

L'empire et son déclin

Thierry Horguelin

Number 49, Summer 1990

Tendances actuelles du cinéma américain

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24187ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Horguelin, T. (1990). L'empire et son déclin. *24 images*, (49), 14–18.

L'EMPIRE ET SON DÉCLIN

PAR THIERRY HORGUELIN

SUR LE CINÉMA AMÉRICAIN DIT «COMMERCIAL» OU «DE CONSOMMATION COURANTE», TOUT LE MONDE, Y COMPRIS SES CONTEMPORAINS ACHARNÉS, S'EST TOUJOURS ENTENDU. ÉCOUTONS-LES: «LE CINÉMA AMÉRICAIN EST PEUT-ÊTRE DÉBILE, INSIGNIFIANT, TOUT CE QU'ON VOUDRA, MAIS POUR CE QUI EST DE RACONTER UNE HISTOIRE, POUR CE QUI EST DU SAVOIR-FAIRE ET DE L'EXÉCUTION, DU RYTHME ET DE L'ACTION, IL NE CRAINT PERSONNE.» OR IL DEVIENT ÉVIDENT, DEPUIS PLUSIEURS ANNÉES, QUE CE SAVOIR-FAIRE-LÀ SE PERD, ET QUE LE CINÉMA AMÉRICAIN, DANS SON ENSEMBLE, NE SAIT PLUS AU JUSTE COMMENT S'Y PRENDRE POUR FAIRE TENIR UN RÉCIT.

Le diagnostic n'est pas neuf mais il insiste: la déliquescence du cinéma hollywoodien accompagne le déclin de l'empire américain. Que l'empire décline, même les Américains n'en doutent plus, qui ont découvert avec le Vietnam qu'ils n'étaient pas toujours du côté du Bien. Et c'est non pas en même temps (ce serait une bien trop simple équation sociologique, du type «L'art reflète la société»), mais bien auparavant que le système hollywoodien avait découvert qu'il n'était pas éternel. Peut-être dès 1948, année des lois anti-trust qui, en obligeant les Majors à se défaire de leurs réseaux de salles, portent le premier coup à l'organisation verticale d'Hollywood et marquent le commencement de la fin. Sûrement au milieu des années 50, quand les coups durs se multiplient: le boom décisif de la télé (qui émettait dès 1939) se solde par la baisse de la production et de la fréquentation cinématographiques, cependant que la chasse aux sorcières maccarthyste, en frappant d'interdiction de travail des centaines de gens de la profession, décime les rangs d'Hollywood. La suite est connue: fin des contrats de longue durée, multiplication des tournages à l'étranger, affirmation d'un cinéma indépendant où les metteurs en scène sont leurs propres producteurs, enfin l'éclatement du système et sa réabsorption par des conglomerats pour lesquels le cinéma n'est qu'une source de revenus parmi d'autres. Les noms de MGM, Warner, etc., subsistent comme des emblèmes mais ils recouvrent une nouvelle réalité. Les nouveaux «tycoons» sont des financiers peu soucieux de la tenue artistique de leurs «produits», à l'inverse des Selznick d'antan qui défendaient une idée cohérente du cinéma (ce qui explique, en passant, bien des choses sur l'état actuel du cinéma américain.)

LA RESTAURATION OU LE DEUIL

Or, il est, face au déclin, deux manières de réagir. On peut soit l'accomplir en entamant un travail de deuil, soit le nier en maintenant désespérément les apparences d'une grandeur perdue. Binôme aussi célèbre que les couples ying-yang ou sadisme-masochisme, le deuil («C'est comme ça») et la restauration («Faisons comme si», cf. les années Reagan) avancent selon un mouvement de balancier, ou comme la marche à pied, sur une jambe et puis sur l'autre. C'est l'histoire de cette progression

pendulaire qu'on retracera à présent.

