historiques ; et des voix américaines pour les gentils. En effet, les Hébreux sont tous doublés par des Américains, les Egyptiens au pouvoir par des Britanniques. Ce ne sont

pas Charles Laughton, George Sanders, ou Jeremy Irons plus récemment dans *The Lion King*, qui diront le contraire !

En outre, bien sûr, la référence à l'œuvre antérieure ancre quasi inévitablement le film d'animation dans une perspective classiquement hollywoodienne. Il n'y a pas de décalage parodique, qui pourrait isoler le film de son inspiration et de son contexte ; il y a reprise de scènes complètes, telle celle de l'arrivée au puits et du secours des filles de Jethro. Il y a de l'auto complaisance dans la citation : là où Heston manque (involontairement paraît-il) de tomber dans le puits, les animateurs font chuter Moïse à deux reprises. La post modernité de la citation laisse tout juste un peu de place à une pointe d'humour, plutôt due à la distance qui sied au médium qu'à une quelconque volonté de se moquer du modèle. Il en est de même avec le partage des eaux. On touche alors ce que Bourget nomme « la mythification du modèle classique »¹⁷. Le nouvel Hollywood se nourrit de l'époque classique et s'y régénère, avec, comme le suggère Baudrillard, le risque d'y égarer ce qui pourrait en faire l'originalité.

Au moment de conclure, il faut rappeler ces paroles de l'une des chansons du film : « who knows what miracles you can achieve, when you believe. » Dans le film, le miracle, s'il y en a un, vient de la conception et de la mise en œuvre de l'animation, qui doivent beaucoup moins à la foi qu'au talent et aux dollars. Que faut-il penser de cette débauche de moyens humains, techniques et financiers ; et aussi de toutes ses références artistiques, idéologiques, cinématographiques assurément ; et encore du mélange des genres, à l'accumulation très post-moderne ? *The Prince of Egypt* est en tous points un film hybride.

À travers lui, DreamWorks SKG tentait d'acquérir droit de cité dans le panthéon du « feature film », et d'asseoir la légitimité artistique du film d'animation. Pour cela, paradoxe de la création, il cherche à faire aussi réaliste que le cinéma réel (direct) : il s'affiche comme innovant, afin de convaincre les suspicieux, et de satisfaire les convaincus. Il prétend s'affranchir des « American Holly Icons » à la Charlton Heston, pour s'ancrer dans l'esthétique cinématographique des années 2000, tout en revendiquant une filiation avec plusieurs grands genres du cinémahollywoodien.

The Prince of Egypt, en phase avec l'esprit, les stratégies des grands studios, est une confluence : le fruit de la rencontre entre une logique

¹⁷ Jean-Loup Bourget, *op. cit.*, p. 269.

économique, une attente et des contraintes idéologiques, et des revendications artistiques. Il s'agissait pour DreamWorks d'être consensuel pour faire certes un film respectable et recevable, mais aussi un produit rentable, parachevant alors son appartenance, sinon à l'Hollywood classique, du moins à l'Hollywood éternel.

La Précarité du récit filmique : à propos de *The Sixth Sense*, *Memento*, *Mulholland Drive* et *Spider*¹

Penny STARFIELD
Paris VII

Here is the ancient floor,
Footworn and hollowed and thin,
Here was the former door Where
the dead feet walked in.

The Self-Unseeing, Thomas Hardy ²

New York 11 septembre, le documentaire de Jules et Gédéon Naudet **N** sur
l'attentat qui a détruit les deux tours du World Trade Center,

¹ Réalisés respectivement par N. Night Shyamalan (1999), Christopher Nolan (2000), David Lynch (2002) et David Cronenberg (2002). Cette étude a été présentée une première fois au colloque interdisciplinaire « Précarité/Instabilité », Rencontres de *criticalsecret*, sous la direction de Aliette Guibert, Maison européenne de la photographie, Paris, décembre 2002.

² Ce beau poème de Thomas Hardy, qui figure dans *Poems of the Past and Present* (1902), m'a frappé par sa pertinence vis-à-vis des films qui sont traités dans cet article. Il récrée, en effet, une histoire familiale : une mère assise au coin du feu, un père qui joue du violon, tandis que l'enfant, ne vivant que dans l'instant, danse à l'unisson. Je reproduis ici la suite : " *She sat here in her chair, / Smiling into the fire ; / He who played stood there, / Bowing it higher and higher. // Childlike, I danced in a dream; / Blessings emblazoned that day; / Everything glowed with a gleam; / Yet we were looking away!*"

début de façon classique. Après un plan d'ensemble du sud de Manhattan avec vue sur ses *Twin Towers* (tours jumelles), accompagné d'une mouette qui traverse l'écran et d'une musique douce, suivent des plans plus rapprochés des tours en contre-plongée afin de mettre en évidence leur hauteur et la beauté de leur ligne. Ensuite, des plans moyens cadrés horizontalement de la caserne des pompiers montrent des pompiers au travail, tandis que la voix *off* du narrateur se met à relater l'histoire. Ce narrateur intradiégétique apparaît en même temps qu'il se présente: « Je m'appelle James Hanlon. Je suis pompier dans le sud de la ville de New York... ». Soudain, l'image devient incertaine, plus floue ; une suite de scènes non-relées se succède ; l'angle n'est plus net ; la caméra chancelle ; elle vacille à droite et à gauche, suit un plan des pompiers qui montent un escalier mécanique, pour terminer dans le noir total.

Ce début, qui fonctionne comme prologue du film, résume la structure du documentaire qui va suivre, c'est-à-dire un récit traditionnellement conçu qui se transforme en récit éclaté à l'intérieur duquel les auteurs du film se trouvent également sujets, devenant à la fois filmant et filmés. Ce déplacement fait ressortir plusieurs sujets : d'un côté, les sujets parlants, narrateurs de l'histoire, Jules et Gédéon Naudet et leur ami pompier, James Hanlon ; de l'autre, les sujets actants du film, Tony, la jeune recrue qui avait été prévue comme acteur principal, les autres pompiers et les frères eux-mêmes en tant qu'acteurs pris dans les événements. Les deux types de sujets se distinguent par le côté de l'écran où ils se placent. Lorsqu'ils racontent les événements, c'est-à-dire, lorsqu'ils sont narrateurs extradiégétiques, Jules, Gédéon et James (on remarque en passant une certaine homophonie de leurs prénoms) se situent à gauche de l'écran (à quelques rares exceptions près). Tony se trouve à droite de l'écran, tout comme Jules, Gédéon et James lorsqu'ils sont acteurs ou narrateurs intradiégétiques. Cette répartition de l'espace écranique permet de faire des distinctions d'ordre narratif et temporel à l'intérieur du film : non seulement entre auteur et acteur, mais aussi entre discours et récit et entre présent et passé. Un véritable dialogue s'établit entre les deux types de sujets, ainsi qu'entre les sujets narrateurs et le spectateur.

Il s'agit ici d'un cas limite de ce que l'on pourrait appeler la « précarité » du récit filmique, dû en grande partie au genre, le documentaire, qui par nature se rattache à la vie réelle, et donc à ses aléas. À l'opposé du film de fiction, le matériau visuel et sonore enregistré sert presque de matière brute que le documentariste organisera par la suite dans un film (se documenter suppose collecter des informations). Au contraire, le film de fiction doit obéir à une formulation préparatoire assez précise (scénario, *storyboard*), et il cherche à faire accorder le matériau

visuel et sonore à cette conception préalable. Le film de fiction laisse peu de possibilité à l'imprévu, à moins que cela ne soit voulu, comme chez John Cassavetes pour qui l'improvisation des acteurs tenait une place importante. Il arrive aussi que des problèmes au moment du tournage nécessitent certaines modifications du scénario ou encore, que le réalisateur intègre certains imprévus³ ou certaines trouvailles provenant des acteurs ou de l'équipe technique.

Le bouleversement du récit initial des frères Naudet se répercute sur ses parties composantes (la place du narrateur, du personnage, le rapport narrateur-spectateur), demandant une réécriture du scénario original. Et si ce phénomène existait au sein du cinéma de fiction ? La présente étude propose d'examiner quatre films américains (*The Sixth Sense*, *Memento*, *Mulholland Drive* et *Spider*) qui sont sortis à la même époque et qui ont en commun une réécriture continue de leur histoire. Contrairement au documentaire, ces films jouent, chacun à sa façon, sur un glissement entre le monde réel et imaginé qui demande également au spectateur un effort constant dans sa conception de l'histoire. Ils tentent cependant d'atteindre un plus grand réalisme dans la représentation des productions de l'esprit. Afin de comprendre ce phénomène, je me suis d'abord penchée sur son contraire, c'est-à-dire sur certaines codifications du récit cinématographique qui se sont établies au cours des années.

Entre précarité et stabilité

Ce serait un pléonasme de mettre en relation l'art et la précarité dans le sens où, selon une conception romantique encore dominante, pour pouvoir nous inspirer et nous émouvoir, l'art doit garder toute sa mobilité. L'art devant constamment se renouveler, chercher l'original et le nouveau, l'instabilité dans l'art serait presque une nécessité. Cependant, la précarité de l'art soulève plusieurs contradictions, la nécessité pour l'œuvre d'art de fixer l'insaisissable et l'éphémère n'étant pas la moindre. André Bazin remarque que l'image doit sa forme concrète à l'espoir de l'homme de se figer dans une représentation visuelle : l'image fonctionne alors comme rempart contre la précarité de la vie⁴. Ou encore, pour Bazin,

³ C'est le cas dans *Lola Montès* de Max Ophüls (1955) : une prise ratée présente le tuyau d'une poêle en premier plan, masquant ainsi le visage de l'héroïne du titre (jouée par Martine Carole). Ophüls choisit de garder le plan au moment du montage. Voir Philippe Roger, « Masque Ophüls : thème et variations », in P. Starfield (dir.) *Masque et lumière*, Condé-sur-Noireau : coll. « CinémaAction », éditions Corlet, 2006, pp. 153-65, notamment pp. 162-3.

⁴ André Bazin, « Ontologie de l'image photographique », *Problèmes de la peinture*, 1945, in *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris : Editions du Cerf, 1981, pp. 9-17.

l'image filmique serait le seul témoin fiable du vécu, remplaçant ainsi les failles de la mémoire⁵.

Chaque discipline artistique tend vers une systématisation, vers l'établissement de codes, de genres, d'écoles. Par sa nature même, le récit se prête à une formalisation, comme les études de narratologie l'ont révélé. Le récit semble par définition l'« anti-précaire », voué à des schémas narratifs fixes, des personnages déterminés, et des situations bien délimitées dont on a fait des typologies et des taxinomies. Le film que les frères Naudet s'approprièrent à réaliser suivait une forme et une thématique déjà balisées. En choisissant de filmer la vie quotidienne de pompiers new-yorkais, ils reprenaient non seulement une figure emblématique du paysage américain, le pompier, héros de tous les jours⁶, mais aussi un des thèmes fondateurs du cinéma. Ils suivaient les traces de deux autres frères français, les Lumières, qui déjà en juin 1895, l'an 1 du cinéma, avaient tourné quatre petits films dépeignant des aspects différents de la vie du pompier (*Sortie de la pompe, Mise en batterie, Attaque du feu, Sauvetage*)⁷. Les aventures du pompier devinrent un thème récurrent du cinéma naissant, par exemple *Firemen to the Rescue* du Britannique Cecil Hepworth (*Pompiers à la rescousse*, 1903), pour trouver sa consécration outre-Atlantique dans *The Life of an American Fireman*, réalisé par les pionniers américains du cinéma, Thomas Edison et Edwin Porter (1903). Presqu'un siècle plus tard, les Naudet voulaient réaliser leur *Vie d'un pompier américain*.

A d'autres titres, le film d'Edison et de Porter fait figure de filmmatriciel dans le cinéma américain. Deux ans plus tard, les auteurs réalisent d'autres « vies », concernant des héros de la vie quotidienne américaine, *La Vie d'un policier américain* et *La Vie d'un cow-boy*. De plus, *La Vie d'un pompier américain* semble avoir jeté les bases pour le film-type d'aventures, précurseur à la fois du western et de film de

⁵ A. Bazin, « Le cinéma et l'exploration », *France-Observateur*, 1953, 1954, in Bazin, *op. cit.*, p. 34. Voir aussi notre analyse de *Memento*, P. Starfield, "Memento: In Search of Remembrance", *Journal of Neuro-Aesthetic Theory*, No. 2, artbrain.org, Summer 2002.

⁶ La jeune recrue, Tony, dont les Naudet avaient prévu de suivre le parcours, dit avoir choisi le métier de pompier parce qu'il a toujours voulu être héros et c'est le seul métier qui offre cette possibilité. Tom Gunning indique que les exploits de véritables pompiers faisaient partie des spectacles proposés par les Expositions universelles, « L'image du monde : cinéma et culture visuelle l'Exposition internationale de Saint Louis (1904) », in Dupré La Tour, Claire, Gaudreault André et Pearson, Roberta (dir.), *Le Cinéma au tournant du siècle*, Actes du IIIe colloque de Dormitor, New York 1994, Québec : Nota bene, Lausanne: Payot, 1999.

⁷ Les frères Lumières semblent avoir fourni le modèle à de futures fratries de cinéastes comme les Taviani, Coen, Pate, Frake, Dardenne...

gangsters, *The Great Train Robbery* (*L'Attaque du grand rapide*, Edwin Porter, 1903)⁸. Le cinéma s'est construit à partir de matrices narratives, qui, grâce à leur foisonnement se fixent en genre. Parfois, il ne s'agit que de thématiques matricielles, qui viennent se greffer sur une histoire pour lui donner sa forme⁹. La matrice fournit un moule fixe, une empreinte, aussi bien qu'un cadre à l'intérieur duquel s'insèrent des éléments narratifs tout faits, même si une certaine variabilité est possible. *Matrix* (œuvre d'un autre couple fraternel de cinéastes, A et L Wachowski, 1999) en fournit l'exemple parfait. Enrobé dans une histoire d'initiation comme dans *Star Wars* (*La Guerre des étoiles*, George Lucas, 1976) ou *Lord of the Rings* (*Le Seigneur des anneaux*, Peter Jackson, 2001), il est construit à partir de schémas bien connus tels les préparatifs de l'élu ou les scènes de combats qui s'ensuivent, qui se ressemblent et qui se répètent.

