

Les fantômes de la liberté

Bill Krohn et Hélène Horguelin

Numéro 53, janvier–février 1991

Cinéma américain II : les marges, les acteurs

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/22365ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Krohn, B. & Horguelin, H. (1991). Les fantômes de la liberté. *24 images*, (53), 12–15.

LES FANTÔMES DE LA LIBERTÉ

PAR BILL KROHN

Entre une avant-garde institutionnalisée et ce qui reste du système des studios autour duquel gravitent les derniers tempéraments excentriques organisés en micro-systèmes, les marges du cinéma américain existent encore, mais pas nécessairement là où on les cherche. Petit voyage au pays des indépendants.

MARGES MOUVANTES

Où sont les marges du cinéma américain ? Depuis que j'ai commencé à faire des reportages sur l'Amérique pour les *Cahiers du cinéma*, une grande partie de ma tâche a consisté à les rechercher. Mais elles ne cessent de se déplacer. Ainsi, en 1978, j'interviewais Roger Corman au sujet de la mort du cinéma de série B et de la naissance du film d'exploitation; aujourd'hui, les genres dont Corman fut l'un des précurseurs et les réalisateurs qui y ont travaillé sont en plein cœur de la cinématographie à gros budget. En 1979, comme Godard avait dit beaucoup de bien d'*Holocaust* dans une interview des *Cahiers*, j'ai passé toute une année à ne regarder que la télévision: télé-séries anciennes et nouvelles, téléfilms, mini-séries et, en particulier, docudrames, forme qui, à l'époque, était pratiquement le propre de la télévision avant de devenir à son tour un genre hollywoodien important (*Reversal of Fortune*, *Henry and June*, *GoodFellas*, *Memphis Belle*, *Awakenings*). Quant à la vieille technique de la production «en série» qui semblait avoir trouvé son ultime refuge au petit écran, voici qu'elle est devenue l'un des derniers espoirs du grand écran, tributaire des infusions annuelles d'argent frais découlant de l'intéressant phénomène — encore sous-exploité d'un point de vue esthétique — des suites.