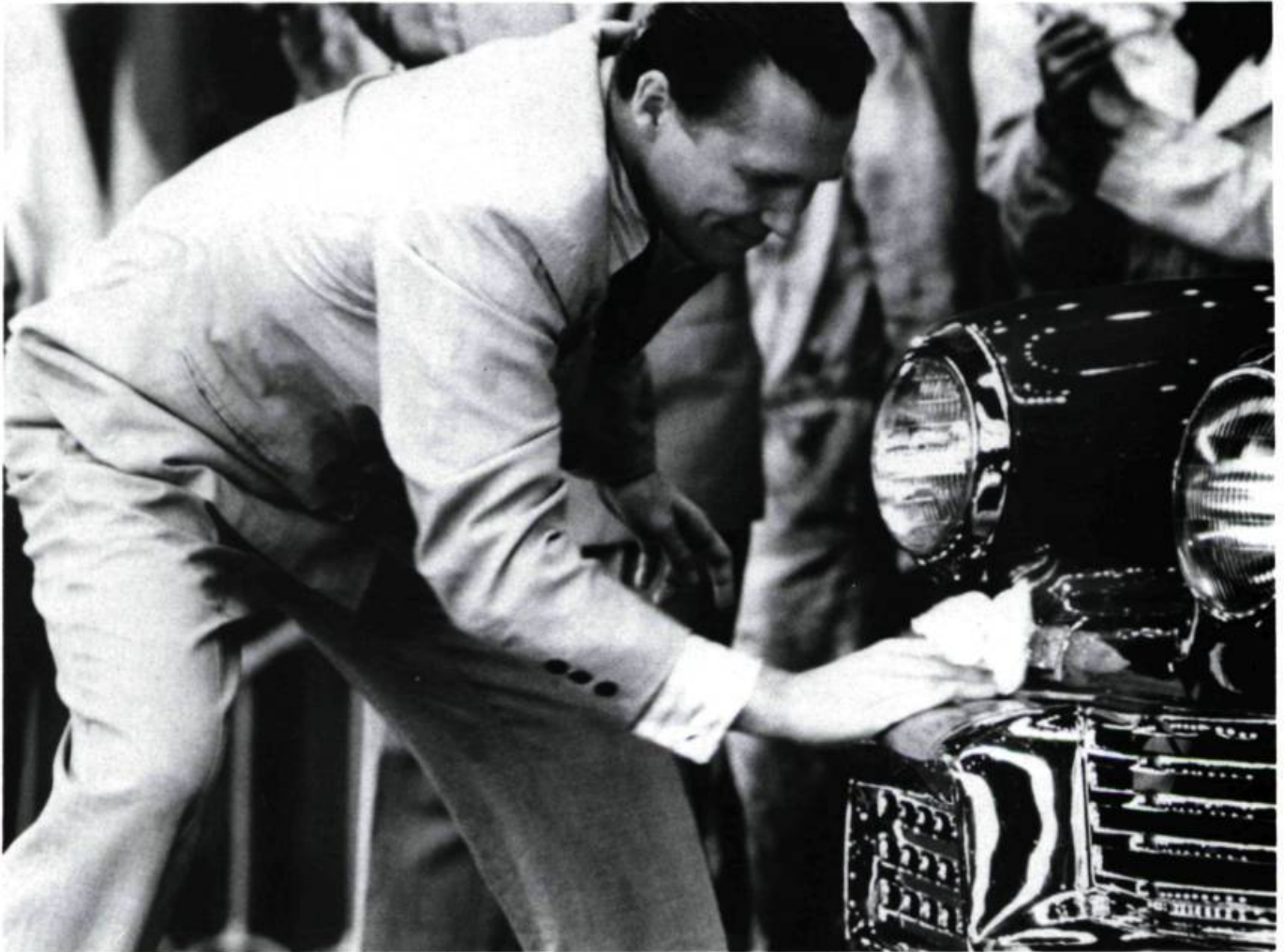
HOLLYWOOD REFLET D'ELLE-MÊME

L'idée banale mais néanmoins vraie selon laquelle le cinéma américain a toujours l'Amérique pour objet, explicite ou non, est encore insuffisante. Il faut l'élever au carré. À la limite, le cinéma américain n'a d'autre sujet que lui-même. Hollywood n'en a jamais fini avec Hollywood. Elle avait célébré naguère la grandeur de son âge d'or (*The Bad and the Beautiful*, *Singin' in the Rain*, *A Star Is Born*). D'emblée, au tournant des années 60, elle met en scène sa propre agonie. Le démantèlement des grands studios et la fin des genres suscitent de beaux films récapitulatifs (cosigné par Ford, Marshall et Hathaway, *How the West Was Won*, 1962, est un catalogue des archétypes du western) ou crépusculaires: westerns désenchantés sur la mort du western (signés Sam Peckinpah ou Arthur Penn), évocations mélancoliques et flamboyantes de la fin de l'âge d'or (le splendide *Two Weeks in Another Town*, de Minelli, 1962), voire, plus tardivement, actes de décès du cinéma (*Movie, Movie*, de Stanley Donen, 1978). Le deuil commence, non sans derniers sursauts de gigantisme (*Cleopatra* de Mankiewicz, 1963, échec commercial).

Rien n'est plus passionnant que ce moment-charnière de la transition où une époque qui commence est déjà contenue en germe dans celle qui s'achève, et où celle-ci va se nier pour se surmonter dialectiquement. Ainsi les derniers westerns (signés Budd Boetticher et Monte Hellman) sont-ils aussi les premiers «road movies». Le passage d'un genre à l'autre est rien moins qu'arbitraire: le western se délite (ou s'exténue dans les ralentis chers à Peckinpah) en même temps que les mythes de conquête dont il était porteur, et qui se sont cassés les dents sur le Viêt-nam. Plus possible désormais de s'arrêter pour domestiquer l'espace; on ne peut plus que le traverser, dans une errance sans fin dont le terme recule avec la ligne d'horizon. Le «road movie» (*Easy Rider*, 1969, de Dennis Hopper et *Two-Lane Black Top*, 1971, de Monte Hellman) est le genre de la fin des genres.