L'histoire du précaire au cinéma (du cinéma précaire) reste encore à tracer. Ce qui semble avoir frappé les tous premiers spectateurs dès les premières projections du cinématographe Lumière, c'était justement la reproduction de la précarité de la vie et de la nature : « des fumées s'élevant dans l'air, des vagues de la mer, des feuilles remuées par le vent »¹⁰. La précarité se présente également au cinéma à travers tout ce qui n'est pas clairement exprimé, fixé pour l'éternité, le non-dit, l'ellipse, le hors-champ, le flou, l'image qui tremble, ou encore, quelquesimperfections dans le jeu des acteurs (résultat peut-être de l'improvisation). L'imperfection serait à compter parmi les propriétés du précaire, permettant la réintroduction de l'élément humain et incertain au cinéma, qui risque toujours d'être happé par la technicité de son moyen d'expression. Ainsi, *l'underground* américain des années 1960 travaille expressément à fournir une image peu nette et tâchée, comme le fait Andy Warhol dans ses sérigraphies et ses films¹¹.

⁸ Voir à ce propos, Georges Sadoul, *Lumière et Méliès*, édition augmentée révisée par Bernard Eisenschitz, Paris, Lherminier, 1985, p. 43.

⁹ J'ai analysé ailleurs le thème de Roméo et Juliette comme élément narratif structurant de films tels que *West Side Story* (Robert Wise, 1961) et *Pocahontas* (Mike Gabriel and Eric Goldberg, 1995). D'autres films, par exemple *Carla's Song* (Ken Loach), n'empruntent que partiellement des éléments de la pièce de Shakespeare. Le recours à une thématique matricielle permet parfois d'exprimer des idées difficiles, mais finit en général par limiter la réflexion sur le sujet. Voir P. Starfield, « L'effet libérateur ou inhibiteur de *Romeo and Juliet* : réflexions sur Shakespeare au cinéma, *Cahiers Charles V* n° 28, Université Paris 7-Denis Diderot, 1998, pp. 197-212.

¹⁰ Sadoul, *op. cit.*,

p. 30.

¹¹ P. Starfield, « L'esthétique du corps dans *Flesh* d'Andy Warhol et Paul Morissey », in Dominique Sipièrre et Alain J.-J. Cohen (dir.), *Les autres arts dans l'art du cinéma*, Actes

C'est la précarité comme caractéristique de l'image que remarque Marc Vernet en ce qui concerne le film noir. Genre fortement codé, composé de motifs récurrents dénombrés par Vernet, le film noir semble néanmoins échapper au récit matriciel. Tout le mystère qui entoure le film noir provient du fait qu'il prétend exhiber la solution de l'énigme pour la dérober tout de suite après en montrant le contraire. « Le film noir fonctionnerait alors partiellement, à partir de son organisation narrative, selon le mode du fétichisme et de la menace de castration », écrit Vernet¹². Le film noir joue sur une image instable, et le spectateur se trouve constamment sollicité dans sa double capacité, selon Christian Metz¹³, de témoin et d'adjuvant. Non seulement le spectateur doit déchiffrer, il est amené à rester vigilant devant cette « passagère signification »¹⁴.

Dans des films comme *Matrix*, on pourrait se demander si c'est le récit-moule qui est au service des schémas narratifs ou l'inverse. Dans ce type de films, le récit semble céder la place à ses parties composantes. Par la primauté accordée aux fragments narratifs, par l'effacement du fil narratif et donc de l'auteur, ces films se conforment au postmodernisme qui caractérise cette époque. Dans l'espace de quelques années, cependant, le retour du récit se dessine mais sous une forme nouvelle. Les quatre films analysés plus loin – *Memento*, *The Sixth Sense*, *Mulholland Drive*, *Spider* – témoignent de ce changement narratif, qui amène par la suite à un déplacement du rapport entre les personnages, l'auteur et le spectateur. La nouvelle emprise du récit se caractérise, d'une part, par la présence renforcée de son concepteur (le narrateur, l'auteur, le réalisateur) et de l'autre, par une plus grande participation de son récepteur (le spectateur). Car la précarité du récit filmique se révèle maintenant à travers une mystification narrative soigneusement élaborée par son créateur. Contrairement au récit plus classique, où on pouvait parler du déroulement de l'histoire et du dénouement de l'intrigue, le spectateur suit le film dans l'expectative d'une compréhension ultime. Arrivé en fin de film, la solution de l'énigme est présentée, mais pour la comprendre, le spectateur doit revenir mentalement en arrière. Ce sont sans doute des films destinés à un marketing en DVD que le spectateur

du V^e Colloque de la SERCIA, Urbino (Italie, sept. 1999), Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2007.

¹² Marc Vernet, « Clignements en noir-et-blanc », *Théorie de film*, Actes du colloque de Lyon, 1979, Paris : Albatros, 1980, 233-33, notamment p. 226. Sur le précaire de l'image photographique, on se rapportera à l'ouvrage de Jean-Marie Schaeffer, *L'Image précaire*, Paris : Seuil, 1987.

¹³ Christian Metz, « Histoire / Discours », in *Langue, Discours, Société – Pour Emile Benveniste*, Paris : Seuil, 1975, pp. 301-6.

¹⁴ Vernet, op. cit., p. 230.

interactif aura le loisir de reVISIONNER. Il pourra ainsi les reconstituer (le DVD de *Memento*), il aura accès aux clés du film (le DVD de *Mulholland Drive*), aux entretiens explicatifs avec le cinéaste, à une lecture guidée du film qui lui ôtera son mystère, enlèvera tout caractère précaire du récit en le soumettant au sens.

La Précarité assumée

Le protagoniste de *Memento*, Leonard Shelby (interprété par Guy Pearce) est marqué par la précarité. Lenny, comme on le surnomme, ne vit que dans l'immédiat et se déplace d'une chambre d'hôtel impersonnelle à une autre. Il est devenu amnésique suite à une agression au cours de laquelle sa femme fut violée et assassinée. En raison de lésions au cerveau, il ne souvient que des événements qui précèdent l'agression, se servant comme aide-mémoire dans sa vie courante de photographies instantanées qu'il prend avec son appareil Polaroid¹⁵. *Memento* est construit à partir de deux lignes narratives enchevêtrées dont une, en couleur, se déroule en arrière par épisodes supposés durer dix minutes, période qui correspond à la mémoire courte de Lenny. L'autre ligne narrative, en noir et blanc, avance normalement du point de vue chronologique. Sur ces deux récits s'intercalent, pour celui en noir et blanc, une histoire racontée par Lenny en flash-back et en noir et blanc, et pour le récit en couleur, ses souvenirs en forme d'images mentales et en couleur. Ce va-et-vient constant fait que le spectateur se trouve confronté à des bribes d'histoires qui s'apparentent davantage au récit des nouvelles qu'à celui des romans¹⁶.

Le récit filmique écourté correspond soit au court métrage soit à la série télévisée, mais il s'agit dans *Memento* plutôt de récits « hachés », de morceaux de films ou de séries télévisées. Le mot « morceau » fait penser au découpage du corps humain, motif d'un grand nombre de films d'horreur de ces dernières années, marquées par des tueurs en série de tous genres. Ce phénomène correspond par extrapolation, à la tendance nécrophage d'un certain cinéma postmoderne à reprendre ce que l'on pourrait appeler des *body parts* (des morceaux corps) filmiques, sous forme de citation, de référence, etc. Il est vrai que les films évoqués contiennent des aspects cinéphiliques et réflexifs. La célèbre scène de la douche de *Psycho* / *Psychose* d'Alfred Hitchcock (1960) se trouve transposée dans *Memento*, comme élément déclencheur de son trouble : l'agression dont sont victimes

¹⁵ Nous avons analysé ce phénomène dans P. Starfield, « Déchiffrement de l'aide-mémoire écrit dans *Memento* », in Nicole Cloarec (dir.), *La Lettre au cinéma*, Paris : éditions Houdiard, 2007, pp. 219-37.

¹⁶ Voir Starfield 2002, *op. cit.*

Lenny et sa femme a lieu dans la salle de bains. Depuis le film d'Hitchcock, toute scène de douche recèle un élément de suspense : à un autre moment, Lenny prend une douche lorsqu'il est effectivement surpris par un inconnu. Cette fois-ci, c'est lui qui prend le dessus sur l'agresseur potentiel, renversement de la scène de *Psycho*, que l'on pourrait désigner comme « primitive » du point de vue filmique en raison du nombre de citations qu'elle a initiées. Cet étalage de virilité sert aussi de renversement à l'agression ayant provoqué les troubles mentaux chez Lenny.

Mulholland Drive se compose également de plusieurs histoires incomplètes ou non abouties qui prennent leur sens au cours de la seconde partie du film, révélant la nature onirique de la première partie. Devant ces récits fragmentaires, la compréhension du spectateur est facilitée par ses savoirs préalables, par ses acquisitions personnelles de récits filmiques. Grâce à son intellection filmique plus ou moins éprouvée, il sait composer avec les ellipses spatio-temporelles ou des sauts chronologiques. Dans *Memento*, il est aidé par sa mémoire cinéphilique ainsi que par la présence de situations ou de schémas narratifs tous faits. Par exemple, Lenny court dans la rue ne sachant pas s'il est poursuivant ou poursuivi, ni de qui ou par qui. Cet instant ressemble à une multitude de scènes de poursuite que l'on trouve dans des films d'action ou des séries télévisées comme *Starsky et Hutch*¹⁷. Le spectateur a toujours su combler les lacunes du récit filmique. La première version filmique d'*Uncle Tom's Cabin* (*La Case d'oncle Tom*, Edison-Porter, 1903) se présente comme une série de tableaux, que le spectateur de l'époque était capable de relier grâce à sa connaissance de l'histoire dans le roman et son adaptation théâtrale, tous deux ayant connu un grand succès¹⁸, grâce également à un certain apprentissage des structures narratives romanesques et des procédés dramatiques. Face à la précarité de lecture qui se pose ponctuellement, le spectateur arrive à s'ajuster à la difficulté narrative, en d'autres termes, à apporter du sens à ce qui au premier abord lui paraît énigmatique. Telle est notre nature humaine : nous cherchons à faire du sens de la peinture ou de la chorégraphie la plus abstraite. Il nous arrive d'imposer un sens.

Dans son évolution même, l'histoire cinématographique révèle que le récit est en constante modification. Le cinéma des années 1960-70, appelé aussi Nouvelle Vague américaine, fournit l'exemple de tentatives de rupture avec le cinéma classique hollywoodien, ses histoires et ses

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Voir Janet Staiger, *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992, p. 104.

structures narratives convenues. Du point de vue de la construction narrative, les débuts de film prennent maintenant une place conséquente à l'intérieur du récit, devenant primordiaux pour la compréhension du film entier. Alors que le début d'un film classique était moins important, jetant le spectateur d'emblée dans le récit, toute l'histoire se présente dans les séquences pré-génériques et génériques du cinéma des années 60-70, qui sont souvent d'une durée prolongée¹⁹. La fin de films varie également selon l'époque. De façon schématique, dans le film classique, la fin clôt le film, le spectacle est fini et le spectateur est rendu à la vie réelle (il pourra y revenir dans son imagination). En accord avec le naturalisme des films des années 60-70, la fin des films de cette période tente de donner l'impression que la vie continue. Ces films se terminent souvent sur des routes qui se prolongent et des voitures qui passent (par exemple, dans *Five Easy Pieces / Cinq pièces faciles*, Bob Rafelson, 1970). Puisque l'histoire est annoncée dès le début dans les films des années 60-70, le suspense se trouve diminué et la description prend une plus grande place²⁰. Au contraire, dans les films du tournant du XXe siècle, notamment les quatre films étudiés ici, la mystification narrative conserve le suspense jusqu'à la fin, et c'est cette fin incertaine qui obligera le spectateur à retourner pour ainsi dire sur les lieux.

La mystification narrative à la base de ces quatre films relève des emprunts narratifs du film noir, tel que le décrit Vernet. Il ne s'agit pas uniquement de motifs du film noir qui sont présents dans ces quatre films, par exemple le côté policier de *Memento*, ou les personnages féminins de *Mulholland Drive* qui ressemblent à des femmes dans des films néo-noir des années 1980-90, ou encore les symbolismes possibles des personnages féminins dans ces films qui remplissent à leur façon la triade féminine habituelle de mère, épouse, maîtresse que l'on retrouve dans le film noir ou néo-noir²¹. Il est surtout question du caractère hésitant du film noir,

¹⁹ Pour l'analyse de quelques débuts de films, voir P. Starfield, « L'entrée en scène », *Bulletin du CICLAHO* n° 2, sous la direction de F. Bordat, S. Chauvin et B. Gauthier, Université Paris X, janvier 2000, pp. 39-48 et P. Starfield, « A la recherche d'un discours de la différence : l'Amérique et son double dans *The Way We Were (Nos plus belles années)* de Sydney Pollack », in Monique Carcaud-Macaire et Luc Bouvard (dir.), *L'imitation au cinéma*, éditions du CERS, vol. 11, Université Montpellier 3 – Paul Valéry, Montpellier, 2007, pp. 165-76.

²⁰ A propos des conséquences sur l'espace et le temps narratifs dans ces films, voir P. Starfield, « Thinning the Plot : l'affaiblissement du suspense dans le cinéma américain des années 1960-70 », in D. Sipièrre (dir.), *Dispositifs narratifs policiers dans le cinéma anglophone*, Actes du IIIe colloque de la SERCIA, septembre 1996, *La Licorne*, Hors série, Université de Poitiers, 1999, pp. 143-56.

²¹ Spider transforme sa mère en mère phallique : selon ses imaginations, la mère ne cuisine plus des œufs, mais elle achète du boudin sous l'œil approbateur du père. La confusion de

des clignotements observés par Vernet, ces lumières qui s'allument et qui s'éteignent, la présence et l'absence, caractéristiques de base du film noir, qui viennent ici informer les récits de ces films, leur donner leur structure narrative.

