Document généré le 25 avr. 2024 04:31

Ciné-Bulles
Le cinéma d'auteur avant tout

Carte blanche à Paul Warren
Fascination hollywoodienne

Paul Warren

Volume 12, numéro 3, été 1993

URI : https://id.erudit.org/iderudit/33969ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)
1923-3221 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Warren, P. (1993). Carte blanche à Paul Warren : fascination hollywoodienne. *Ciné-Bulles*, *12*(3), 30–34.

Tous droits réservés © Association des cinémas parallèles du Québec, 1993

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

(Photo: Collection Cinémathèque québécoise)

Fascination hollywoodienne

par Paul Warren

Pourquoi le cinéma américain (le cinéma hollywoodien) fascine-t-il tellement les Québécois? Il faut, d'entrée de jeu, poser clairement ceci: le cinéma des Québécois, c'est le cinéma américain. Il y a bien des films qui sont réalisés au Québec par des cinéastes québécois et joués par des comédiennes et des comédiens québécois. Mais ces films-là, même s'ils sont nombreux proportionnellement à notre population, même si plusieurs d'entre eux sont populaires et remplissent les salles, ne sont que des films ponctuels et isolés les uns des autres. Ils ne font pas le poids devant l'immense et hégémonique cinéma hollywoodien. Ils n'arrivent pas à se faire cinéma québécois, à devenir le cinéma des Québécois. (Tant il est vrai que le cinéma a plus d'extension que les films singuliers qui le constituent).

Ginette Major a tenté, il y a dix ans (en 1982), dans son livre, ***le Cinéma québécois à la recherche d'un public***, d'expliquer, par l'analyse de contenu filmique, pourquoi le cinéma québécois n'arrivait pas à séduire le spectateur québécois. Parmi les causes majeures de cette «absence d'histoire d'amour», comme elle le dit, entre le cinéma québécois et son public, elle note «l'image dévalorisante, passéiste, étriquée et souvent fausse de la réalité québécoise» que donnent les films québécois. Cette constatation n'est pas nouvelle, elle reprend les jugements les plus répandus concernant notre cinématographie nationale. Le mérite de Ginette Major, c'est de les avoir fondés scientifiquement.

Cependant, au fin fond des choses, ce n'est pas parce que les films d'ici donnent «une vision pessimiste et souvent résignée de l'existence» (selon les termes de Major) qu'ils n'arrivent pas à se faire le cinéma des Québécois. Seraient-ils plus positifs et idéalistes qu'ils n'arriveraient toujours pas à détrôner le cinéma hollywoodien dans le cœur des Québécois. Car le cinéma hollywoodien donne à voir et à entendre aux Québécois (et au reste du monde d'ailleurs), à travers la perfection technologique, le fascinant comportement des stars. C'est cela qu'il nous faut regarder de près.

Hollywood

Le coup de génie des producteurs américains, au début du siècle, c'est d'avoir créé Hollywood, un lieu central et unique de production filmique, un creuset de création, un vériable melting-pot d'images où bouillonneront bientôt, dans la confrontation créatrice, à même les cinq grands studios *(The big five*, les *majors)*, toutes les classes sociales américaines. Déjà, à la fin des années 20, Hollywood était devenu un haut lieu d'effervescence artistique, l'espace américain où était concentré le plus grand nombre de talents et de génies de toutes sortes. Le septième art, mieux le système-cinéma était créé. Tout autour de l'espace spectatoriel, écran lumineux/salle obscure (ou si vous voulez, champ de l'écran versus contrechamp de la salle), s'installait à demeure l'Olympe, le halo mystérieux, mythique et réel à la fois, du grand hors-champ des stars, pour le ravitaillement (l'alimentation), à la fois de l'écran et de son spectateur.