LUCAS-SPIELBERG: LA SIMULATION «HIGH-TECH»

Dès lors, suivre le parcours du cinéma américain jusqu'à



Tucker, film schizophrène: un coup de brosse à reluire sur les pare-chocs chromés des années 50, mais impossible de cacher que ce passé n'est plus.

nos jours, c'est détailler les couches, moins successives qu'imbriquées, du deuil et de la restauration. Deuil chez les grands indépendants des années 70 (Altman, Cassavetes, Cimino, Scorsese), qui interrogent l'envers, les zones d'ombre de l'identité nationale. Et, simultanément, restauration avec l'irruption des «wonder boys» Lucas et Spielberg, dont le succès phénoménal regonfle les baudruches du rêve et redonne espoir en de nouveaux lendemains qui chantent. Hollywood et ses fastes sont de retour, d'autant plus que Lucas et Spielberg avouent candidement vouloir ressusciter le cinéma qui émerveilla leur enfance. Mais précisément: il s'agit d'un acte volontariste et d'une reconstitution, très conscients d'eux-mêmes, qui élisent le clonage «high-tech» pour bréviaire esthétique. Et si ce parc d'attractions et ses jouets technologiques sont privés de tout sens du merveilleux, c'est que Lucas et Spielberg, lorsqu'ils font renaître le grand feuilleton d'aventures (*Star Wars*, *Raiders of the Lost Ark*) ne peuvent que simuler la spontanéité d'un genre éteint, dont eux et leur public connaissent par cœur, en bons cinéphiles, les rouages. Leurs films ne sont plus du cinéma à grand spectacle, mais le spectacle que le cinéma se donne à lui-même: un clinquant duplicata, hyper-référentiel, truffé de clins d'œil et de citations.