Dans ce nouveau type de récit, il semble que plus que jamais, se trouve accentué le statut du spectateur comme témoin et adjuvant. Le spectateur diégétisé s'introduit dans l'histoire par le biais d'un personnage. Ce phénomène est évident dans *The Sixth Sense*, où le docteur Malcolm Crowe (Bruce Willis), qui est en fait mort et ne peut être perçu que par l'enfant Cole Sear (Haley Joel Osment), paraît physiquement présent et actif à d'autres moments du film. A la fin seulement, le spectateur se rend compte que Crowe était mort et il commence à reconstruire le film dans ce sens. Il se rend compte que la femme de Crowe n'est pas consciente de sa présence quand celui-ci revient à la maison ou quand il l'observe avec son nouvel amant. Le spectateur entre dans le film par le personnage-revenant du docteur Crowe. Il y est aidé par l'emploi fréquent de la caméra subjective²² qui se place essentiellement du point de vue de Crowe.

Le côté voyeuriste est également présent dans le personnage de Lenny de *Memento*, par le biais du flash-back qui entrecoupe le récit noir et blanc et au cours duquel il raconte une histoire parallèle à la sienne, celle de Sammy Jankis (Stephen Tobolowsky). Celui-ci souffre également de lésions au cerveau qui empêchent le fonctionnement de sa mémoire à long terme. A la fin du film, Lenny apprend par son ami, Teddy (Joe Pantoliano), que Sammy simulait sa perte de mémoire, qu'il n'était pas marié, comme Lenny le prétend, et donc qu'il n'avait pas de femme diabétique. C'est Catherine (Jorja Fox), la femme de Lenny qui souffrait de diabète. Qui est donc cette Mme Jankis (Harriet Sanson Harris) que décrit Lenny ? Parmi les trois personnages féminins du film (Catherine, Mme Jankis et Natalie [Carrie-Anne Moss], amante de Lenny dans le récit en couleur), étant donné son âge, elle ne peut que remplir la fonction maternelle. Autrement dit, le « flash-back » sur Sammy et sa femme

ces rôles se trouve renforcée du fait que Miranda Richardson joue à la fois la mère et la maîtresse du père, Yvonne. Le troisième personnage féminin, la directrice de la maison de convalescence (Lynn Redgrave) est une sorte de femme dévoratrice qui incarne, dans l'esprit de Spider, ces trois archétypes féminins. Dans *The Sixth Sense*, la mère de Cole risque constamment d'être catégorisée comme « mauvaise mère » : l'explication réaliste des blessures dont souffre son fils ne peut que supposer un enfant battu. Sur les trois types de femme chez Lynch, voir Jocelyn Dupont, « Ces étranges objets du désir : le pouvoir de la femme chez David Lynch », in P. Starfield (dir.), *Femmes et pouvoir*, Condé-sur-Noireau : coll. « CinémaAction », éditions Corlet, 2008, pp. 217-23.

²² A ce propos, voir Lydie Malizia, « Bon sens-mauvais sens : le rôle de l'enfant médium dans *The Sixth Sense* de Manoj Night Shyamalan », in *Les Bons et les méchants*, F. Bordat et S. Chauvin (dir.), Nanterre : Université Paris X, 2005, pp. 179-87.

concerne les propres parents de Lenny. Sa persistance à vouloir connaître la vérité en ce qui concerne le trouble de Sammy (on peut y lire l'impuissance) équivaut à l'enfant qui cherche à s'immiscer dans les affaires intimes de ses parents²³. Lors de la première rencontre entre Lenny et le couple Jankis, le spectateur observe la fraîcheur et l'innocence de Lenny, sa toilette et son habillement soignés, le plaisir qui se lit sur son visage lorsque, assis entre eux, il se tourne vers chaque adulte. Il assiste à la piqûre d'insuline que Sammy fait à sa femme (gros plan sur la préparation de la seringue, suivi de la pénétration de l'aiguille dans la chair de sa femme). Cette scène ne peut qu'être la scène primitive pour Lenny vis-à-vis de ses parents. Elle est parallèle en ceci à la scène de douche, qui sert en quelque sorte de scène primitive diégétique, où la femme de Lenny est donnée pour morte, emballée dans le rideau de douche comme une momie, tandis que Lenny gît inconscient à ses côtés. Comme le dispositif psychanalytique du récit en noir et blanc le suggère (Lenny tient un monologue au téléphone avec un interlocuteur inconnu), l'histoire de Sammy racontée par Lenny paraît comme une tentative de guérison, tentative qui semble peu réussie.

Il est en effet possible de considérer les deux récits principaux comme le conscient (le récit en couleur) et l'inconscient (le récit en noir et blanc), tels que Freud les décrit²⁴. Dans ce cas, les transitions abruptes d'un récit à l'autre s'apparentent à l'acte de censure qui intervient entre ces deux états²⁵. Le récit cinématographique augmente l'effet censorial par le travail de montage qui, dans ce film, comme dans les trois autres, impose des coupures sèches, ajoutant à l'impression de discontinuité. De même, les épisodes qui composent le récit onirique de *Mulholland Drive* et les rêveries de Spider (Ralph Fiennes) se trouvent censurés par leurs auteurs : respectivement, Betty (Naomi Watts), jeune femme qui cherche à faire carrière à Hollywood, et Spider.

Mulholland Drive est aussi constitué de deux récits principaux mais, à l'opposé de *Memento*, ils se succèdent l'un l'autre. Le premier présente le rêve de la blonde ingénue Betty, son arrivée à Hollywood, son

²³ Que Lenny veuille intervenir dans les affaires de ce couple transparait à travers les tests de conditionnement comportementaliste que la compagnie d'assurance de Lenny fait subir à Sammy. Afin de voir si celui-ci simule sa maladie, un psychologue lui fait ramasser les mêmes objets dont un, en l'occurrence un triangle, lui transmet un choc électrique. C'est donc dans le rapport triangulaire que se cache le pique. Lenny observe la scène derrière une vitre.

²⁴ Sigmund Freud, « L'Inconscient », in *Métapsychologie*, 1915, trad. J. Laplanche et J.-B. Pontalis, Paris: Folios « Essais », 1968.

²⁵ *Ibid.*,
p. 76.

succès, et sa liaison amoureuse avec une star, Rita (Laura Elena Harring), brune sulfureuse ; le deuxième dévoile une réalité plus sombre où Betty se trouve exclue du monde scintillant d'Hollywood qui gravite autour de Rita²⁶. Le spectateur est frappé par le réalisme de la présentation de la partie onirique : les changements rapides de lieux, les objets qui disparaissent et réapparaissent (la valise de Betty), et surtout, l'apparence de Betty, toujours soignée et pétillante, comme une starlette de cinéma. Il paraît alors que le sujet qui rêve se met en avant, phénomène d'autant plus évident dans une des scènes finales de cette première partie : Betty et Rita entrent dans un appartement étriqué, censé appartenir à une autre femme (dans la deuxième partie, il s'avère être le véritable appartement de Betty). Elles y découvrent sur le lit un cadavre de femme en décomposition ; à la fin du film, c'est Betty, dépitée par le rejet de Rita, qui s'enferme dans ce lieu et qui s'allonge sur le lit, s'endort et peut-être rêve-t-elle... Le spectateur se rappelle alors que dans cette scène de la première partie, Betty « vivante » se cache derrière Rita pour l'obliger à voir son cadavre. Freud remarque que, dans le rêve, nous représentons notre mort par le biais d'un autre personnage²⁷. On peut imaginer qu'en la confrontant avec sa mort, Betty cherche à apitoyer la vraie Rita sur son sort ou à éveiller en elle un sentiment de culpabilité.

Comme Lenny, Spider s'introduit en pensée dans l'intimité de ses parents. Sa vie psychique bascule en même temps que l'éveil de la sexualité en lui lorsqu'il regarde de sa fenêtre ses parents s'embrasser passionnément dans la rue en bas. Spider et Lenny cherchent à intervenir dans le rapport de leurs parents, à exercer un contrôle sur leur vie, et ils le font avec la même froideur. De plus, chacun procède à sa façon à la *réécriture* de leur vie. Comme Crowe dans *The Sixth Sense*, Spider revisite son passé comme un « revenant » (On se souvient du titre d'un autre poème de Thomas Hardy, *The Revisitation*, 1904). Il s' imagine spectateur de certaines scènes de son enfance, y assistant dans sa forme *adulte*. Il souffle les dialogues à ses personnages et les inscrit dans une écriture indéchiffrable (une sorte d'idiote ou idiographie) dans son journal intime²⁸. Cette réécriture du film par le personnage lui-même aide le spectateur dans sa propre réécriture de l'histoire. Le spectateur, témoin et

²⁶ Je propose une des interprétations possibles de ce film très complexe.

²⁷ S. Freud, *L'Interprétation des rêves* [1900] in *Œuvres complètes* t. 1V, PUF, 2003.

²⁸ Sur les écrits de Spider, voir Jocelyn Dupont, « Pas de mots pour l'écrire : la représentation graphique de la folie dans *Spider* de David Cronenberg (2002) », in Nicole Cloarec (dir.), *Lettres de cinéma. De la missive au film-lettre*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2007.

adjuvant, se double à travers ce personnage voyeuriste, lui-même témoin et adjuvant.

Ces films ont en commun d'exprimer des états intérieurs : souvenirs, rêves, états psychiques. Ce sont des films introspectifs, nombrilistes, repliés sur eux-mêmes. Cette position fœtale correspond au chemin de retour effectué par le personnage à l'intérieur du film, par le spectateur après le film. Ce retour, qui passe par la réécriture, d'une part, du film par le spectateur et, d'autre part, de la vie du personnage par lui-même, ne peut s'accomplir qu'en atteignant le commencement, le concepteur du film. Spider échoue : il ne peut que tourner en rond à l'intérieur de sa toile d'araignée et refaire le passé tel qu'il l'a vécu ou tel qu'il n'a cessé de le revivre dans sa tête. Betty dans *Mulholland Drive* échoue également car elle ne peut réaliser la réécriture de sa vie qu'en rêve : la deuxième partie du film en dévoile ses défaillances. Sans doute, le docteur Crowe réussit par le biais d'une transmission entre lui-même et Cole, à l'intérieur d'un récit somme toute linéaire. Dans *Memento*, Lenny réussit à la fin en prenant l'identité d'un personnage filmique, celui d'un petit gangster (on remarque la cicatrice sur sa joue, rappel de *Scarface* de Howard Hawks, 1930-32)²⁹. Il est aidé par le fait que le début du film est en vérité la fin et vice versa, permettant ainsi à une multitude de récits de jaillir.

Qui tient alors les fils de ces narrations ? Les personnages ? Les spectateurs ? On peut se demander si nous ne sommes pas revenus au narrateur tout puissant, le narrateur omniscient. La réponse réside peut-être dans le plaisir du film, voire la jouissance, que fournit la complexité de ces films au spectateur.

²⁹ Starfield 2002, *op. cit.*

Le testament de l'Homme Sans Nom : Clint Eastwood, le mythe et l'image

Philippe ORTOLI
Université de Corte

Depuis maintenant quelques années (disons une bonne quinzaine), Clint Eastwood est une valeur sûre au panthéon des objetscinématographiques privilégiés par les essayistes et les critiques français : les numéros spéciaux abondent dans les revues spécialisées (*Tausend Augend*, *Les Cahiers du cinéma*, *Positif*), les travaux universitaires se développent (thèse de Philippe Morice *Les fantômes d'Eastwood : récurrences et circulations* (oct. 2006 à Aix-Marseille 1), mémoire de maîtrise de Nicolas Chemin repris dans son ouvrage *Eastwood, la boucle et le trait d'union* (Dreamland, 2002), pour ne citer que ces deux là), les ouvrages pleuvent (du modeste – Benoliel aux *Cahiers du cinéma*, 2008 –, au volumineux – Mc Gilligan chez Nouveau Monde, 2009 -, en passant par la série conséquente d'entretiens – Wilson, encore aux *Cahiers du cinéma*, 2009 -), les plus modestes de ses productions, comme *Blood Work* (*Créance de sang*, 2002) ou *Space Cowboys* (*idem*, 2000), ont droit aux analyses érudites dont seuls bénéficient ceux qui, dans le cinéma américain de genre, ont atteint le rare statut d'auteur (De Palma, Scorsese ou Mallick), et même la légion d'honneur, sans compter le label France Inter pour la distribution de *Lettres d'Iwo Jima*, fondent sur lui. On ne s'en plaindrait pas tant la valeur artistique de l'acteur-cinéaste a été réduite des années durant par certains critiques (pour le florilège, je renvoie à l'article de

Jacques Zimmer qui commence heureusement à dater : 1979¹). Mon exemple personnel peut largement l'éclairer puisque quand, jeune étudiant, je proposais d'effectuer mon travail de maîtrise sur le sujet à Mme Nicole Brenez (encore à la faculté d'Aix-Marseille 1), elle accepta de le diriger bien que jugeant Eastwood, je cite de mémoire, absolument sans intérêt (c'était en 1992). Je ne sais pas si elle a spécialement changé d'avis mais, globalement, il me semble que le monde universitaire et cinéphilique hexagonal a, depuis l'époque de la sortie de mon ouvrage sur lui, ouvrage très modeste et limité dans son propos par certaines insuffisances théoriques dues à mon jeune âge², modifié sa vision d'Eastwood. Désormais, il y a donc deux axiomes à retenir :

1) Clint Eastwood a, pendant longtemps, réalisé des films d'action commerciaux pour le grand public qui lui ont permis de créer, de manière éparse puis, désormais, constante, des œuvres personnelles destinées aux spectateurs éclairés et intelligents des salles d'art et d'essai. La distinction n'est pas seulement artistique, elle est aussi politique car, durant tout le temps où il sacrifiait au grand capital, Eastwood était considéré comme se situant à la droite de la droite. Là encore, maintenant, même si on sait qu'Eastwood est résolument conservateur (on connaît son amitié avec les Reagan, sa défense de la peine de mort, son soutien récent accordé aux Républicains, son souhait de lâcher les chiens sur Michael Moore si ce dernier tentait de faire chez lui ce qu'il a fait chez Charlton Heston), on essaie, depuis 15 ans, de le considérer comme libéral (Cieutat, en 1985 avait déjà pointé l'extrémisme caricatural de ces deux positions³). C'est un progrès que d'arrêter systématiquement de décoder les films à la lueur de l'idéologie supposée de leurs auteurs mais, honnêtement, le fascisme d'Eastwood (je ne peux m'empêcher de citer Albert Bolduc qui voyait *High Plains Drifter* (*L'homme des hautes plaines* 1972) comme « un *Mein Kampf* de l'Ouest »⁴) ne s'est pas transformé en centrisme éclairé et l'ambiguïté de *Dirty Harry* (*L'inspecteur Harry*, 1971 est strictement la même que celle de *Absolute Power* (*Les Pleins pouvoirs*, 1997, ou de *Blood Work* si on s'en tient aux reproches qui lui ont été faits quant à sa vision individuelle et expéditive de la justice.