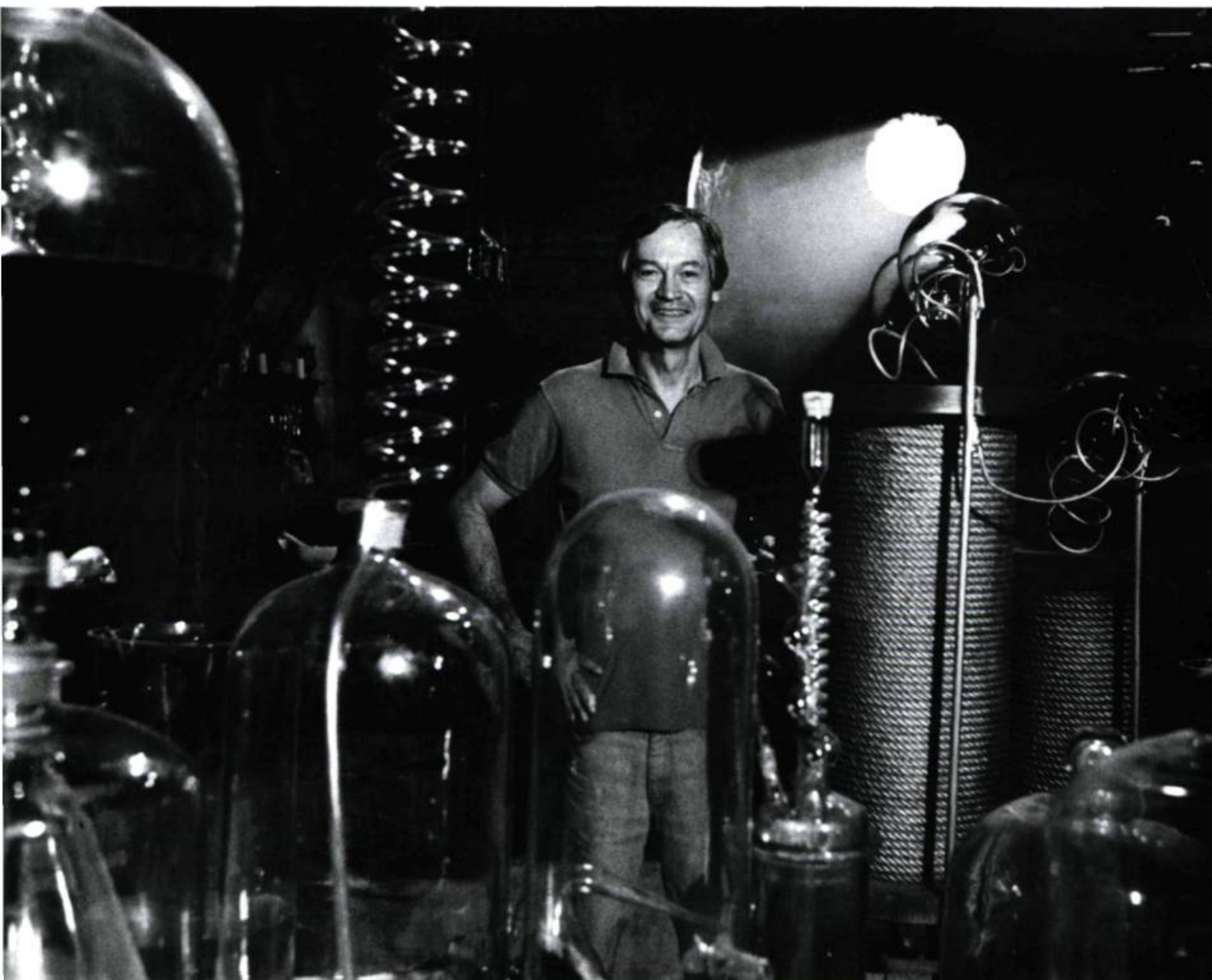
Mais au cours de ma recherche de l'équivalent actuel du film de série B, j'ai fait quelques découvertes. Premièrement, que toutes les analogies de ce genre sont fausses. Les films d'exploitation, avec leur public d'adolescents, et les téléfilms, imprégnés des conventions de la dramatique télé en direct qui étaient très proches à bien des égards de celles du néo-réalisme, sont des genres cinématographiques nouveaux, et un réalisateur de films d'exploitation, comme Roger Corman, ou un réalisateur télé, comme William Graham, ont peu de choses en commun avec leurs prédécesseurs du film de série B hormis l'assujettissement à des calendriers serrés. Deuxièmement, quand on attend de la télévision, par exemple, qu'elle nous procure les plaisirs cinéphiles des débuts du cinéma, c'est, en

fait, la nature systématique de la production télévisuelle qui nous intéresse, car, même si les films de série B, grâce à leur marginalité par rapport au système des studios, donnaient aux réalisateurs certaines libertés que n'avaient pas leurs homologues des films de série A, la production des films B faisait encore largement partie de ce système, et ce que l'on savoure dans un film comme *The Falcon in San Francisco* (Joseph H. Lewis, 1945), ce sont les petites audaces d'un auteur évoluant dans un système dont l'apport aux films qu'il a produits peut être perçu dans tout ce qui va des contraintes budgétaires aux conventions du genre.

Je me suis également rendu compte assez tôt que chercher des équivalents contemporains aux films de série B, comme au cinéma hollywoodien classique en général, relevait du fantasme. Serge Daney, que j'interviewais à New York, en 1977, à l'occasion de la Semaine des *Cahiers* à Bleecker Street, parlait déjà de ce système comme d'une chose du passé:

«Dans le cinéma américain, je pense qu'il est plus facile de voir, à mesure qu'il s'éloigne dans le temps, ce qui nous intéressait: toujours l'excès de l'écriture sur l'idéologie, et non l'inverse (Huston, Daves, Wyler, et maintenant Altman)... Cet excès de l'écriture sur l'idéologie n'est possible que dans le cadre d'une industrie prospère et d'un consensus effectif. Ce fut le cas à Hollywood jusqu'au milieu des années 50; en France un peu avant la guerre; en Italie; en Égypte et en Inde, indubitablement; en Allemagne et en Angleterre avant la guerre. Hors de ce cadre industriel (industrie + artisanat), c'est le contraire qui se produit: excès de l'idéologie sur l'écriture. Regardez les pays du Tiers monde, Chine comprise. Cette cinéphilie est datée historiquement: le terrain où elle a poussé est ce mélange d'industrie et d'artisanat. Un mélange qu'on ne peut faire renaître. Mais dans la précision de l'écriture de Tourneur, Lang ou De Mille, il y a une exigence qui se poursuit chez Godard, Straub, Kramer, Wenders, Akerman, Biette et Jacquot.»