COPPOLA: LE RISQUE DE LA SCHIZOPHRÉNIE

Au même moment, Coppola offre le cas passionnant d'un cinéaste qui aura voulu être à lui seul *tout* le cinéma américain, en personnifiant tout ensemble la restauration et le deuil. Le patron mégalomane des Studios Zoetrope qui s'approprie le nom de Ford et se prend pour la réincarnation d'Hollywood est aussi le cinéaste modeste de *Peggy Sue Got Married* et de *Gardens of Stone*. Deux films inquiets, travaillés par le doute, qui s'en prennent, au risque de leur régression, aux failles des mythes américains. *Peggy Sue...* revisite les vestiges des «fifties» hantés par la mélancolie (c'est l'anti-*Back to the Future*). *Gardens of Stone*, son titre l'annonce, en revient toujours aux cimetières et aux cérémonies funèbres (c'est l'anti-*Apocalypse Now*). Mais à vouloir jouer tous les rôles on risque la schizophrénie. Ainsi, *One from the Heart* et *Tucker* sont des films écartelés. Le premier voudrait recréer ex nihilo la comédie musicale minellienne, mais le prémaquettage électronique du film, triomphe de la simulation et du «faisons comme si», vitrifie la mise en scène, et tout y semble vu comme à travers la paroi d'un aquarium. La volonté de contrôle se nie elle-même parce qu'elle est minée par le deuil. Même sentiment de dédoublement dans *Tucker* (film par ailleurs beaucoup plus cohérent), souligné à plusieurs reprises par la bipartition de l'écran: Coppola y restaure la bonne conscience rooseveltienne et l'imagerie publici-



Face à face : la chauve-souris de Tim Burton s'abîme dans le deuil, tandis qu'Edward Zwick redore en grandes pompes le blason terni du mythe, dans le tonitruant *Glory*.

taire des années 50, mais il crible son film des signes inverses de l'échec et du désenchantement.

DES FILMS DÉFAITS

De fait, chaque tentative de restauration abîme un peu plus la machine qu'elle voudrait requinquer, à coups de patriotisme ou d'effets spéciaux. Elle montre malgré elle à quel point celle-ci est percluse de rhumatismes (l'artillerie lourde du cinéma reaganien en donnera un nouvel exemple), et prépare d'autant mieux le terrain à un nouveau deuil. Le «cinéma filmé» (1) des «block busters» s'épuise à trop vouloir en faire. Rien n'est plus symptomatique, au tournant des années 80, que la difficulté de certains cinéastes, et non des moindres, à faire tenir leur film : Spielberg, Cimino, Coppola, incapables d'achever *Close Encounters of the Third Kind*, *Heaven's Gate* et *Apocalypse Now*, hésitant entre plusieurs versions, remontant plusieurs fois leur film et s'avouant, pour finir, insatisfaits du résultat. Signe avant-coureur : aujourd'hui, c'est le cinéma dans son entier qui s'en va de partout ; c'est le bon film commercial moyen que les Américains ne savent plus faire.

DE L'ÉCONOMIE DU RÉCIT

Nous en sommes là. Au regard de ses actuels descendants, n'importe quel film des années quarante ou cinquante apparaît comme un modèle d'équilibre de la construction, de fluidité de la narration, d'ingéniosité de la mise en scène. Ce que l'on ressent au contraire devant les films récents, c'est tantôt un sentiment de déséquilibre des scènes par rapport au tout qu'est le film, d'une mauvaise économie de la narration ; tantôt (parfois en même temps) l'impression que les scènes se suivent à la queue leu leu sans s'additionner, et que le film piétine au lieu de progresser. Tantôt l'exposition n'en finit plus, ou le développement est laborieux (tunnels, digressions), ou c'est la fin qui est confuse ou plaquée ou en complète contradiction avec le reste du film. Comme si les scénaristes avaient perdu ce sens inné de la construction et de la progression qui firent en leur temps le génie des scénarios de Ben Hecht (*Notorious*, *To Have and Have Not*, scénarios parfaitement bouclés) ou d'Ernst Lubitsch. Comme si le cinéma américain avait oublié qu'*intrigue*, comme *plot* en anglais,

a un double sens d'histoire et de complot, et qu'il n'y a de narration efficace qu'à cette double condition : le scénario est moins le prétexte indifférent de la mise en scène que la machination qui en prépare l'exercice en la prenant au piège de ses nœuds (or, précisément dans ces films, rien n'est lié, d'où l'impression de bout à bout).