Zimmer, Jacques, « Eastwood et la critique française », La revue du cinéma n°335, p. 51.

² Ortoli, Philippe, *Clint Eastwood, La figure du guerrier*, L'Harmattan, 1994.

³ Cieutat, Michel, « Clint Eastwood : histoire d'un e imperfectio o l se d'Héraclès », *Positif* n°287, janvier 1985, p. 38. n u a

⁴ *Positif* n°155 de 1979

2) Eastwood est le dernier cinéaste classique. On sait combien les penseurs du cinéma aiment les formulations ultimes (le dernier western, le dernier cow boy, etc...) et combien celles qui consistent à voir s'accoler les adjectifs « dernier » et « classique » ont de beaux jours devant elles dans les titrailes des magazines. Certains articles (sur lesquels nous reviendrons, notamment celui, plutôt pertinent, de Christian Viviani) citent ainsi Griffith, Ford, King, Walsh, Tourneur ou Hawks comme échos détectés. La formulation de ce rapport pourrait se trouver synthétisée dans l'ouvrage d'Amiel et Couté sur le néo-classicisme : « une reprise de principes du cinéma classique avec en plus, la conscience que ceux-ci appartiennent au passé, et que d'autres formes esthétiques (baroque, modernité, maniérisme, postmodernité) se sont développées depuis les années quarante »⁵. Les deux auteurs voient d'ailleurs, dans le cinéaste de *Breezy*, l'illustration parfaite de ce courant.

Voilà les deux axiomes que l'on peut ensuite décliner sur leurs versants respectifs, celui de la « maturité vénérable » (on ne tire plus, mais on réfléchit sur le fait de tirer), ou bien celui du « dernier des géants » (pureté de la forme, sobriété du propos, urgence de la leçon de choses).

Mon texte n'est pas polémique, mais je tenais à rappeler ces jugements dans la mesure où ils me semblent résumer la situation globale des penseurs du cinéma envers Clint Eastwood : je m'appuierai sur certaines de leurs conclusions (notamment « l'inquiétude existentielle et la dignité mélancolique » dont parle Viviani⁶) pour évoquer un thème spécifique, le rapport d'Eastwood à l'image et, particulièrement à celle du mythe du héros. Il m'apparaît effectivement évident que cette œuvre prolifique s'articule autour d'une réflexion sur la représentation conçue à la fois comme acte et comme résultat.

Je me dois d'en préciser l'axe : lorsqu'on étudie sérieusement Eastwood, un choix s'impose : soit on l'appréhende comme cinéaste (l'orientation actuelle principale encouragée par les derniers films du réalisateur dans lesquels il ne joue pas), soit comme star (le premier ouvrage, celui de François Guérif⁷). Effectivement, Eastwood est un

⁵ Amiel, Vincent, Couté, Pascal, *Formes et obsessions du cinéma américain contemporain*, Klincksieck Etudes, 2003, p.81.

⁶ Viviani, Christian, « Contrastes, la tradition classique chez Clint Eastwood », *Positif* n°512, octobre 2003, p. 93.

⁷ Guérif, François, *Clint Eastwood*, Henri Veyrier, 19.

acteur-auteur⁸, c'est-à-dire qu'il constitue au fur et à mesure de ses créations une œuvre dont son physique est l'unité principale et récurrente. De fait, je parlerai, bien sûr, d'Eastwood-cinéaste, mais comme prolongement naturel d'Eastwood-figure actorielle, et c'est dans cette dernière que je me dois de replonger. Pour cela, et je m'en excuse, je vais partir de mon ouvrage et de sa direction première.

La matrice eastwoodienne a été constituée, comme tout le monde le sait, sous l'égide de Sergio Leone, autre grand cinéaste vilipendé pendant longtemps de manière ordurière, et de sa « trilogie du Dollar ». Quelle place ont eu l'un et l'autre dans la composition de l'Homme Sans Nom est une question qui nous importe peu : la création existe et, au vu des variations que le comédien en a tiré par la suite (*High Plains Drifter*, *The Outlaw Josey Wales* (*Josey Wales, hors-la-loi*, 1976), *hors-la-loi*, *Pale Rider* (*idem*, 1985) et *Unforgiven* (*Impitoyable*, 1992)⁹ pour rester dans le seul domaine westernien) on peut dire qu'il se l'est appropriée et que, d'une certaine manière, elle est le fondement même de son travail de cinéaste. Il nous semble donc important d'y revenir...

Pistolero infailible et glaçant, l'Homme Sans Nom est une énigme : pas de passé, pas d'avenir, mise en avant de mobiles vénaux qui ne sont que leurres, absence apparente de motivation autre que celle de l'expression d'un style dans la maîtrise de l'art de tuer¹⁰. La solution de ce mystère n'est pas à trouver dans un quelconque psychologisme, mais bien dans un rapport avec un modèle idéal, le héros de l'Ouest, mythe de pellicule, plus que de lettres. La question de l'imitation, du modèle et de la copie, est donc au centre de l'éclosion eastwoodienne : c'est le propos même de Leone que de travailler sur un archétype dont il dissèque l'image (il semblerait que le concept d'« étude visuelle » ait été créé pour les westerns du cinéaste, tant ils présentent des variations analytiques sur des situations visuelles et

⁸ Nous renvoyons à notre ouvrage pour une lecture spécifique et à Moullet, Luc, *Poétique des acteurs*, Cahiers du Cinéma, 1993, ou à De Becker, Raymond, *De Tom Mix à James Dean*, Fayard, 1959, pour des approches plus générales quant à cette notion, malheureusement peu prise en compte par les études françaises...

⁹ Pour cette question spécifique de la déclinaison westernienne, nous renvoyons à nos articles, « A la recherche du mythe perdu », *CinémAction*, Le western, Corlet-Télérama, février 1998, p. 158 et « Le survivant d'un monde englouti », *La revue du cinéma* n°485, septembre 1992, p.14.

¹⁰ "L'enjeu n'est pas du tout la violence, mais une certaine image de l'homme, un style, qui s'exprime le plus clairement dans la violence." (Warshow, "L'homme de l'Ouest", dans *The Partisan Review*, 1954, traduit par Maurin, cité par Leutrat, *Le western: quand la légende devient réalité*, Découvertes Gallimard, 1995, p. 121).

sonores prédéterminées par des années de mise en place¹¹), En ce sens, l'Homme Sans Nom est le premier mythe maniériste du cinéma en ce qu'il ramène la valeur idéale du héros westernien à une forme. Il se présente, dans sa genèse, comme une surface, un buvard ayant absorbé les clichés glorieux qui se sont perdus en lui pour n'en ressusciter que l'apparence lors de ces mises à mort cérémonielles que sont les duels, là où les éléments figuratifs qui lui tiennent lieu d'univers de référence exposent, dans de célèbres gros plans, diverses métaphores de la cuirasse : la barbe opaque, l'enveloppe de tabac, le long vêtement qui camoufle, le regard aiguisé et fixe, la botte conquérante. Décomposer ainsi un Tout en fragments détruit l'équilibre épique pour lui substituer une identité formelle : l'iconographie de l'Homme Sans Nom n'est au service que d'elle-même. Eastwood n'a jamais enterré ce personnage : toute son œuvre apparaît comme son prolongement empruntant une suite d'esquisses qui rappelle la formule de Pétrarque citée par Arasse : « Cette similitude [l'imitation d'un modèle] doit être comme la ressemblance du fils au père chez lequel, alors même qu'ils sont d'une grande diversité dans les membres, une sorte d'ombre – et que nos peintres appellent un air – font cette ressemblance qui, à peine voit-on le fils, nous rappelle le père [...] »¹².

Cette filiation se manifeste d'abord par des variations explicites. Eastwood scrutera en profondeur le substrat de ces attributs : il peut le détruire (Munny dans *Unforgiven* tombe de cheval, manque sa cible, se vautre au milieu des cochons), l'expliquer par d'autres images (les exécutions collectives de *High Plains Drifter* ou de *The Outlaw Josey Wales*), voire lui accoler une signification surnaturelle, puisque, dans *Pale Rider*, ce qui donne au *Preacher* son principe d'émergence dans le plan large de la montagne, comme s'il s'extrayait de la rocaïlle, est la prière de la petite fille, mais il ne peut en abandonner l'enjeu premier : transformer la pulsion de mort en un mythe devenu motif esthétique.

Chez Leone, il semble que ce motif n'a pas d'existence objective hormis celle que lui confère son statut de représentation : pour le motiver diégétiquement, il est donc logique que, plusieurs fois, Eastwood, en ses variations, l'apparente à un ectoplasme. Que le personnage soit un

¹¹ Précieux concept de Nicole Brenez : « Le face-à-face entre une image déjà faite et un projet figuratif qui se consacre à l'observer », Brenez, Nicole, « L'étude visuelle. Puissances d'une forme cinématographique », *Pour un cinéma comparé: influences et répétitions*, Conférences du collège de l'art cinématographique, 1996, Cinémathèque Française, p. 347.

¹² Pétrarque, *Epistolae de rebus familiaribus*, cité par Arasse, Daniel, *Le sujet dans le tableau*, Flammarion (Idées et recherches), 1996 (première édition : 1992), p. 8.

authentique mort-vivant (*Pale Rider* et *High Plains Drifter*), qu'un cliché l'identifie au royaume des ténèbres (l'ombre de Harry ressurgissant alors que tous le croient mort dans *Sudden Impact* (*idem*, 1983)), ou qu'il joue du travestissement et substitue à un corps absent des indices-fétiches (sa voix, les objets qu'il laisse font du cambrioleur de *Absolute Power* un fantôme¹³), il précise que le territoire du mythe héroïque est bien celui du mirage qui n'existe que par la perception qu'ont les autres de sa présence¹⁴. Une véritable image, donc, et qui, pour se fixer durablement, doit passer par la réactualisation rituelle¹⁵. Pour mieux le saisir cet enjeu, il nous faut revenir rapidement sur *Unforgiven*.

L'environnement premier dans lequel nous est présenté Munny, l'ancien tueur, cette ferme misérable avec ses porcs fiévreux est une possible incarnation du fantasme agrarien qui a tant été loué dans la Geste westernienne. Eastwood donne aux aspirations pionnières des humbles, fer de lance de la pensée américaine et justification première de la violence de ses hérauts, une coloration cauchemardesque : là où Leone rayait toute imbrication entre les héros primitifs et les laboureurs, lui les fait fusionner à l'orée de ses fictions, soucieux de les inscrire dans le même esprit qui en garantit l'imbrication idéale. A cette rationalisation des actes correspond une esthétique du vieillissement et du quotidien érigée en principe : que reste-t-il du style héroïque? Un costume élimé, dans lequel le personnage ne parvient plus à entrer. On a interprété cela comme la volonté de démonter l'image mythique, de la détruire même, en la dotant d'effets de réel (le vieillissement, la maladresse, la maladie, comme symptômes de la contamination de la pellicule par la chair), de doutes profonds quant à son infaillibilité (l'interrogation sur le bien-fondé de ses actes qui problématise la toute-puissance de la volonté individuelle, fer de lance de l'âge héroïque) : la critique a applaudi alors des deux mains, voyant là le signe d'une maturité qui reléguait *El Cigarillo* à la décharge des poncifs de jeunesse et l'intrusion d'une complexité psychologique enfin digne d'attention¹⁶.

¹³ C'était le titre d'un dossier, parmi les plus justes consacrés à Eastwood, « Un fantôme hante l'Amérique », *Les Cahiers du cinéma* n°522, mars 1998.

¹⁴ La mythologie est une illusion, un « fictif consciemment délimité, délibérément privé de mirage toujours vivace », Detienne, Marcel, *L'invention de la mythologie*, tel Gallimard, 1992 (première édition: 1981), p. 233.

¹⁵ « A l'écart du rite, le mythe perd sinon sa raison d'être, du moins le meilleur de sa puissance d'exaltation : sa capacité d'être vécu », Cailllois, Roger, *Le mythe et l'homme* (*Les essais VI*), Gallimard, 1938, p. 30.

¹⁶ On ne peut s'empêcher de citer, en guise d'exemple, cette phrase du duo Tavernier-Coursodon: « Il revient de loin et son rétablissement reste spectaculaire » qui inaugure

Or, ce qui intéresse Eastwood, dans ce travail est moins de dénoncer que de creuser l'entre-deux de l'image mythique, son pouvoir de dénégation, ce qu'elle masque et ce qu'elle révèle. C'est cette image que, dans *Unforgiven*, au-delà de ses souillures, le héros va tout de même réactualiser. Pour cela, intervient le déroulement du rite à travers des scènes-pivots qui, se cristallisant sur l'exhibition obscène d'un cadavre en devanture d'un troquet, amènent inéluctablement la réaction violente du protagoniste. Il faut tout le poids de cet œil d'outre-tombe pour que, laissant maladroites, cupidité, plis injurieux et courbure au vestiaire de leur morne condition d'humains, le pauvre hère chevauche de nouveau dans la légende, à la recherche de l'acte gratuit et rédempteur. Il se cristallise sur la suprématie d'un avant-plan menaçant constitué par un fusil régnant sur la profondeur grouillante d'un bar agrémentée de coups de tonnerre et de pluie diluvienne : en provoquant un combat qu'il pourrait éviter, c'est moins la justice que quête le héros que la restauration d'un Idéal de grandeur¹⁷, et ce dernier ne saurait se concevoir hors du rite spécifique que concrétise le retour de ces plans ancestraux¹⁸.