Au milieu des années 30, à l'époque où le cinéma américain avait intégré ses techniques essentielles de fascination mondiale, Mussolini, qui cherchait à créer le système du septième art en terre italienne, a voulu battre Hollywood sur son propre terrain: il a construit Cinecitta, la prestigieuse cité du cinéma, avec ses 600 000 mètres carrés, ses 12 plateaux de prises de vues (le plateau cinq, celui où Fellini tourne ses films, demeure le plus grand du monde), ses magasins de décors, ses ateliers multiples, ses loges luxueuses, ses restaurants et ses bars ouverts sur les pelouses fleuries. Il imaginait, en bon mégalomane, un réservoir national d'où découlerait le filmique italien. Il voulait flanquer la cité des images saintes, la cité du Vatican, d'une cité des images laïques.

Dix ans plus tôt, dans l'Allemagne de la République de Weimar, afin de lutter contre l'hégémonie hollywoodienne, le gouvernement, les entreprises privées (les aciéries Krupp, les usines chimiques Farben) et les banques avaient uni leurs efforts pour créer un cinéma national. Pour ce faire, il fallait construire le système-cinéma et, partant, réunir les multiples entreprises indépendantes dispersées dans le pays et fondre les énergies créatrices de la nation en un réservoir unique des films allemands. Ce fut le grand hors-champ de la fameuse firme Universum Film Aktiengesellschaft qui a fait surgir comme fleur de la tige les plus grands films que l'Allemagne ait jamais connus.

Au Québec, nous n'avons jamais su résister efficacement à l'envahissement du système-cinéma américain. Pour la bonne et simple raison que nous n'avons jamais pu installer, chez-nous, le système-cinéma québécois, n'ayant jamais été autorisés(ou plutôt ne nous étant jamais donné le droit et les moyens) de construire notre réservoir national, notre souveraine cité du cinéma, notre grand hors-champ (si vous me passez une dernière fois l'expression) qui pouvait, seul, nous permettre d'écouler, de raconter cinématographiquement et spécifiquement notre culture et nos mythes.

L'Office national du film (O.N.F.), connais pas. Il y a à peine trois semaines, 35 étudiants/étudiantes du programme de cinéma de l'Université Laval se sont rendus à l'O.N.F., quelque part au nord de Montréal, rencontrer des cinéastes québécois et visiter les studios. La plupart d'entre eux ne connaissaient que théoriquement, académiquement, l'O.N.F. Certains (sans doute faudrait-il se poser des questions sur les cours que nous donnons) n'en avaient jamais entendu parler, quelques-uns connaissaient un peu la Société générale des industries culturelles ou Téléfilm Canada mais pas l'O.N.F. La majorité découvrait pour la première fois l'existence de Pierre Perrault, Jacques Godbout, Bernard Gosselin... Il ne faut pas se surprendre si les étudiants québécois en cinéma, a fortiori les étudiants québécois en d'autres disciplines et les Québécois en général, ont peu de connaissances et pratiquement pas de culture cinématographique québécoise, s'ils n'ont vu que quelques films québécois, s'ils ne connaissent que trois ou quatres cinéastes d'ici. Le filmique québécois est orphelin de son système-cinéma et, dès lors, c'est ponctuellement et «hic et nunc» que l'on reçoit chaque film québécois, et l'on a tendance à référer chacun d'entre eux, non pas au cinéma québécois qui n'existe pas en tant que lieu d'ancrage, susbstratum, réservoir d'images, mais à la réalité québécoise en tant que telle, concrètement. C'est pour cela que le cinéma québécois est, fondamentalement et narrativement, documentariste

Brando, ***On the Water Front*** (Photo: Collection Cinémathèque québécoise)

À propos de la séquence du salon mortuaire où le jeune Benoît, habillé en enfant de chœur, regarde de loin, de la porte à laquelle il est appuyé, les deux croque-morts (l'oncle Antoine et Ferdinand) se livrer à leur étrange besogne, le professeur Crawford explique que la distance entre l'adolescent regardant et les deux adultes regardés est trop grande pour que Benoît puisse «réalistement» voir en détail le travail de ceux-ci, que pourtant le réalisateur nous donne à voir en plan rapproché. En outre, l'attitude de Benoît, nonchalamment adossé à la porte, est inadéquate, et son regard manque d'intensité.