LE SYNDROME DE LA PHOTOCOPIE

Trois indices de cette usure :

1) **Le scénario est un clone.** Au hasard de l'actualité, *Stella* (John Erman), *Dirty Rotten Scoundrels* (Frank Oz), *Honey I Shrunk the Kids* (Joe Johnston) et des dizaines d'autres sont des remakes ou des démarquages, avoués ou non, de films anciens, sans compter la vague des remakes américains de films français. Hollywood se pille et se cannibalise. Certes, la force du cinéma hollywoodien est de n'avoir jamais prétendu à l'originalité, d'avoir su faire du neuf avec du vieux, d'être chaque fois parvenu à se renouveler dans la répétition, à partir d'un fonds d'histoires propices à remaniements. La pratique du remake n'est pas en soi synonyme d'indigence. Mais, à quelques exceptions près, il ne s'agit plus ici d'un renouvellement à même la tradition (celui-ci passe par d'autres voies, voir plus bas). La variation inventive sur un thème connu est devenue reproduction servile de vieilles recettes qui sent drôlement le réchauffé.

2) **La mise en scène est un simulacre.** Elle est, pour reprendre la formule de Proust, comme ces cadeaux sur lesquels on a laissé l'étiquette du prix. Quand elle n'est pas platement télévisuelle (chez Gary Marshall, James L. Brooks, etc.), elle se résume à une accumulation comptable, à un étalage d'effets qui croule sous le poids de sa propre inflation. Sous couvert de dépense, la mise en scène des McTiernan, des Cameron et des Scott est la plus parcimonieuse qui soit. Tout imbu de sa dextérité, paralysée par la perfection de sa maîtrise, elle est à la fois molle et dure, invertébrée et coulée dans le béton, tape-à-l'œil et sans relief, insipide et asphyxiante.

3) **Déperdition du style, aplanissement du rythme :** par rythme on n'entend évidemment pas la rapidité de l'action, mais l'orchestration des temps forts et des temps faibles, tout ce qui fait qu'un film vit et respire dans sa durée. Cet art savant des scansion, de

la distribution des accents et des césures a longtemps fait la supériorité écrasante du cinéma du samedi soir américain sur son homologue français, par exemple. Or, voici quelque temps déjà que le rythme des films américains s'égalise terriblement, qu'il cède le pas à un débit étale. Soit que les scènes se dévident dans une procession monotone, soit, plus fréquemment encore, qu'elles s'en remettent à un énervement de surface artificiel, qui confond l'excès de caféine ou le dopage au crack avec l'énergie: *Beverly Hills Cop II*, *Back to the Future II* et l'hystérie de leur montage publicitaire en donnent de bons exemples.

LE DÉRAPAGE DE LA TRADITION

Cette «crise» (mot suremployé) frappe inégalement le cinéma hollywoodien. Parce que ses lois sont plus contraignantes, le film policier résiste mieux et donne encore naissance à d'honnêtes réussites qui perpétuent la tradition d'un genre sans prétendre le révolutionner (*Best-Seller* de John Flynn, *Stake-Out* de John Badham, *The House on Carrol Street* de Peter Yates, *Cop* de James B. Harris). Les «petits maîtres» (John Carpenter, Joe Dante, Wes Craven et d'autres) sont encore animés d'une fièvre du récit et capables de faire flèche de tout bois, d'inventer des histoires emportées et d'une grande liberté d'allure à partir des situations les plus invraisemblables. Leurs films manquent rarement, en outre, de démonter les conventions sur lesquelles ils continuent de s'appuyer. En revanche, la comédie a infiniment plus de mal à se renouveler, voire à se continuer comme genre aux frontières précises (Marcel Jean me signale l'exception de *Who's that Girl*, de James Foley, comédie à part entière qui renouerait avec la tradition du slapstick). Typiquement, un film comme *Howard the Duck* commence comme une comédie, puis vire capot à brûle-pourpoint et se poursuit dans le drame. Exception faite d'un Jonathan Demme (*Something Wild*) qui négocie ce dérapage contrôlé, on ne voit pas que ces changements de cap résultent d'une décision concertée, mais plutôt d'une incapacité à maintenir une unité de ton.