Ces scènes attendues, ces mécanismes réitérés sont primordiaux, car ils composent l'unique cadre dans lequel l'image mythique peut de nouveau posséder son impact : Eastwood les filme comme une absolution filmique. Par le geste mythique du tir, la célébration westernienne semble renaître et assumer son éternité alors que son officiant est affecté de tous les signes profanes de la corruption.

Cette vision du héros de western comme création spécifiquement cinématographique est le fil rouge de son œuvre, poursuivi majoritairement sur le réseau figuratif tracé par son propre travail d'acteur, mais également sur d'autres figures, individuelles (Charlie Parker-Whitaker dans *Bird* (*idem*, 1988) ou plurielles (les habitants de Savannah dans *Midnight in the Garden of Good and Evil* (*Minuit dans le jardin du bien et du mal*, 1997) les soldats de *Flags of our Fathers* (*Mémoire de nos pères*, 2006) qui n'appartiennent pas au genre. Eastwood formule ainsi toujours les mêmes interrogations de film en film : pourquoi et comment fabrique-t-on une image ?

leur article sur Eastwood dans *Cinquante ans de cinéma américain*, Omnibus, 1995 (première édition: Fernand-Nathan, 1991), p. 447.

¹⁷ « (...) la grandeur est certainement la finalité du mythe », Caillois, *op. Cit.*, p. 28.

¹⁸ « L'abolition du temps profane et la projection de l'homme dans le temps mythique ne se produisent naturellement qu'aux intervalles essentiels, c'est-à-dire ceux où l'homme est véritablement lui-même : au moment des rituels ou des actes importants [...] » (Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, NRF, 1969, p. 50).

Sans doute la manière la plus évidente d'y répondre tient-elle dans le fait de bâtir ses films autour d'une enquête. Le réalisateur renoue alors avec une constante du film policier : traquer, au-delà des coupables de méfait, les apparences, démonter les leurres, faire jaillir la vérité. L'acharnement d'Eastwood, dans *The Gauntlet* (*L'épreuve de force*, 1977) ou *Absolute Power*, à identifier le criminel aux plus hautes sphères de la société (du chef de la police de L.A. au président des Etats-Unis) ne traduit pas uniquement la volonté contestataire inhérente au genre. Il faut dépasser l'analyse de scénarios et voir quel traitement réserve le cinéaste à ce principe de découverte. Ainsi, dans *Absolute Power*, c'est caché derrière une glace sans tain que le cambrioleur voit le meurtre perpétré par les hommes du numéro d'autosatisfaction qu'il va se décider à agir, prouvant qu'il n'est pas dupe de la validité de cette image officielle. Pareillement, dans une scène anthropologique de *The Gauntlet*, Schockley (Eastwood) voit combien le discours machiste et ordurier du policier avilît son uniforme : rappelons que, déjà, Scorpio, le tueur fou de *Dirty Harry* arborait un insigne *Peace and Love* et que, dans *Magnum Force* (*idem*, réalisé par Ted Post, 1972), le chef des officiers fascistes était un policier aux opinions claironnées progressistes.

La volonté investigatrice se conçoit, ici, sous l'angle d'une révélation classique : l'image des modèles sociaux est condamnable parce que d'autres images nous ont montré combien son contenu est inadéquat avec l'idée qu'elle doit représenter. Mais n'est-ce pas tout modèle qui est susceptible d'une telle subornation ? Ou, plus exactement, n'est-ce pas que le modèle n'a pas d'existence ailleurs que dans la virtualité de son éclosion archétypale ? L'enfant enlevé à la mère (Angelina Jolie) de *Changeling* (*L'échange*, 2008) ne peut, en ce sens, jamais être retrouvé, et il continuera de hanter sa génitrice comme une matrice dont les copies (le gamin que les policiers lui forcent à recueillir comme son fils) ravivent l'absence. Voilà toute la leçon des films dits testamentaires¹⁹ dont la borne inaugurale est *The Bridges of Madison County* (*Sur la route de Madison*, 1995) bâti sur l'idée du sous-texte qu'il faut aller quérir. Semblables aux enfants de Francesca (Meryl Streep) découvrant, dans le coffre de leur défunte mère les secrets consignés de l'histoire d'amour qui a déchiré sa vie sans que jamais son entourage n'en ait rien su, nous assistons à la formation des images comme illustration d'une légende qui, en rééclairant une vie, re-éclaire l'histoire du monde. C'est la valeur du magnifique dernier plan de *Letters from Iwo Jima* (*Lettres d'Iwo Jima*, 2006) : la plongée sur toutes les lettres enfouies des soldats découvertes

¹⁹ Belle formule de Jean-Christophe Ferrari, « La vie dans les traces », *Positif* n°552, février 2007, p. 107.

aujourd'hui permet d'envisager la fiction qui a précédé cette vue comme sa traduction possible. Et, pareillement, c'est la réflexion à laquelle nous engage le générique final de *Flags of our Fathers* montrant les photos noires et blanches du débarquement que nous avons suivi plus de deux heures durant. Deux régimes (archives et fiction) proposent des modalités différentes à la représentation de la même insaisissable réalité : au regard du spectateur de mesurer, dans cet étonnant va-et-vient²⁰, quelle image s'accorde le mieux à la vérité de l'événement historique dont le film retrace les lignes.

Car c'est à nous qu'Eastwood s'adresse à travers tous les personnages qui, dans ses films, subissent (et en acceptent ou pas la leçon) l'analyse déstabilisatrice des images qui les ont structurés : chaque fois, il s'agit d'aller creuser sous la surface des choses pour identifier, sous le visible, sous la part construite, « sa part maudite »²¹ qui la défigure et l'éclaire. C'est la raison pour laquelle Eastwood affectionne les lieux enveloppants (la grotte de *Letters from Iwo Jima*, le coffre de *The Bridges of Madison County*, les bouges d'*Honkytonk Man* (*idem*, 1982), le gymnase de *Million Dollar Baby* (*idem*, 2004)) dont l'exploration remet en cause la valeur de surface, déstabilise l'évidence de sa visibilité première par des symptômes persistants qui, tous, renvoient à la perte qu'ils ont recouverte. Chez Eastwood, et c'est le propre de son travail d'acteur, tout en impassibilité granitique (je renvoie aux analyses microcosmiques de mon ouvrage), une muraille n'est façonnée que pour, progressivement, donner à interpréter sa fermeture/ouverture figurative comme terre de symptômes visuels de plus en plus envahissants²². La présence ne se conçoit pas hors de l'absence qu'elle a pour mission de celer. *Midnight in the Garden of Good and Evil* propose une série de variations autour de cette idée de l'enfouissement : Lady Chablis, cachant un sexe d'homme sous sa féminité, l'éminent scientifique dissimulant du poison dans sa bouteille, la vieille mendicante masquant son statut de prêtresse sous ses frusques profanes. Pour autant, il ne faudrait pas simplement cantonner Eastwood à un rôle d'explorateur : s'il peut, à l'occasion (*Flags of our Fathers* ou *Absolute Power*) formuler une critique sur la manipulation des images à des fins politiques, c'est, plus sûrement, dans leur rôle dialectique qu'il les

²⁰ Fort bien relevé par Fraisse, Philippe, dans *Positif*, *op.Cit.*.

²¹ Didi-Huberman, Georges, *Devant l'image*, Minuit, 1990, p. 218.

²² *Ibidem*, « le visuel fait symptôme dans le visible », p. 28.

interroge : thèse, antithèse, synthèse – visible, invisible, visuel²³. Pour cela, nous dirons que son cinéma, dans la droite ligne de celui de Leone, est analytique car, rappelons-le (nous l'avions un peu oublié), déjà, le poncho de l'Homme sans nom cachait la cuirasse qui lui permettait de revêtir une allure invincible.

A son instar, toute image ne se conçoit que par une étude dynamique : pour avaliser ce projet, Eastwood peut jouer du principe de symétrie consistant à commencer un film par un (ou plusieurs) plans qui feront retour au final : revenir sur une même image, c'est admettre sa relativité, c'est encore reconnaître, qu'« à partir du même, de l'autre pourrait surgir »²⁴. Ce qui importe alors, c'est d'identifier les raisons de cette altérité : ainsi, le début de *A perfect World (Un monde parfait, 1993)* nous familiarise avec le gros plan d'un homme dormant en souriant face au soleil, tandis qu'au ralenti, s'éloigne un hélicoptère et se soulèvent des billets. Il semblerait alors que l'enjeu filmique soit celui qui détermine le poème de Rimbaud du *Dormeur du Val*, à savoir l'élargissement d'un contexte qui modifie la portée du texte initial, confondant la figure d'un dormeur avec celle d'un cadavre. A la fin du film, l'image se charge d'une toute autre force : l'enfant dans l'hélicoptère est le spectateur de l'agencement qui a vu abattre un innocent, dont tout le film nous a montré la course folle et sans issue. L'écart entre les deux plans est la durée impartie à l'image connue pour être renommée et traverser la question des apparences (dormeur-mort, criminel-victime) afin de nous livrer son suc.

Cette méthode ne veut plus proposer de réponses, mais poser des questions, c'est-à-dire admettre que la pulpe intime qui les fonde est mouvante, admettre que les images ne sont qu'un moyen, nullement une finalité.

On retrouve cette obsession dans la manière qu'a Eastwood de structurer ses films autour d'une séquence, voire d'un plan sur lequel il s'acharne à faire retour sous divers angles. *True Crime (Jugé coupable, 1999)* et *Midnight in the Garden of Good and Evil* travaillent directement sur une séquence traumatique mettant en scène un méfait (un meurtre) dont la connaissance s'avèrera incomplète : c'est en en modifiant radicalement les perspectives que le cinéastes pratique cette relecture, par

²³ *Ibidem*, p. 26 : « il n'est pas *visible* au sens d'un objet exhibé ou détourné ; mais il n'est pas *invisible* non plus puisqu'il impressionne notre œil, et fait même bien plus que cela (...) Nous disons qu'il est *visuel* ».

²⁴ Conclusion d'un article de Françoise Maunier, « Trois petits gestes et puis s'en vont », dans *Simulacres* n°2, hiver 2000, Rouge Profond, p.48.

le comblement d'une ellipse (le vrai coupable de *True Crime* agit, tandis que le faux est absent), ou par la substitution d'une image par une autre (la victime sans arme qui témoigne que l'acte de Jim Willams dans *Midnight in the Garden of Good and Evil* est bien un assassinat, alors que le premier flash-back nous le montrait agissant en légitime défense). Le constat déjà, était celui de Leone : l'image est un choix dicté par un regard et validé par une autre (Eastwood cinéaste pousse cette question théorique au paroxysme dans le projet même de *Flags of our Fathers/Letters from Iwo Jima* présentant un fait guerrier du point de vue de ses deux participants). Ce doute n'est pas propre à Eastwood : Lang, Ford ou Hitchcock ont, dans des contextes différents, déjà montré comment l'image ne pouvait permettre l'accession à la vérité. Ce qui lui appartient par contre, c'est la place qu'il accorde à cette image dans ce qu'il faut appeler une vision tragique.

Si on peut accoler cet adjectif à la figure actorielle tissée par Eastwood, c'est que cette dernière porte en elle la faute indélébile de tous les hommes, celle que Didi-Huberman²⁵, en s'appuyant sur Cennini (*Le livre de l'art*, De Nobele, 1982, p.3), résume ainsi : l'art consignerait le deuil de ressemblance d'Adam avec Dieu. Ne pouvant ressembler à ce père écrasant, le premier des hommes aurait ainsi par ses mains (le labeur comme conséquence du péché originel) tenté de retrouver ce qui lui était jadis promis d'office, essayant d'effacer l'origine et la cause première de tout le mal : le péché d'individuation. On mesure la portée de ce mythe dans notre contexte : tous ceux qui façonnent des images et tous ceux qui y croient perpétuent la faute. Eastwood parvient à ce constat en ne cessant de rappeler, via diverses sources (l'écrit, la musique, la photographie, et, bien sûr, le cinéma lui-même), que la vie a impressionné la pellicule, que la représentation s'est nourrie d'un référent dont elle est aussi le document... Le plus bel exemple en est la dalle qui, dans *Mystic River*, voit l'écriture de la signature des trois enfants dans le ciment frais s'interrompre sous la violence barbare des adultes (un des trois enfants sera enlevé et violé alors qu'il n'a pas terminé d'inscrire son nom) et la matière garder l'inachèvement de cet acte comme signe de la tragédie qui s'est jouée ce jour-là.

Nous pensons être ici au cœur de l'œuvre au noir d'Eastwood : aux origines, il n'y a que la faillibilité humaine sous toutes ses formes, défaillance physique (la décomposition, du vieillissement à la mort, en passant par le viol, la maladie ou l'alcoolisme), carence morale (la cupidité mais aussi le désir), déficience du jugement (l'ignorance, l'aveuglement). Le final de *Mystic River* (*idem*, 2003) autour de la fête du quartier alors

²⁵ *Ibidem*.

que les deux représentants de sa loi (l'officielle, le policier joué par Kevin Bacon, l'officieuse personnifiée par Sean Penn) savent qu'en son cœur flotte l'ombre de l'innocent sacrifié (Robbins) est une assez exacte synthèse de ce discours : le rite par lequel les membres d'une même communauté se reconnaissent réactualise un mythe qui consacre toujours l'enfouissement d'une faute première sous une unité de surface.