Du moins le fantasme a-t-il été productif, car il est commun aux cinéastes cinéphiles (je me souviens, par exemple,



Roger Corman dans le laboratoire de la série B. Fantôme ou fantasma?

d'une interview de Godard, à peu près contemporaine de celle de Daney, où il ne cessait de se plaindre de ce que l'«administration» ne lui donnait pas assez d'argent) qui ont créé des *microsystèmes* pour appuyer leur propre écriture (Coppola et Zoetrope, John Carpenter et les Coen Brothers avec leurs familles de production plus modestes), et ces «marges intérieures» du nouveau système des studios sont la source de la majeure partie de ce que le cinéma américain produit de valable depuis vingt ans.

Mais cela pourrait également changer, parce que, pendant les années quatre-vingt, même ces cinéastes ont dû céder une fraction de leur liberté pour se lancer dans les films de commande et de genre: Scorsese (*After Hours*, *The Color of Money*), Coppola (*Peggy Sue Got Married*, *Gardens of Stone*), Cassavetes (*Big Trouble*), de Palma (*Wise Guys*, *The Untouchables*), Carpenter (*Christine*, *Big Trouble in Little*

China), Cimino (*The Year of the Dragon*, *The Sicilian*), Bogdanovitch (*Mask*, *Illegally Yours*), McBride (*The Big Easy*) et Rafelson (*Black Widow*). Quand, aujourd'hui, Martin Scorsese se décrit fièrement en interview comme un «réalisateur hollywoodien», je perçois là une note d'angoisse qui n'y était pas dans les années soixante-dix, à l'époque où il vivait de son désir de tourner une comédie musicale dans les studios de la MGM, et lorsque le héros corporatiste de *GoodFellas* se penche pour ramasser son journal devant sa maison de banlieue — allusion à l'anecdote qu'un grand réalisateur (Capra, je crois) avait l'habitude de raconter: quand il devait tourner dans la semaine, le lundi, son studio lui lançait les pages du scénario sur la pelouse, comme le journal du matin — notre cinéophile le plus fructueux peut être en train de suggérer qu'au moment où il est devenu réalité pour lui et ses collègues le fantasma s'est transformé en cauchemar.

MES AVENTURES DANS LE CIA

Et les indépendants ? Quand je me suis lancé à la recherche des marges, l'un des secteurs que j'ai exploré (à la suggestion de Serge Daney, faite dans un taxi fonçant dans la nuit sur Broadway, vers la fin de 1977) fut celui du cinéma indépendant américain, ou le CIA comme je l'avais bien vite baptisé. La branche avant-gardiste de ce cinéma m'était familière depuis mes années d'université, époque où un rédacteur de *Film Culture* avait invité Stan Brakhage, Kenneth Anger, les frères Kuchar et d'autres à présenter leurs travaux sur le campus — les seuls qui me plurent furent les frères Kuchar. Brakhage a entamé son exposé en désignant sarcastiquement de « films parlants » les films hollywoodiens, et bien qu'il fût exact que les films qu'il nous projetait étaient tous muets, je n'ai pu m'empêcher de me faire la réflexion qu'il avait inséré une bande sonore d'un verbiage écrasant avant et après chaque film. C'est la première chose que j'ai remarquée au sujet du CIA : ces types-là aimaient parler, et le système qui allait se créer autour de leurs films pour les élever et les disséminer allait vivre de paroles — d'un flot de paroles.

Quelques années plus tard, j'ai entendu Annette Michelson, guru du cinéma underground, dans un exposé à l'université de New York où elle réitérait sa conviction, tirée de Vertov, que le montage pouvait être une langue comportant l'équivalent des conjonctions de coordination et de subordination. Je venais de voir (à la Semaine des *Cahiers*) *Ici et ailleurs*, le film où Godard affirmait que dans les films, comme dans les rêves, la seule conjonction est « et », idée qu'il faisait ressortir en filmant le « et » dans les lettres de pierre géantes des génériques de Joe Levine. Le cinéma, langue très différente de la langue parlée, a été systématiquement mécompris, il me semble, par la plupart des membres de la branche avant-gardiste du CIA (en dépit de Michael Snow, brillante exception qui confirme la règle), du fait de cette insistance à vouloir que les images puissent être mises sur le même pied que les mots, notamment les mots poétiques.