(ce qui n'est pas de nature à alimenter l'imaginaire). Le système-cinéma des Québécois c'est Hollywood, qui fait briller l'écran lumineux devant la salle obscure. «Mon père c'est Hollywood», disait Jacques Godbout.

La technique

Il s'est écrit des centaines de livres sur la technique cinématographique hollywoodienne, sur sa précision, sur sa fluidité et son adaptabilité aux instances narratives diverses. Ce qu'on ne dit pas ou pas assez, parce qu'on est trop occupé à étudier, dans les livres sur l'industrie du film américain, l'organisation économique et la stratégie mercantile des grands studios, c'est le rapport de cause à effet qui existe entre Hollywood et ses films, entre le cinématographique et le filmique, entre la matrice, l'alma mater, le patron, d'une part, et l'exemplaire, le film singulier, d'autre part. C'est le mérite des auteurs américains Bordwell, Staiger et Thompson, dans leur important ouvrage, ***The Classical Hollywood Cinema***, d'inventorier et d'expliquer les codes hollywoodiens qui régissent la fabrication des films. Ils notent combien il en a coûté à Orson Welles d'avoir fait les 400 coups dans son **Citizen Kane**, d'avoir outrepassé avec tant de plaisir libertaire, et un aussi grand nombre de fois (une fois ou deux, en sourdine, n'aurait pas fait problème), les règles sacro-saintes de la cinématographie hollywoodienne. Ils notent également que le caméraman de **Citizen Kane**, Gregg Toland, le plus grand artiste de la caméra à l'époque, a mis une bonne dizaine d'années à retrouver sa crédibilité auprès des gardes-chiourmes du septième art américain. Il a travaillé pour William Wyler, à roder, très «américainement», son montage invisible et sa coupe dans le mouvement, sa profondeur de champ glissant continûment à même son *foreground*. L'on pourrait penser que cet ostracisme sévissait du temps de l'hégémonie des *majors* et qu'aujourd'hui tout a bien changé. Ce n'est pas l'avis du caméraman italien Vittorio Storaro, qui tourne presque autant pour Coppola que pour Bertolucci, que les producteurs italiens tiennent pour l'un des plus grands spécialistes de la caméra au monde et que les Américains ont réussi, à coups de millions, à attirer dans leurs studios. Storaro révélait, ironiquement, dans une interview à ***Film Comment*** il y a quatre ans, que si jamais un caméraman américain se prend à penser qu'il peut jouer librement avec sa caméra, alors il quitte le rôle qui lui est assigné *(«he is stepping outside of his assigned role»)*.

Citizen Kane (Photo: Collection Cinémathèque québécoise)

Dans la séquence du départ du bûcheron pour les chantiers, c'est, selon Crawford, la trop grande proximité des plans en champ/contrechamp qui fait problème — à savoir, le très gros plan de l'épouse (Hélène Loiselle) qui regarde derrière la vitre, monté avec le plan d'égale grosseur du mari (Lionel Villeneuve) qui lui renvoie son regard: ces deux plans ne respecteraient pas la distance (qui nous est montrée immédiatement après dans un plan d'ensemble) entre les deux personnages.

Mon Oncle Antoine

Je raconte parfois l'anecdote suivante. Il y a trois ans, à la Michigan State University de East Lansing, s'est tenu un symposium sur le cinéma québécois. Les participants étaient des professeurs de diverses universités américaines. J'étais le seul Québécois. L'intervention de Robert Crawford, un caméraman professionnel, responsable du cours Les techniques de tournage, à Michigan State, est pleine d'enseignement sur l'image que se font les Américains (non sans raison d'ailleurs) de la supériorité technique de leur cinéma. Le professeur Crawford s'est efforcé, une heure durant, séquences et plans à l'appui, de corriger le film le plus célèbre (et parmi les plus typiques) du corpus filmique québécois, **Mon oncle Antoine**.