Eastwood excelle à peindre les arcanes de la représentation, là où s'organisent les conditions d'existence de cette surface. De même que l'Homme Sans Nom façonnait son infaillibilité par la mise en place d'une plaque de tôle-gilet pare-balles (*Per un pugno di dollari* (*Pour une poignée de dollars*, 1964) et renforçait son impact mythique en dynamitant le repère des Rodos, afin que la fumée nimbe son surgissement, tel un mort-vivant terrifiant, de même qu'il laissait les marques de sa défroque (poncho, chapeau) trôner en lieu et place de sa personne pour tromper les tueurs (*Per qualche dollaro in più* (*Et pour quelques dollars de plus*, 1965) ou *Pale Rider*), Eastwood dévoile les coulisses, l'atelier où se prépare l'accouchement cliché. C'est le sens de l'ouverture du *Heartbreak Ridge* (*Le Maître de guerre*, 1986) dans laquelle, sur fond de roulements de tambours, des bandes d'actualités en noir et blanc montrent des soldats à la mine contrite, hallucinée ou terrifiée, tandis que des visions de corps en plongée sobrement recouverts d'un drap alternent avec des vues d'armes sophistiquées aux forts jets de fumée, tandis qu'une voix rauque et *off* délire sur les prouesses sexuelles des petites asiatiques durant la guerre de Corée. Le décalage entre bande-images et sonore, la distorsion entre la vue de champs de bataille dominés par des contraintes techniques aliénant l'homme jusqu'à la mort, et les bravades pittoresques qui n'en dégagent qu'un exotisme chatoyant, est éloquent. En stigmatisant les différentes étapes par lesquelles un fait se transmet et se métamorphose (par la parole, l'écrit, la musique ou le cinéma), Eastwood exhibe l'état civil de l'image et de ses variantes. Il y a dans ce prologue tout ce qui fait le prix de *Flags of our Fathers* et de *Letters from Iwo Jima* : la subrogation de la vérité objective par la valeur subjective.

Mais ce travail métacinématographique ne serait rien sans la conclusion qu'il génère : la conservation *in fine* du mensonge initial : *Absolute Power*, *Mystic River*, *Midnight in the Garden of Good and Evil*, *Flags of our Fathers* se clôturent en reconduisant la fausseté du cliché initial, car c'est à ce prix, au prix de la faute, donc, que, via la perception, se conçoit notre rapport au monde! L'image devient la seule arme qui nous reste face à la certitude de notre imperfection (Bronco Billy, l'ancien vendeur de chaussures devenu pistolero infaillible d'opérette pour un cirque ne dit-il pas – formule eastwoodienne célèbre – « On est ce qu'on veut être », dans le film de 1982 qui porte son nom ?) et le fait de la lire comme un palimpseste ne fait que renforcer sa nécessité. De fait, la

réflexion sur la création artistique propose, dans l'œuvre eastwoodienne, un véritable discours de la méthode.

Souvenons-nous de la fin de *White Hunter, black Heart* (*Chasseur blanc, cœur noir*, 1990) : alors que les tam-tams résonnent de la mort d'un porteur, causée par l'acharnement obsessionnel du cinéaste John Wilson (joué par Eastwood lui-même) à chasser un éléphant, ce dernier s'assoit dans son fauteuil de démiurge et son « Action! » qui ouvre le film qu'il est venu tourner en Afrique ferme celui que nous venons de voir. Le fondu au noir qui s'ensuit stigmatise un corridor sombre, celui qui est censé déboucher sur *African Queen* (*White Hunter, black Heart* raconte l'histoire de ce tournage chaotique et Wilson est un pseudonyme de Huston). Au-delà de l'argument (raconter la naissance d'un film), le réalisateur fait de la destruction (la mort de l'autre dans cet exemple) le moteur nécessaire de l'Eros flamboyant que concrétise l'art.

Et là, nous pouvons encore revenir sur l'Homme sans nom. Comme Leone l'avait démontré, coupée de ses aspirations fondatrices, la Geste américaine n'est que la sublimation de la pulsion de mort. Lorsqu'il peint des artistes, Eastwood rend visible le processus qui aboutit à ce résultat. Il interroge les instants qui vont générer l'image (médiante ou immédiate), et tous concernent la destruction du corps comme principe. *Honky Tonk Man* propose ainsi une suite de variations sur le physique de Red Stovall (Eastwood), diminué, allongé, vaincu par des quintes de toux, cette série de plans rapprochés sur un visage de plus en plus démolissant aboutissant à l'ingestion du personnage par la musique qu'il finira par enregistrer et qui, au final, résonnera dans un poste de radio présentée comme étant celle d'un « nouveau venu dans le monde de la chanson ». Le corps saisi par la compulsion de la démolition doit s'abolir définitivement derrière l'image qui va le transmuier : Leone avait, par le gros plan, placé le sentiment-chose, l'affect révélé comme donnée fondamentale d'un nouveau paysage formaliste. Ce faisant, il en avait conclu naturellement à la mort de l'union entre ce visage et un ensemble plus vaste... Eastwood creuse cette constante dans la même direction : les cadrages rapprochés d'*Honky Tonk Man*, (mais c'est vrai aussi de ceux qui détaillent l'agonie du *Bird* ou qui clôturent *White Hunter, black Heart*) composent la face visible de l'image insaisissable que reste la création. La dilution du personnage en une mélodie ou un film (absent), est un phénomène qui pousse au paroxysme le discours tenu par les autres fictions : ainsi, dans *Bronco Billy* (*idem*, 1982), chacun des protagonistes du *Wild west Show* mené par Billy Anderson, ne vit que par la défroque et les mimiques qu'ils endossent chaque soir sous un chapiteau, façonnant une imagerie mythique, réduite à son versant le plus symbolique, celui du cirque. D'une certaine manière, la piste de *Bronco Billy* prolonge les arènes des duels léoniens, en ce qu'elle permet de redéfinir une donne (visuelle, sonore)

enracinée dans sa propre mythologie. Le dessein d'Eastwood est d'étendre cette image à sa dimension la plus universelle en ne cessant de répéter qu'il ne s'agit que d'une image. En cela, pour les deux cinéastes, la musique est la traduction parfaite de cette notion : elle présente en place de représenter.

Sans doute, le film le plus abouti du cinéaste sur cette question qui hante pareillement Leone, reste *Bird*, lui qui décline, comme leitmotiv visuel à sa tentative de puzzle autour de Charlie Parker, une cymbale jetée en l'air et s'écroulant à terre, désignant dans sa trajectoire élémentaire, celle qui prévaut chez l'être humain et que n'importe quel mythe s'est toujours chargé de prendre en compte, pour donner à cette chute programmée une tentative d'explication. Qu'il faille sublimer un manque ou travestir une vérité, c'est la chair des photogrammes qui est ainsi incisée... Et c'est sans doute là qu'il faut chercher la raison des multiples passages à tabac, mutilation et autres violences que l'acteur inflige aux personnages qu'il campe : cette brutalité est un moyen radical de rappeler que le premier objet dissimulé par l'image est la chair. Autrement dit, une promesse de vulnérabilité inéluctable. L'image est donc un recouvrement nécessaire : l'aspect résolument fascinant (et, à ma connaissance, unique) est qu'Eastwood étend ce discours à son propre physique devenu sa matière première. C'est alors qu'on saisit pourquoi les personnages campés par Eastwood excellent au final dans l'art de la disparition : l'objectif montre la dissolution du héros comme s'il se confondait avec un soleil qui ne se lèvera plus. Munny s'évapore du dernier plan d'*Impitoyable* où l'on apprend par les mentions écrites qu'il est devenu commerçant ; Josey Wales est caché par une communauté hétéroclite qui le déclare mort et dans laquelle il ne tuera plus, l'Etranger de *High Plains Drifter* comme le Preacher de *Pale Rider* sont absorbés par des plans d'ensemble à valeur de mirage (l'océan ou la montagne), le photographe de *The Bridges of Madison County* se perd dans le véhicule qui l'emmène loin de son amour, l'entraîneur de boxe de *Million dollar Baby* s'estompe derrière la vitre pluvieuse d'un café. Ils se métamorphosent en rumeur, avalé par un espace-temps qui ne les envisagera bientôt plus que comme littérature... Quelle trace laissent-ils alors ? Entre plusieurs exemples, j'ai choisi la fin de *Space Cowboys* pour y répondre. J'aime son travelling qui dévoile le cosmonaute sacrifié (Tommy Lee Jones), sur le cratère lunaire, tandis que retentit la suave chanson empathique *Fly me to the moon* car il rédime la précarité du personnage (il est atteint d'une maladie incurable) en la sublimant. L'image – et, particulièrement, celle du héros – n'existe donc que pour préparer ceux qui la regardent à l'idée de la mort en la rendant, sinon plus douce, du moins plus acceptable. Eastwood redéfinit *a posteriori* la surface de l'Homme Sans Nom comme celle d'un tombeau. C'est la leçon de son magnifique dernier film, *Gran Torino* (*idem*, 2009) où la vue de son

cadavre auto-sacrifié laisse la place à la (ou plutôt se transforme en) belle automobile du titre qu'il lègue à l'adolescent et au volant de laquelle ce dernier pourra, peut-être, à son tour, se constituer en modèle. L'œuvre de celui qui cherche constamment à définir la nécessité de son art nous laisse deviner une belle fonction du cinéma : faire écran entre le néant et nous.

Poétique de la désillusion : le spectre de la comédie musicale dans l'étude croisée de *Coup de cœur* de Francis Ford Coppola et de *New York, New York* de Martin Scorsese

Gaëlle LOMBARD

Je commencerai par énoncer une similitude essentielle entre nos deux cinéastes. Chacun se présente comme un cinéophile qui aime citer le cinéma et le constituer en référent, quelques fois même avec afféterie. Dans ce contexte, il n'est pas inintéressant de rappeler que *New York New York* a été réalisé sur le plateau n°29 de la MGM, haut lieu de tournage des comédies musicales produites par Arthur Freed, et que Scorsese a donné à Liza Minnelli la loge qu'occupait sa mère Judy Garland¹, ce qui témoigne d'une approche quasi fétichiste. Le réalisateur, selon ses collaborateurs du moment (je pense à Irwin Winkler producteur ou à Laszlo Kovacs, son chef-opérateur), n'avait qu'une obsession : mettre en scène une comédie musicale proche de celles du fameux âge d'or hollywoodien (soit essentiellement, pour lui, les années 40-50, avec des

En outre, Scorsese a fait porter un costume ayant appartenu à John Garfield au comédien Barry Primus (qui joue le rôle de Paul Wilson dans le film).

incursions antérieures)². *Coup de cœur* n'est pas en reste avec ses marins échappés d'*Un Jour à New York*, et ses danseuses dévêtues comme les *Girls* de la grande époque des *Chercheuses d'or* de la Warner qu'on distingue, au milieu de références plus contemporaines au genre (telles que *La Fièvre du samedi soir* de Badham, voire *Fame* de Parker³), entre autres échos perçus dans le film.

Loin de moi l'idée de relever tous les clins d'œil pour initiés qui parsèment ces deux œuvres : il me paraît cependant important de souligner que, malgré la volonté de Scorsese, de se rapprocher au plus près du genre, son film n'est pas, à strictement parler, une comédie musicale. En effet, il ne s'y produit quasiment jamais le décrochage que Rick Altman juge, à juste titre, constitutif du genre, à savoir l'inversion de la traditionnelle hiérarchie entre son et image qui se propage à l'ensemble du décor et des personnages⁴. *New York, New York* abonde en numéros musicaux, mais pratiquement aucun de ceux-ci ne déborde du cadre scénique où la fiction les confine, puisque ses deux protagonistes sont un musicien, Jimmy Doyle (joué par Robert De Niro) et une chanteuse, Francine Evans (jouée par Liza Minnelli), dont les relations amoureuses et le parcours artistique sont au centre de l'action. De fait, Scorsese intègre des séquences musicales soigneusement isolées et assumées comme spectacles dans un pur drame sentimental intimiste, proche, dans

² La liste est longue des films que Scorsese affirme avoir analysés pour *New York, New York* : *L'Homme que j'aime* (*The Man I Love*, 1929) de Raoul Walsh, *Une Étoile est née* (*A Star is Born*, 1937) de Willam Wellman, puis de George Cukor (1954), *Tous en scène* (*The Bandwagon*, 1953) de Vincente Minnelli, *Un Jour à New York* (*On the Town*, 1949) de Gene Kelly et Stanley Donen, *La Mélodie du bonheur* (*Blue Skies*, 1946, dont le personnage principal, joué par Bing Crosby, est visiblement le modèle de Jimmy Doyle) de Stuart Heisler, *La Femme aux chimères* (*Young Man with a Horn*, 1949) de Michael Curtiz, *La Blonde ou la rousse* (*Pal Joey*, 1957) de George Sidney, *La Femme aux cigarettes* (*Road House*, 1949) de Jean Negulesco. À ce stade-là (et il suffit d'entendre le cinéaste dans le commentaire du double DVD sorti en 2006 pour s'en convaincre), il s'agit autant d'un film que d'une étude universitaire au riche corpus !

³ Et du parrainage recherché de Fellini (*Amarcord* (*idem*, 1973) et *La Cité des femmes* (*la città delle donne*, 1981)!

⁴ Rappelons que, pour qu'il y ait comédie musicale, selon Altman, la relation son/image doit s'inverser par le biais d'un fondu sonore (*audio dissolve*) qui prend pour pivot un son ou un mouvement de l'environnement des personnages et, à partir de lui, établit la mainmise de la musique sur ces derniers. Rick ALTMAN énonce les critères syntaxiques du genre dont celui qui lui apparaît le plus spécifique : pour qu'il y ait comédie musicale, la relation son/image doit s'inverser : « Un nouveau mode de causalité s'instaure, dans lequel l'image a pour "cause" la musique, plutôt qu'une quelconque image antérieure. Bref, la bande image qui domine habituellement se met ici au diapason de la bande musicale, au lieu d'être simplement accompagnée par elle », *La comédie musicale américaine : les problèmes de genre au cinéma*, trad. Jacques Levy, Paris : Armand Colin (Cinéma et audiovisuel), 1992 (première édition anglaise : Charles F. Altman, 1987), p. 125.

son âpreté, du style de Cassavetes (dont il se réclame) qui raconte l'impossibilité de ces deux héros à s'aimer. En interdisant l'alliance « réussite du couple/réussite professionnelle », le cinéaste s'éloigne du modèle hollywoodien que sacralise le *Happy End* tout en n'allant pas, pour autant, du côté de la tragédie d'*Une Etoile est née* (version de Cukor), car il refuse à chacun de ses deux protagonistes la grandeur d'une mort sacrificielle pour leur préférer un constat d'échec plus désespérant. Le genre alors crée un horizon dont les attentes ne sont jamais satisfaites parce que sa nécessité première d'enchantement est sans cesse court-circuitée par l'inaptitude des personnages au bonheur.