LA RÈGLE DES EXCEPTIONS

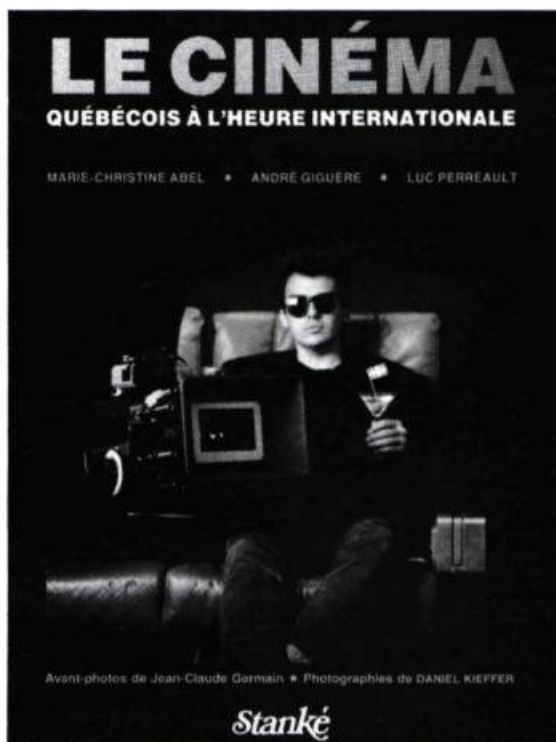
En fait, tout se passe comme si, délibérément ou non, l'homogénéité n'était plus une qualité recherchée par les scénaristes et les cinéastes. Dès lors que le récit n'est plus le foyer du film auquel tout doit se subordonner, il est possible que ce que nous prenons pour des manques et des défauts deviennent, chez les plus doués, les indices d'une recherche tâtonnante d'autres rapports entre le scénario, la mise en scène et le film comme tout. Car déjà des films fournissent des contre-exemples, où cette série cumulée de pannes et de lacunes (du scénario, de la mise en scène, du rythme) se mettent, par une alchimie paradoxale, à «prendre», et à se constituer en objets singuliers. Voici *Batman* de Tim Burton, dont tous, y compris ceux qui aiment le film, reconnaissent la faiblesse du scénario, dont le rythme stagne ici et là, dont le filmage, à côté de morceaux plastiquement aboutis, s'en remet à un montage passe-partout suivant la technique du «coverage», et qui donne pourtant à l'arrivée un beau film mélancolique et noir, construit «en creux» autour de son héros déprimé, étrange par sa torpeur même de mauvais rêve.

CHAUVE-SOURIS ET NÉGATIVITÉ

C'est que *Batman*, peut-être le témoin esthétique et sociologique du moment, poursuit le travail de deuil en incarnant la conscience négative d'un pays qui se découvre mortel. Ce film, où

Stanké

Au Québec, il existe déjà des dictionnaires, des ouvrages d'histoire, des essais sur des cinéastes. Mais dans la bibliothèque de l'amateur de cinéma, il restait un vide à combler: la conjugaison du LIRE et du REGARDER. Photographiés dans le même décor de lumière, cinquante-six artisans du film se racontent en racontant le cinéma québécois à l'heure internationale.



340 pages - 160 photos - 29.95\$
En vente partout

Eight Men Out ou le fantôme désenchanté du cinéma de Capra. Le groupe redevient le personnage principal du film.



le Mal est plus séduisant que le Bien, consacre la déroute radicale du héros. Au contraire de Superman, super-héros invincible et niais qui avait annoncé la décennie du reaganisme, l'homme chauve-souris qui la clôt est un héros humain, trop humain, presque antipathique, auquel il est impossible de s'identifier : trop torturé, trop fuyant (la mise en scène le traite alternativement comme un bloc compact aux mouvements hiératiques et comme une silhouette déjà disparue de l'écran, à peine aperçue), il a épousé la « cause du bien » pour des motifs peu avouables : non par idéal chevaleresque, mais pour liquider un trauma enfantin. Bref, c'est un psychopathe aussi introverti que le joker, son double et négatif, est cabot.