Le professeur Crawford corrigeait un discours filmique qu'il tenait pour prometteur, mais qui n'était pas encore arrivé au glissement coulissé (au coulissage invisible) de la maturité cinématographique qui est hollywoodienne. Mieux, le professeur américain cherchait, généreusement, candidement (je dirais, à la Lord Durham) à nous faire don du système-cinéma hollywoodien. Mieux encore, il ramenait à la maison-mère l'écolier pris en flagrant délit d'école buissonnière. Car, à la vérité, Claude Jutra, influencé, comme on le sait, par les cinéastes de la Nouvelle Vague (par Godard, singulièrement), tentait, dans **Mon oncle Antoine** en tout cas, de faire du cinéma québécois en ruant dans les brancards du système-cinéma hollywoodien (une attitude typique, à mon avis, de certains cinéastes québécois). Crawford, en somme, en corrigeant **Mon oncle Antoine**, faisait subir à Jutra le même traitement que son collègue Jim McBride, six ans plus tôt, a fait subir à Godard en refaisant **À bout de souffle** selon la codification hollywoodienne.

Si l'on se base sur des critères d'efficacité, Crawford et McBride ont raison d'insister. Et le nouveau cinéma japonais l'a bien compris, qui fabrique de plus en plus de films en utilisant les techniques majeures de la cinématographie américaine (un peu à la manière de la fabrication des bagnoles; ils auraient découvert que l'industrie du film américain fonctionne comme une usine de voitures Ford, une analogie que propose Robert Sklar, dans son livre ***Movie-Made America***).

Quoiqu'il en soit, une chose est certaine: jamais l'identification primaire (qui est l'identification à la caméra et à la coupe du montage), identification qui doit s'opérer pour que fonctionne à plein régime l'identification secondaire (laquelle a rapport aux personnages écraniques), jamais cette identification primaire n'a autant d'impact sur le spectateur que lorsque les techniques ou les patterns des appareils de base du film (la coupe dans le mouvement, le raccord dans l'axe, le *reaction shot*, le montage parallèle, le flash-back) émanent de la maison-mère où s'est expérimenté et emmagasiné le savoir faire technicien du film. Ce sont des techniques sûres qui portent en elles la marque indélébile et prestigieuse de la maison. Les films qui en sont pétris sont solides, bien arc-boutés sur leurs arrières, ils rassurent et fascinent parce qu'ils sont répétitifs, donc reconnaissables, toujours et partout.

Les techniques cinématographiques de la maison mère Hollywood ont été testées, triomphalement, des milliers de fois sur des millions et des millions de spectateurs de tous les pays du monde, à même les grands genres cinématographiques: le western, le romanesque, la comédie musicale, le burlesque, l'épopée, le fantastique, l'horreur, l'aventure, le gangstérisme, la catastrophe, etc. Mais par-dessus tout, les procédés techniques de base de la cinématographie américaine fabriquent les stars.

Henry... (Photo: Collection Cinémathèque québécoise)

... et Jane

Kirk... (Photo: Collection Cinémathèque québécoise)

... et Michael

Les stars

To sell stars to the public. C'est le grand slogan d'Hollywood depuis toujours, et qui s'est systématisé à partir des années 30, avec le producteur de génie Irving Thalberg. Or, c'est la procédure technicienne d'Hollywood qui, systématiquement, produit et vend les stars au public, beaucoup plus qu'on ne le pense. Hitchcock, qui respectait, a priori, les règles des grands studios (il le devait, il était sous haute surveillance) a toujours considéré que les stars se fabriquaient à même les techniques éprouvées. Il avait compris que c'est en s'enroulant dans la technicité bien rodée de la maison mère, en s'appropriant sa marque de fabrique, que l'actrice et l'acteur avaient le plus de chance de se vedettariser au centre géographique de l'écran lumineux, en mouvement vers l'adéquat déroulement dans la salle obscure, en vue du processus d'identification secondaire.