Coup de cœur entretient un autre rapport à la comédie musicale : l'utilisation des parties chantées par Tom Waits et Cristal Gayle⁵ intervient en permanence, tel un chœur antique, pour rappeler la mécanique qui condamne l'amour du couple-vedette à la rupture puis aux retrouvailles. Car ce film parle lui aussi d'une union, mais celle-ci concerne deux individus lambda, Hank (Frederic Forrest), un garagiste et Frannie (Terri Gar), une employée d'agence de voyage qui, lassés du quotidien où s'enferme leur relation, décident de conjurer l'ennui et de chercher ailleurs l'âme sœur, dans la nuit d'un sublime Las Vegas en toc (entièrement construit par Zoetrope Studio). Chacun rencontre alors un autre partenaire issu d'un univers plus ou moins proche du monde du spectacle : une funambule, Leila (jouée par Natassaja Kinski) et un serveur, Ray, s'avérant pianiste et danseur de tango (joué par le regretté Raoul Julia), qui vont les entraîner sur le chemin d'un adultère onirique dont l'expression est le chant et la danse. C'est en courbes et en rythme que les désirs de dépaysement sentimental des personnages s'incarnent : en première lecture, donc, Coppola autorise à ses « héros » ce que Scorsese refuse aux siens, puisque leurs conditions visuelles d'existence ont la possibilité de se subordonner à la musique et, par là même, à rejoindre le merveilleux. À un problème typique du cinéma moderne (ledysfonctionnement du couple), Coppola propose une solution issue, elle, du cinéma classique (danser, chanter, s'abandonner au mouvement du cœur qui devient mouvement du monde), là où Scorsese choisit, pour sa part, de ne pas répondre.

Cette forme spécifique est ce que Michel Chion appelle « le film de disc-jockey », dans lequel « l'action se passe sur deux niveaux. Les personnages à l'écran se conduisent de manière réaliste, parlent, bougent, tandis que les voix chantées planent comme un destin au-dessus de l'action et prennent en charge, soit à travers une sélection de chansons préexistantes, soit plus rarement par des airs spécialement composés (dans le beau film de Coppola *Coup de cœur*, 1982), un autre niveau, dépassant leur personne. Il y a superposition, dédoublement, et non plus alternance, comme dans la comédie musicale. », CHION, Michel, *La comédie musicale*, Paris : Cahiers du cinéma (Les petits cahiers), 2002, p. 9.

Cette impression initiale tient aussi à une différence de registre : *Coup de cœur* se range du côté de « la comédie-conte de fées » : Las Vegas devient l'équivalent des royaumes d'opérettes, l'artiste de cirque et le musicien-danseur remplacent les princesses et les princes, et le couple principal les protagonistes de classe moyenne dont le fait de convoler avec leurs partenaires scintillants constitue traditionnellement un programme d'action (et inversement, puisque, dans ce sous-genre, les protagonistes de haut rang cherchent, eux aussi, l'amour). *New York New York* appartient, lui, à la « *backstage comedy* » ou « comédie-spectacle »⁶, dans laquelle les mouvements rythmiques et les chants sont inclus diégétiquement dans un lieu qui les admet comme vraisemblables. Je souligne cette différence (dont les termes sont de Rick Altman) essentiellement par rapport à la nature des numéros musicaux qu'elle introduit : si ceux de *Coup de cœur* contribuent à (re)définir les modes d'existence du monde filmique tout entier, ceux de *New York, New York* semblent limités aux activités professionnelles des héros.

Comme toujours, il faut passer par les images elles-mêmes pour mesurer de quelle manière s'exprime cette différence et voir ce qu'elle introduit comme réflexion sur ce parangon du cinéma classique hollywoodien.

Je m'arrêterai sur deux scènes qui proposent deux numéros musicaux inscrits dans la continuité de ceux qui, dans le contexte originel du genre, manifestent les apparences d'une autonomie narrative, tout en proposant une reformulation des principes thématiques et formels centraux à l'œuvre. Cette reformulation s'effectue traditionnellement de trois façons : elle peut s'effectuer par une plongée réflexive (en guise d'exemples : *Born in a Trunk* est extrait du film dans lequel triomphe l'héroïne d'*Une Étoile est née* de Cukor, *The Girl Hunt* est extrait du spectacle où parodent les héros de *Tous en scène* de Minnelli), passer par une introspection onirique (on se souvient de *Broadway Melodies* qui est le projet du film que veut tourner Don Lockwood-Gene Kelly dans *Chantons sous la pluie* (*Singin in the Rain*, 1952) de Stanley Donen et Gene Kelly), ou s'énoncer par le mélange de ces deux dimensions (rappelons-nous de *A Day in New York* dans *Un Jour à New York* (*On the Town*, Stanley Donen et Gene Kelly, 1949), qui expose un ballet exprimant, à la fois, les fantasmes amoureux du personnage joué par Gene Kelly et le spectacle devant l'affiche duquel il rêve).

D'après ALTMAN, *op. cit.*, p. 143 (mais il développe chacun de ces sous-genres par un chapitre), c'est un des trois sous-genres de la comédie musicale avec « la comédie-conte de fées » et « la comédie-folklore ».

Les deux scènes auxquelles je fais référence sont *Little Boy Blue* dans *Coup de cœur* et *Happy Endings* dans *New York, New York*. La première serésomme de la manière suivante : Hank et Frannie, qui voient leur amour s'empâter puis s'épuiser, vont, le soir du 4 juillet, rencontrer chacun un antidote à leur déprime. À travers la musique spécifique qui les caractérise (variété étincelante et ritournelle de cirque pour elle, tango et disco pour lui), Leila et Ray vont, respectivement, amener chaque membre du couple, à adopter le style de la comédie musicale et à quitter, comme le dit Altman, « le quotidien pour entrer dans l'univers du spectacle et de l'art, un univers où la stylisation et le rythme créent un sentiment de solidarité et une impression de beauté absents du monde réel »⁷. De fait, les moments musicaux de *Coup de cœur* sont concentrés au milieu du film en un bloc quasi-autonome de plusieurs numéros s'entrecroisant, mais pouvant se résumer à deux duos en deux temps – Frannie et Ray dansent un tango / Hank rêve devant la chanson de Leila / Frannie et Ray dansent dans la rue / Leila jongle, danse et joue les funambules pour un Hank devenu chef d'orchestre improvisé devant les voitures de la casse où il travaille.

Je vais évoquer un seul de ces numéros, celui qui est le plus authentiquement onirique, à savoir la rêverie de Hank. Précisons qu'on n'y voit quasiment pas les personnages danser mais plutôt chanter, alors que c'est l'inverse qui se produit dans la longue scène du duo amoureux entre Frannie et Ray : cette impossibilité de l'osmose des deux activités principales du genre n'est pas simplement un détail pour un film qui définit justement la comédie musicale comme un idéal offert à des héros maîtrisant peu (ou pas du tout) la dextérité technique nécessaire à son accession. Le référent est ici ouvertement celui du rêve que, par un dispositif spectaculaire codifié, Hank voit se concrétiser dans ce qu'Antonio Costa appelle « des images entre guillemets »⁸ : la formule est ici très juste puisqu'il s'agit de représenter, dans le cours du film, le contenu de la pensée imaginante du protagoniste qui, un court instant, stoppe sa marche et se retrouve face à son hallucination.

La séquence reste inscrite dans son domaine de promenade mentale : on remarque que son ouverture et sa fermeture sur la même opération de surimpression marquent précisément les frontières de cette échappée, et, de fait, elle n'exprime qu'un pouvoir limité du personnage : la séquence prend juste en charge la rupture de l'attention de Hank, le

⁷ *Ibid.*, p. 75.

⁸ COSTA, Antonio, « Images entre guillemets ? La représentation du rêve de Méliès à Fellini », dans AUMONT, Jacques (dir.), *L'invention de la figure humaine – le cinéma : l'humain et l'inhumain*, Conférences du collège d'histoire de l'art cinématographique, Paris : Cinémathèque française (Musée du cinéma), 1994-1995, *op. cit.*, p. 93.

temps d'une chanson qui possède un aspect initiatique. Les paroles fredonnées par Leila reprennent le principe du commentaire musical du film mais, par le fait qu'ici Hank les entend, par le fait qu'elles semblent littéralement jaillir de son esprit via la bouche de celle qui l'obsède, ces paroles en acquièrent une autre valeur. Le héros, « petit berger » désarmé parce qu'un « loup va manger son agneau » doit prendre sa revanche et céder à la tentation : le chœur quitte ici son *off* dominateur pour se retrouver transformé en *in interne* (puisque ce sont les mots imaginés par Hank) et *in externe* (puisque ils sont chantés par un support visiblement identifiable). Coppola, tout en permettant à Hank de voir son désir s'incarner, joue sur la réversibilité du voyeurisme inhérent à ce type de séquences. Dès le travelling avant sur les yeux de Leila occupant tout l'écran, travelling qui fait donc disparaître son minuscule contemplateur, survient l'idée que le voyant est vu et qu'il ne doit pas passivement rester amarré à sa pulsion scopique. Le pouvoir magique qu'attribue Hank, dans sa rêverie, à la jeune artiste, défini par divers éléments (maîtrise du phénomène de gullivérisation, appareil de lumières scintillantes et de filtres colorés, omniprésence et omniscience, accord naturel avec la musique), Leila le lui confère pareillement à travers son regard : il y a ici un transfert qui indique bien en quoi la funambule se donne comme l'œuvre du personnage, puisque c'est par la projection de son désir qu'il parvient à se métamorphoser lui-même, capté par l'œil de celle qu'il a ainsi façonnée. Tout comme Leila apparaît, sous un dôme orné, sur les bords du cadre, par des formes aux allures de tapis roulants rouges et jaunes défilant en un continu criard, Hank peut se trouver surgir d'une étoile, en guise de ponctuation démarcative, dans un cadre décoré de néons horizontaux et verticaux ; tout comme Leila voit soudain son gros plan nimbé d'un bleu uniforme, Hank découvre le sien envahi de la même couleur et d'un cœur qui le marque. Les procédés d'incrustation vidéo qui identifient les deux acteurs du numéro chantant au royaume de l'artifice exhibé sont signes que le héros banal du film est prêt à traverser la frontière du rêve. Si je tiens à voir dans ce passage le fondement de l'ensemble des moments (en)chantés et dansés de *Coup de cœur*, c'est bien parce qu'il stigmatise quel type de transgression la comédie musicale autorise aux héros (dont le désir se trouve être à l'origine de l'organisation de ce passage). La séquence le fait à travers le positionnement (elle bouge, il scrute), à travers la taille (il est une miniature), et à travers le découpage (il est sans cesse séparé d'elle par le rapport voyant / vue). Le fait que soit ainsi brouillée la frontière entre la réalité et l'idéal par l'objectivation de ses projections devenues monde à part entière garantit à Hank sa victoire sur les effets de réel. La comédie musicale ouvre les portes d'accès à un univers revendiqué comme appartenant au fantasme par lequel le personnage, en le reformulant, lui donne la possibilité d'exister. Ce mode d'existence est à l'image de l'étoile de la chanson qui risque, à tout moment, de redevenir poussière : une construction fragile.

Coppola tente, par l'image, de revenir aux fondements du genre : la libération du corps par la musique se manifeste par un art qui, comme le dit Stanley Cavell, parce qu'il reproduit automatiquement le monde, admet la physicalité des existences qui s'y manifestent et ne peut donc poser leur volatilité que comme une magnifique illusion.

New York, New York propose une vision encore plus radicale de cette revendication en ce qu'elle interroge directement le rôle même du cinéma comme moyen d'expression de l'illusion : je me réfère, bien sûr, à la séquence-hommage, *Happy Endings*. Littéralement, il s'agit d'un film dans le film : Francine Evans, chanteuse très en vogue, joue dans une comédie musicale que Jimmy Doyle, bien après leur séparation, vient voir au cinéma, reprenant le positionnement de Hank face à Leila, c'est-à-dire celui de l'homme jouissant du spectacle de la femme qui chante et, ici, danse. Cette apothéose hollywoodienne, entièrement musicale, dure une dizaine de minutes : son tournage par Scorsese avait été effectué avant celui de *New York, New York*, ce qui souligne bien son caractère de film quasi-indépendant, caractère renforcé par sa destinée cinématographique puisque, lors de la première sortie du film (en 1977), il a été intégralement supprimé par le réalisateur, son rétablissement ne s'effectuant qu'en 1981 lors de sa seconde présentation. S'agit-il, aux dires de son créateur, d'une de ces « petites scènes géniales » pour la réalisation desquelles il a « perdu la plus grande partie de l'ensemble »⁹ ? Je ne le pense pas : *Happy Endings* est fondamental à *New York, New York* dont il constitue la proposition esthétique.

Son enjeu, comme celui du type de séquences auxquelles il appartient, est la reformulation, ce qui veut dire l'expression différente de ce qui est déjà dit ou suggéré ailleurs. Or, ici, ce n'est pas littéralement le cas : l'ascension de Francine Evans n'est nullement une reprise de Pygmalion, Doyle n'est, en aucun cas, celui qui la révèle à elle-même et au monde. En cela, l'historiette que narre *Happy Endings*¹⁰ n'a pas de résonance narrative avec celle de *New York, New York*. C'est d'une manière, selon moi, plus structurale qu'*Happy Endings* tisse ses liens avec *New York, New York* : ce numéro est la comédie musicale d'un film qui ne l'est pas, l'illustration d'un axiome hollywoodien – le *Happy End* – que son texte englobant ne respecte pas et il tire sa dimension symbolique

THOMPSON, David, CHRISTIE, Ian, *Scorsese par Scorsese*, Cahiers du cinéma, 1990, p. 97.