Mais tout autre système que celui qui avait produit *The Way We Were* valait la peine d'être exploré, si bien que j'ai décidé, à la suggestion de Serge, de chercher à savoir ce qu'il était advenu du CIA et, à nouveau, je me suis heurté au problème de la marge mouvante. M'étant rendu à l'Université d'État de New York, à Buffalo, avec mon amie Jacky Raynal pour la projection de son film *Deux fois*, j'ai découvert que des ex-enragés comme Paul Sharits et Hollis Frampton menaient une vie d'universitaire rangé — je crois me rappeler que Sharits venait tout juste d'acheter sa première maison qu'il partageait avec sa petite amie et un bernard-l'ermite. Les entretiens que j'ai eus là-bas avec des cinéastes m'ont appris que la branche avant-gardiste du CIA n'était sortie de son ghetto que pour être absorbée par le système de l'enseignement universitaire, du financement par subventions publiques et des musées, et que cette transformation avait suscité dans de nombreux cercles une crise d'identité, reflétée dans une conversation que j'eus quelques semaines plus tard, lors d'un party de Jacky, avec un praticien du CIA fort aimable dont le nom m'échappe. Ce type se spécialisait dans des « films » consistant en rien d'autre que des faisceaux lumineux, agencés avec art, et il avait commencé à s'inquiéter des implications idéologiques d'une forme artistique dont la signification dépendait du contexte institutionnel dans lequel elle était exposée.

J'ai revécu la même expérience avec la branche politique du CIA durant les années où je battais le rappel pour le film *The Last Campaign* de Barbara Frank : comme celui de Jacky, le film de Barbara avait été réalisé sans appui institutionnel, et malgré son sujet (les derniers jours et l'assassinat de Robert Kennedy), c'était pratiquement un film muet et, par conséquent, un corps étranger dans le système du cinéma documentaire et narratif qui, comme je l'ai découvert, était encore une autre extension du système universitaire américain, établi pour produire des films modelés non pas sur la peinture ou la poésie, mais sur la dissertation savante et son rejeton pragmatique : la demande de subvention. Bref, un système comme les autres, qui fait l'objet d'une critique radicale dans mon interview de Stanton Kaye parue dans le numéro d'avril 1982 des *Cahiers*. Prenez-le pour ce que ça vaut, mais pendant mon séjour prolongé là-bas, je n'ai vu aucun des signes de la crise d'identité qui se dessinait la dernière fois que j'avais rendu visite à la branche avant-gardiste du système où l'intelligence, au moins, ne faisait pas défaut.

DU CENTRE AUX MARGES : LES MIA

Quoi qu'il en soit, ma recherche des marges m'a fait délaisser le CIA pour un petit bastion de cinéastes que j'ai baptisé du nom de MIA (pour « missing in action » — disparus au champ d'honneur) en 1978. Des cinéastes qui avaient abandonné Hollywood quand le vieux système des studios s'était écroulé afin de faire des films autrement, dont certains sans aucune forme d'appui institutionnel : Orson Welles (*When Are You Going To Finish Don Quixote?*, *The Other Side of the Wind*, *F for Fake*, *Filming Otello*, *The Dreamers*), King Vidor (*Truth and Illusion*, *Paso Robles*, *Metaphor*), Nicholas Ray (*We Can't Go Home Again*), Douglas Sirk (*Sprich Zu Mir wie der Regen*, *Sylvesternacht ein Dialog*, *Bourbon Street Blues*) et Budd Boetticher (*Arruza*, *My Kingdom For*). Une poignée d'œuvres dont l'existence était davantage le fait d'une rumeur qu'une certitude, mais qui se sont avérées, à force d'en voir, des fantômes bien tangibles, caractérisés par un certain nombre de traits communs : 1) extrême hétérogénéité des matériaux, en particulier dans *The Other Side of the Wind* et *We Can't Go Home Again*, qui intègrent systématiquement toutes les formes d'images mouvantes et fixes ; 2) remaniement optique de l'image elle-même (arrêts sur image dans *My Kingdom For*, écrans multiples dans *We Can't Go Home Again*) ; 3) forme narrative à la première personne (films expérimentaux de Welles, comparables aux expériences de Vidor et Boetticher) fréquemment combinée à un sujet autobiographique (Welles, bien entendu, mais aussi Boetticher, Ray et Vidor, qui sont les vedettes de leurs propres films) ; traitement direct des problèmes de la création artistique, notamment des questions d'influence et de paternité (Sirk et Dreyer, Boetticher et le torero Carlos Arruza, Vidor et son disciple Andrew Wyeth dans *Metaphor*) ; et structures qui rappellent davantage la poésie romantique que le théâtre du dix-neuvième siècle (même chez Sirk, l'impénitent classiciste du groupe, dont les trois pièces en un acte lues à la suite ont la structure d'un poème lyrique de Keats ou de Shelley). À bien des égards, ces films reflètent les préoccupations de la branche avant-gardiste du CIA, tout en étant l'œuvre de réalisateurs qui connaissent intimement les propriétés du cinéma : certains, tel *Arruza*, pourraient en apprendre à la branche politique du