Il devient évident à l'analyse que le jeu filmique des grandes stars est déterminé par les techniques cinématographiques de base. Le jeu de Marlon Brando, tout professionnel et maîtrisé qu'il donne l'impression d'être, n'aurait pas cet impact sur le spectateur s'il n'était connoté et propulsé linéairement dans l'histoire (dans la *story line*) par les patterns techniques hollywoodiens. Cette caméra qui monte de ses mains à son visage immobile aux paupières baissées, pour cueillir son regard qui se lève subitement et fixe le bord de l'écran pour la coupe sur le sujet regardé. Brando conservera, il refera (dans le sens de remake) le même type de comportement fondamental dans tous ses films. Brando, «le plus grand acteur au monde» pour Elia Kazan, est imité par Paul Newman et Sylvester Stallone, notamment, lesquels, par conséquent, appellent le même type de support technique pour accréditer leur jeu.

C'est le système cinéma qui se déroule dans la continuité, sans interstices, de film en film, qui se perpétue dans la perfection quand il se relaie de père en fils, de Kirk à Michael (Douglas), de père en fils et en fille, comme l'explique Godard dans son film, **Letter to Jane** (Fonda): «Un même regard, analyse-t-il, pour la compassion, la tristesse, la pitié, la joie...» Un système qui génère, naturellement, les *serials* et les remakes. Mais surtout, un système créateur de *suspense*. Obligatoirement, nous anticipons le déroulement de la diégèse et savourons d'avance le comportement, l'action et la réaction (en champ/contrechamp) des vedettes. Au contraire des films québécois qui, n'émergeant pas des formules techniques d'une maison mère québécoise, ne peuvent pas installer la continuité «vedettarisante», encore moins les remakes et les séries (nous n'avons que l'écran en petit format pour sérier nos téléromans). Ils ne peuvent surtout pas générer le suspense, acculés qu'ils sont à la surprise. Un film québécois est toujours une surprise (qui peut être bonne ou mauvaise). Or la surprise n'est pas bâtie pour l'identification. (Si on est brechtien, c'est une bonne affaire).

Les mythes

Il importe de noter, cette fois de façon précise, que la vertu première (si l'on peut parler ici de vertu) de la technicité hollywoodienne, du «Hollywood narrative», selon l'expression de Bordwell et Thompson, est son invisibilité. C'est une technicité qui a réussi à dissimuler toute trace de produit manufacturé. Dès lors, l'actrice et l'acteur qui en sont pétris bénéficient de sa vertu et, partant, dissimulent leur jeu et donnent une telle impression de réalité qu'ils semblent être eux-mêmes, tout simplement, sans jouer aucun personnage.

En fait, le pouvoir du cinéma américain, qui est sans équivalent dans le monde, vient, en grande partie, de ce qu'il a toujours joué jusqu'au bout, jusqu'au bout de tout le processus de production filmique, le jeu cinématographique, lequel consiste à cacher au spectateur, dès le départ (dans la caméra et dans le projecteur), que les images filmiques sont immobiles et sans vie et qu'il faut, obligatoirement, en installer 24 à la file et par seconde pour donner l'impression qu'elles bougent et qu'elles vivent.

Immense, ce pouvoir du cinéma américain, quant on sait qu'il ne cesse de véhiculer sur son territoire national et partout dans le monde, depuis bientôt 100 ans, les mythes fondateurs de la nation américaine: l'égalité des chances, l'individualisme tempéré par le bon voisinage, le couple antinomique sauvagerie/civilisation, la bénédiction divine...

D'autant plus puissante, cette cinématographie, quand on sait qu'elle enroule la mythologie dans le système-cinéma: le mythique qui se glisse dans le cinématographique qui se glisse dans le filmique. À la manière invisible que l'on sait, des techniques de base qui produisent les stars qui glissent de l'écran lumineux à la salle obscure transportant avec eux les mythes dont ils sont porteurs. ■