¹⁰ Une ouvreuse de cinéma sachant chanter et danser découvre le succès et l'amour auprès d'un producteur qui, refusant d'être dans son ombre, disparaît puis resurgit au final. L'écrit s'avère n'être que le rêve de la malheureuse employée jusqu'à ce qu'à l'issue de son dévouement surgisse dans la salle le même producteur que dans son songe qui paraît inaugurer la même trajectoire.

du fait qu'il est contemplé par Doyle, personnage qui, dans *New York New York*, est sans doute l'expression la plus radicale du refus des vertus apaisantes que propose ce numéro.

C'est par la vue en plan d'ensemble de son annonce sur des panneaux illuminant la sombre abstraction de la rue new-yorkaise que le court-métrage commence. Le raccord s'effectue directement sur un plan décrivant des enseignes référentielles (*Apollo, Astor*) décorant de grands buildings de carton-pâte devant lesquels l'ombre d'une foule évolue : un léger mouvement du décor précise que ces sombres contours mouvants composent l'arrière-plan d'une autre masse, assise celle-ci, et qui est traversée par l'éclairage de la lampe d'une ouvreuse située à gauche de l'écran auquel fait écho la lumière centrale d'un appareil de projection. La logique de ce changement de plan est exemplaire : elle abolit toute différence entre extérieur et intérieur, puisque le dispositif spectaculaire promis par l'affichage se retrouve dans l'objet qu'il énonce.

Ce type de substitution amorce le principe-clef de la comédie musicale qui illumine déjà *Coup de coeur*, celui de la métamorphose induite par la musique comme principe directeur : se reconduit ici le vacillement des frontières qui s'obtient, d'ordinaire, par le fait de nier le double écran (comme dans *Born in a Trunk*) ou la scène et sa fosse (*The Girl Hunt*) grâce au travelling avant ou au simple choix du cadrage. C'est plus loin dans son déroulement que Scorsese réinstalle sa séquence dans son milieu naturel et ce d'une manière abrupte (un brutal raccord dans l'axe montre la séquence inscrite dans son grand écran et, donc, regardée par Doyle). Cette remise en perspective précise la différence globale avec le modèle : le cinéma classique fixe les règles pour les mieux donner à oublier, *New York, New York* impose la négation de ses règles pour les rappeler brutalement en cours de déroulement. Plus sévèrement que Coppola, Scorsese ramène son spectacle à ce qu'il est : à savoir un théâtre d'ombres animées. Symptomatiquement, ce « recadrage » intervient au moment où, dans *Happy Endings*, à la révélation du caractère « onirique » de l'ascension professionnelle et de la plénitude amoureuse de Peggy succède le retour à la salle de cinéma originelle et la répétition de sa scène primitive. On pourrait dire de ce changement de registre qu'il est révélateur du dispositif cinématographique qui, par cette mise à distance, est symboliquement représenté.

Cette impression est renforcée par le plan rapproché qui clôt la fin du numéro, à savoir le visage de Doyle au milieu de la foule qui applaudit le succès de Francine Evans : à cet instant, toute la séquence paraît relativisée à ce regard privilégié appartenant à celui qui vit, dans l'autre film (celui que nous suivons), une histoire d'amour, de musique et de gloire qui se termine mal – comme si *Happy Endings* proposait une

projection sublimée et compensatoire de cet échec. En ramenant *Happy Endings* à un possible foyer subjectif alors que son introduction tendait à l'objectiver, Scorsese rejoint effectivement Coppola mais maintient étanche la frontière entre le sujet et l'objet du regard. Il brise toute tentative de fusion et, par là même, affirme que la comédie musicale ne saurait être qu'image projetée. Ce style (par lequel Scorsese retire, systématiquement, à ses héros la possibilité d'un accord avec le monde de l'épique et les laisse envahis par l'insignifiance et la résignation¹¹) nedémythifie pas le genre. Il n'en révèle pas les arcanes douloureuses ni les à-côtés sordides mais pousse juste au paroxysme le postulat d'un cinéma si enchanté qu'il ne peut être qu'un mensonge.

Bien sûr, nous dira-t-on ici, par leur mélange constant rêve-réalité, Minnelli, Donen et Cukor aboutissent à un constat identique : les classiques hollywoodiens n'ont pas attendu l'ère dite de la modernité pour mettre en abîme leur propre travail de producteur d'illusions. Ladifférence fondamentale avec *New York, New York*, c'est qu'ici, il n'y a plus moyen de raccorder cette illusion consciemment et délibérément construite avec l'univers qui s'organise autour d'elle. La réflexivité des modèles précités et de leurs « films dans le film » était à même de reconduire le bien fondé de l'ensemble car elle offrait une clef adéquate à sa compréhension interne : comme dans les contes de fée, ce sésame permettait de structurer le monde de référence en lui donnant son ordre et sa mesure. Par exemple, lorsque Vicky (Judy Garland) retrouvait Norman (James Mason) après la projection de *Born in a Trunk*, ils fêtaient tous les deux le succès de l'œuvre qui racontait celui de l'héroïne, de même qu'à la fin de *Tous en scène*, Tony (Fred Astaire) et Gabrielle (Cyd Charisse) scellaient leur union avec la bénédiction de la troupe qui avait rendu possible leur histoire d'amour. Le spectacle et son contexte faisaient cause commune pour l'accomplissement du bonheur des personnages et même si *Une Étoile est née* montrait que, justement, il pouvait connaître des éclipses, la fulgurance de ces dernières empêchait un ternissement général. Jamais ces films n'établissaient le procès de leur production ; plus justement, ils ne cessaient de la mettre en perspective pour accréditer la puissance de l'illusion qu'elle avait pour tâche de propager. Or, ici, l'encadrement de la toile mouvante est sans appel : elle s'isole physiquement de l'ensemble qui, en retour, voit ses appareils « classiques » identifiés à une parure recouvrant désespérément un contenu en pleine désagrégation. Ce contenu, c'est, bien sûr, Doyle contemplant tout ce qu'il ne peut pas incarner, éprouvant, par sa passivité et son amertume, la distance avec un modèle qui est une œuvre, concrètement et

¹¹ Voir *Taxi Driver*, *Le Temps de l'innocence*, *Raging Bull*, *Casino*, *Les Affranchis*, et même la fin de *Gangs of New-York*.

consciemment, fabriquée suivant deux règles essentielles : fluidité et rythme. En effet, dans *Happy Endings*, plus les aptitudes physiques de Peggy s'harmonisent avec la musique, plus le décor s'en trouve transfiguré et les figurants unifiés autour d'elle. Cette contagion manifeste détermine aussi une esthétique du coloris mis au service de la scansion du bonheur : le rouge y explose, le vert y dresse un fanion de l'espérance.

Le caractère exacerbé de ce numéro exprime une *Success Story* qui, contrairement à ses modèles affichés, *Born in a Trunk* et *Broadway Melodies*, ne pose aucun obstacle à son accomplissement. Dans ces modèles, les effets de répétition sont destinés à consacrer les vertus de l'entêtement dans la poursuite du succès (ils usent entre autres du système des reprises des portes qui se ferment sur les héros venus tenter d'y convaincre des producteurs de leur talent). Ici, ces mêmes effets sont utilisés pour produire une vision plus enchanteresse : à travers le motif réitéré de la rencontre entre Peggy et le producteur, le rêve devient la matrice du réel. Ce qui demeure est l'affirmation du bonheur dans son seul cadre possible, celui du cinéma capable parce qu'il reproduit l'image et le son, d'établir par les modalités particulières de leur union, les conditions de son existence.

Par là, Scorsese semble rappeler que les vertus universalistes d'un genre dominé par le refus de la mort¹² et, plus globalement, par celui de la corruption, ne sont que des créations rendues possibles par un système de production. Sacrifie-t-il à une vision du cinéma hollywoodien compris comme glorification d'un pouvoir économique hégémonique à travers ses propres images ? Nullement et fort heureusement : ce qui intéresse le réalisateur, c'est de mettre en perspective cette forme ancienne dans un contexte qui, parce qu'il existe par les mêmes bases physiques, en possède les mêmes apparences. Se trouve signifié par là que l'idéal de personnages de cinéma ne peut avoir comme origine, matière et formes que le cinémalui-même. La comédie musicale joue alors le rôle d'un paradis perdu, écho de la conception classique hollywoodienne à laquelle elle appartient.

Nous nous trouvons donc en face de deux manières différentes de formuler la même proposition : Coppola comme Scorsese choisit de parer les rêves de ses héros des attributs d'un genre merveilleux pour désigner son territoire originel comme celui de l'illusion organisée en spectacle. Il reste à comparer l'issue des deux séquences pour aller jusqu'au bout de la leçon des deux maîtres. Commençons par la fin de l'idylle de *Coup de*

¹² « L'absence de la mort, dans le musical également, constitue un trait fondamental de l'iconographie des corps », MASSON, Alain, *Comédie musicale*, Stock (Ramsay poche cinéma), Paris, 1994, (première édition : 1981), p. 65.

cœur, séquence, qui est aussi la fin de l'ensemble des numéros musicaux dont nous parlions tout à l'heure, celle où Hank laisse Leila.

La belle équilibriste, apparue comme le spectacle à même d'inaugurer la révolte de Hank, contre le quotidien amoureux, le rappelle à l'ordre au petit matin en lui disant qu'il n'a qu'à claquer des doigts pour la faire disparaître. Par sa posture, elle paraît alors, signifier au héros son appartenance à un horizon d'images (via les décors criards de Las Vegas en arrière-plan). Lorsque le travelling s'élève au dessus de la tête de Hank dévoilant l'absence de la belle magicienne, puis redescend sur lui et qu'ensuite en gros plan nous voyons sa réaction à un tel évanouissement, nous saisissons moins sa déception que son acceptation de la convention passée. Où est passée Leila ? Le magnifique fantôme a quitté la surface de l'écran en signifiant combien le caractère miraculeux de son apparition n'était qu'une fabrication, la fragile cristallisation visuelle d'un moment qui n'est plus. C'est ce que comprend Hank (et ce que saisira à son tour Frannie) : le monde coloré de la comédie musicale est un mirage et Coppola interdit au rêve d'être autre chose qu'un rêve. Mais c'est Scorsese qui, à travers la toute fin de *New-York, New-York* où Doyle tente dereconquérir Francine après l'avoir contemplé, démontre magistralement cette proposition. Il clôt ainsi son film par le heurt de simples parties désaccordées (tantôt Doyle/tantôt Francine) qui, en se détachant silencieusement, laisse le champ libre au règne des choses : le trottoir et le mur qui demeurent après la projection témoignent du triomphe du vide qui, à force de s'insinuer entre les plans, finit par les envahir et remplace la profusion de formes et de couleurs qui prévalent dans les *Happy Endings*. Ces plans délivrent la leçon de ce cinéma : après avoir cadré une dernière fois les chaussures de Doyle (qui, à aucun moment, ne sont parvenues à décoller du sol et sur lesquelles le film s'ouvrait), le cinéaste filme la rue humide en donnant l'impression que, plus jamais, un être humain ne viendra enchanter un décor si riche de puissances poétiques. Le déchirant générique ramène, lui, l'ordre ordinaire du cinéma, celui où la musique sert l'image et la certitude que toute fin ne peut, ontologiquement, être heureuse...

On pourra arguer que le final de *Coup de cœur*, en permettant au couple initial de se retrouver enfin, après leurs escapades musicales, rattrape la désespérance scorsesienne. En effet, à la différence de *New York New York*, après avoir dissipé leurs fantômes adultérins, le couple, ici, se réunit de nouveau, dans le symbole le plus évident de la stabilité affective, la maison. L'ambition de Coppola n'est pourtant nullement celle d'un apaisement car cette vue de la ville illuminée, qui semble encore appeler Hank et Frannie de ses lointaines couleurs attractives, montre, en en rejetant au loin les éclats qui les ont déjà subjugués, que la vie maritale et les aventures amoureuses trouvent leur traduction figurative

dans un même espace, simplement reliées par un mouvement d'appareil. Le couple a retrouvé sa place, au-delà du foyer, dans un monde plus vaste qui englobe aussi les tentations et les mises à l'épreuve. C'est la conclusion de tout ce que le film révèle de sa propre origine cinématographique, à travers la comédie musicale : le banal et le féerique, le réel et l'idéal, ces catégories dont le genre envisage la fusion comme son nœud gordien, appartiennent bien au même dispositif. L'évasion dans le spectaculaire ostentatoire et ses lieux mirifiques n'est permise que parce qu'elle s'organise suivant les mêmes critères que ceux qui président à la peinture du quotidien le plus ordinaire : il suffit au travelling final de relier les deux espaces pour souligner la présence d'une unité. Ce qui est responsable de cette résignation terminale est ce qui a rendu possible les tentatives de sublimation, à savoir le cinéma. En disciplinant ces corps pour qu'ils s'unissent au diapason des valeurs fondatrices de la société (le couple), en tant qu'elles assurent aussi et surtout la survie de l'espèce, la fin du film ne fait pas que pousser Frannie dans les bras de Hank : elle dévoile son illusion comme réelle, et sa réalité comme illusion, et, en maintenant que les deux régimes émanent du même centre, débarrasse les héros de leur chimère bienveillante. Tous les personnages sont condamnés à un quotidien désespérant mais qui les comble parce qu'il est fait d'une matière identique à celle qui tisse leurs rêves. Coppola rend par là évident ce que Scorsese suggère, simplement parce qu'il veut dépasser la seule désillusion pour l'inscrire dans le cadre plus riche de l'exploration des pouvoirs de son art : le cinéma peut, parce qu'il est un art figuratif et rythmique, exprimer le rêve et la réalité. Il parvient, par là, à faire ressentir l'angoisse de l'humain devant le temps qui passe tout comme son enthousiasme face à ce qu'il croit parfois être l'éternité. Ce que décline les deux cinéastes est le constat d'un cinéma classique hollywoodien semblable à un Eden déchu non pas parce qu'un perfide démon a décidé de dévoiler quel appareil idéologique le sous-entendait, mais parce que son art a été révélé comme création. C'est elle qui demeure dans ces deux films comme seule réalité possible. Sa puissance se trouve replacée au centre du monde en un discours aussi élémentaire que bouleversant.