My Kingdom For de Budd Boetticher

système s'ils parvenaient à être projetés aux bons endroits.

Quelques-uns de ces films seulement sont actuellement accessibles au public; d'autres le deviendront prochainement: ainsi, la version de 1976 de *We Can't Go Home Again* doit être présentée en première à Rotterdam en 1991, et des projets sont en voie de réalisation pour l'achèvement et la diffusion de *Don Quixote* et de *The Other Side of the Wind*. On sait que Welles qui a inventé le nom du genre et probablement le genre lui-même (avec *It's All True* et *F for Fake*) voyait dans le *film-essai* une forme si riche en possibilités qu'il envisageait de tourner des films-essais sur tous ses films antérieurs (dans la lignée de *Filming Otello*) et de terminer tous ses films inachevés comme des films-essais. Quant à savoir si cette marge du cinéma américain, la seule vraie marge que j'aie jamais trouvée, aura ses propres descendants, cela reste à voir. Mais j'en décèle déjà dans *Hitler, un film d'Allemagne* de Syberberg (film dont Sirk s'était fait le défenseur quand il était attaqué en Allemagne), *Sans soleil* de Chris Marker, *Numéro Deux* et *Ici et ailleurs* de Godard («Il est évident qu'il a vu une partie de mon travail avec les écrans multiples», a observé sèchement Ray quand je l'ai interrogé sur Godard, en 1978), *Lightning Over Water* de Wenders, *Ordinary Pleasures* de Jean-Pierre Gorin, et dans des films de cinéastes qui n'ont pas été directement influencés par le MIA, comme *Peggy and Fred in Hell*, le «work in progress» de Leslie Thornton. Les curieux pourront consulter *Roman américain, les vies de Nicholas Ray* de Bernard Eisenschitz (Éd. Christian Bourgois) pour un compte rendu détaillé de *We Can't Go Home Again*, le récit de Boetticher

sur la réalisation de son film *Arruza, When, in Disgrace...*, que l'on peut se procurer chez Neville's Rare Books, 835 Laguna Street, Santa Barbara, CA 93101 (tél. : 805-963-1908).¹

Ceux qui voudraient se rendre compte par eux-mêmes peuvent commander la cassette de *My Kingdom For* (Budd Boetticher, 1986). Dans ce film, dernier volet d'une trilogie sur la tauromachie, l'un des maîtres du western classique utilise le cinéma, la vidéo, la photo et la peinture pour raconter l'histoire de deux jeunes filles que sa femme Mary et lui ont formées à l'art du *rejoneo* (tauromachie à cheval) dans leur ranch de Ramona, en Californie. Toutes les caractéristiques formelles des films MIA se retrouvent dans cette œuvre faussement simple, que l'on peut se procurer en téléphonant au 800-221-4710, ou en envoyant 39,95 \$ à Corinth Video, 34 Gansevoort Street, New York City, NY 10014. Ce film est la seule œuvre actuellement disponible de cette école. Je souhaite cependant que la sortie de *We Can't Go Home Again* et éventuellement de *The Other Side of the Wind* en incite d'autres à explorer les richesses de cette zone marginale de l'histoire du cinéma et les questions fondamentales que ces films posent encore de nos jours. ■

TRADUIT DE L'AMÉRICAIN PAR HÉLÈNE HORGUELIN

1. Je renvoie également aux articles parus dans les *Cahiers du cinéma* de Jean-Claude Biette (n° 293 et 310), Serge Daney (n° 310) et moi-même (n° 288, 293, 299, 310, 331, 354, 378, 383-4, 388 et 401).