Reprise du deuil, nouveau haut-le-corps du cinéma de réfection, qui se survit dans des machins poussifs et vétustes comme *Glory* (d'Edward Zwick) ou *Born on the Fourth of July*, dont le triomphalisme et le couple classique masochisme-rédemption n'ont rien pour bousculer le confort moral hollywoodien. Or, ce qui frappe dans le film d'Oliver Stone, ce n'est pas tant que la conscience malheureuse des anciens combattants se donne une fois de plus en spectacle, ni que son Christ en chaise roulante passe par l'itinéraire convenu du péché et du remords, de l'autoflagellation et du pardon ; c'est qu'elle ne donne lieu qu'à une succession proprement assommante de morceaux de bravoure où l'hystérie confine à l'obscurité. L'honnêteté de *Batman*, au contraire, est de travailler le défaut de ses absences, en se donnant comme le symptôme et le diagnostic d'un mal que *Born on the Fourth...* s'évertue à nier par un replâtrage qu'étouffe le poids de sa redondance et de sa boursoufflure. La restauration ne parvient même plus à donner le change. Le souffle de l'épopée n'est plus qu'un courant d'air.

LE CALCUL DE LA DÉSUÉTUDE

C'est pourquoi, si une certaine tradition du cinéma américain se poursuit aujourd'hui, ce n'est pas, comme on le pense du côté des *Cahiers du cinéma* (2), sur le mode de la restauration pomprière à la Stone ; mais d'une façon beaucoup plus *souterraine*, chez ceux qui ne nourrissent plus d'illusion sur le déclin irrévocable de l'empire américain, et semblent se dire que le meilleur moyen d'échapper à la nostalgie patriotique ou aux retours de flamme impérialistes (*Black Rain*, de Ridley Scott) est de cultiver, en

toute modestie, sa désuétude. Pour ceux-là, il s'agit de lutter avec les oripeaux du mythe sur leur propre terrain, en les infléchissant de l'intérieur : un Eastwood interroge le classicisme fordien tout en le prolongeant ; un Kaufman dévoile l'envers du style épique à travers une épopée (*The Right Stuff*) ; d'autres enfin critiquent le rôle des effets spéciaux dans des films d'effets spéciaux (*Explorers* de Dante, *Beetlejuice* de Burton).

On a déjà mentionné *Batman*. On pourrait citer encore, sans prétendre à l'exhaustivité, les œuvres trop peu considérées de John Sayles et de Rob Reiner ; y ajouter *The Accidental Tourist* de Lawrence Kasdan si la mise en œuvre n'en était si incolore et somnolente, voire *Always* (remake d'*A Guy Named Joe*, de V. Flemming, 1943), peut-être le film le plus attachant de son auteur depuis 1941. Spielberg y cède encore un peu trop à son goût de la brocante mais, pour la première fois depuis longtemps, il assume avec simplicité sa dette envers le passé au lieu de la dissimuler.

Ces films ont en commun d'être ancrés dans l'« américanité » et de travailler au corps, en se laissant travailler par elle, l'épineuse question de la mémoire du cinéma. Pas de néo-classicisme ni de reconstitution, pas de fétichisme référentiel ni de recyclage cinéphilique à la sauce « block busters », mais une archéologie discrète qui fait apparaître en transparence, légèrement décalé par la distance du souvenir, le fantôme de ses modèles et de ses sources. L'ombre du cinéma rooseveltien plane sur l'œuvre méconnue de John Sayles (*Matewan*, *Eight Men Out*), l'un des rares exemples aujourd'hui de cinéma social. *When Harry Met Sally* ne dissimule pas sa filiation avec la comédie américaine classique et cette familiarité, comme mise entre guillemets, est un facteur supplémentaire de charme ; auparavant, Rob Reiner avait réussi le tour de force de réaliser un film d'adolescents (*Stand by Me*) et un conte de fées (*The Princess Bride*) sans tomber dans les pièges du succédané ou du « revivalisme ». C'est encore trop peu pour constituer « une certaine tendance du cinéma américain » ; mais largement assez pour garder quelque espoir. ■

(1) La formule est de Jean-Claude Biette.

(2) Dans le numéro de février 1990, l'ineffable Iannis Katsahniats écrit sans rire que *Born on the Fourth of July* « a la force primitive des grandes fresques épiques. Il plonge dans l'histoire de l'Amérique et de son cinéma [et] évoque Griffith, Ford. »