

## Les 75 ans de Warner Brothers

Carlo Mandolini

Number 197, July–August 1998

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/49200ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

### ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Mandolini, C. (1998). Les 75 ans de Warner Brothers. *Séquences*, (197), 19–20.

# Les 75 ans de WARNER BROTHERS

Il y a 75 ans naissait Warner Brothers, l'un des plus importants studios hollywoodiens, membre du «Big Five» (avec MGM, Paramount, Loew's et RKO), qui connut ses moments de gloire à partir de la fin des années 20, lorsque ses dirigeants, les quatre frères Warner, imposèrent à toute l'industrie le cinéma parlant. Mais la Warner, ce n'est pas que les quelques mots de Al Jolson dans **The Jazz Singer**. Le cinéma tel que voulu par les frères Harry, Sam, Albert et Jack, c'est aussi un cinéma socialement engagé, toujours en contact avec les préoccupations et attentes des spectateurs et ce, peu importe le genre. De la comédie musicale au film de science-fiction en passant par le film noir, l'histoire de la Warner, c'est aussi l'histoire de l'Amérique cinématographique.

Comme pour les autres grands studios américains, à l'origine de la Warner, il y a des immigrants juifs. Les Warner arrivent en Amérique de Pologne avec leur père vers 1890. Lorsque les quatre frères se lancent dans la distribution et la production de films, dès 1912, la guerre des brevets cinématographiques entre Edison et les producteurs indépendants est virtuellement terminée et la classe moyenne se laisse doucement séduire par le 7e art, elle qui a longtemps considéré le cinéma comme un divertissement basement populaire et vulgaire. Il faut dire qu'à l'attention de la classe fortunée, les grands studios avaient fait construire d'immenses et prestigieuses salles de cinéma, afin d'en faire un spectacle *digne*. Populaires dans un premier temps, ces salles très luxueuses deviennent rapidement de véritables éléphants blancs! Les raisons sont nombreuses: coûts d'entretien trop élevés, revenus trop faibles, manque de grands films, baisse

de fréquentation, etc. Bref ces salles ont du mal à se remplir et, paradoxalement, les propriétaires se voient contraints de programmer des spectacles de music-hall pour tenter de sauver les meubles.

À l'aube des années folles, l'industrie américaine du cinéma connaît donc une période plutôt difficile et on se demande avec inquiétude si le grand public n'est pas en train de se lasser du cinéma. C'est alors que refait surface une vieille idée qui avait été un peu remise: celle du cinéma parlant.

Dans l'esprit des pionniers, le cinéma se devait d'être sonore. Dès 1877, Edison met au point des spectacles audiovisuels avec son synchronisé. Mais la course contre la montre devant mener à l'invention du projecteur allait détourner l'attention des inventeurs, qui se contenteront des petites images muettes et sautillantes sorties du Cinématographe, du Biograph et des autres projecteurs développés à partir de 1895. Le cinéma allait donc naître muet.

Mais l'idée d'un «cinéma total», qui reproduirait la réalité le plus fidèlement possible – c'est-à-dire avec une image couleur grand format, tridimensionnelle et sonore – ne fut jamais tout à fait abandonnée par les pionniers. Les expériences de synchronisation se sont donc poursuivies: l'Américain de Forest en 1907, le Français Gaumont en 1912, un procédé tri-ergon en Allemagne en 1922, etc. Aussi pour plusieurs, il devient de plus en plus évident que la solution à la crise du cinéma des années 20 passe par un nouveau gadget: le cinéma sonore. Or en 1920, le cinéma a déjà (officiellement) presque 30 ans et l'industrie est entièrement bâtie sur une esthétique du muet qui a fait ses preuves artistiques et financières (les ventes à l'étranger constituaient déjà un apport financier important pour Hollywood). Personne n'ose donc bouleverser cet équilibre et faire le premier pas vers la sonorisation des films.

Sauf la Warner Bros.! Officiellement créée en 1923 (les frères Warner se lancent cependant dans la distribution et la production dès 1912), la Warner s'est imposée grâce à quelques succès importants à la fin des années 10, à des alliances et acquisitions stratégiques, et à l'embauche de réalisateurs dynamiques comme Michael Curtiz (qui réalisera pour la Warner **Casablanca**, en 1942) et Alan Crosland. Mais vers le milieu des années 20, la situation financière de la Warner se détériore sérieusement. Au bord de la faillite, le studio décide de jouer quitte ou double et tenter le grand coup du sonore en prenant tout le monde par surprise! En 1926, elle se lance dans la production du premier long métrage sonore, **Don Juan** d'Alan Crosland (avec John Barrymore et Mary Astor). Dans ce film, la musique et les bruits sont enregistrés sur un disque synchronisé avec le projecteur. Mais le succès n'est que très relatif et on devine la perplexité des spectateurs qui, habitués à entendre la musique interprétée par un orchestre (dans les grandes salles), subissent maintenant une musique enregistrée sur un disque, avec la qualité que l'on suppose. Les frères Warner décident alors d'aller encore plus loin dans l'innovation technologique et modifient



Première de **The Jazz Singer**

un film mineur – et muet – en cours de production (un des nombreux «Jewish pictures», comme on les appelait à la Warner) pour le transformer en une production sonorisée, chantée et même – audace exceptionnelle – parlée<sup>1</sup>. Ce film est *The Jazz Singer*, à nouveau réalisé par Crosland, qui sortira en octobre 1927, devenant ainsi le premier film parlant. Le succès de ce film (qui est pourtant essentiellement un film muet, sauf pour quelques numéros chantés et quelques très brefs passages dialogués) est phénoménal. Du jour au lendemain, le public se redécouvre une cinéphilie galopante et va voir n'importe quoi, souvent à des prix exorbitants. *The Jazz Singer* permettra non seulement à la Warner de surmonter ses difficultés financières<sup>2</sup> et de devenir un membre du «Big Five», mais il donnera aussi à toute l'industrie du cinéma l'impulsion dont



Casablanca

elle avait besoin pour redonner un souffle nouveau au spectacle cinématographique et traverser sans trop de mal les années 30.

Mais il ne faut pas que l'importance historique de *The Jazz Singer* atténue sa valeur esthétique. En effet, la forme, le contenu et le contexte historique du film de Crosland vivent une symbiose étonnante. Quoi de mieux, pour ce premier film parlant, qu'une histoire de déchirement entre tradition et modernisme? *The Jazz Singer* raconte l'histoire du fils d'un cantor juif qui refuse de suivre les traces de son père préférant la carrière de chanteur de jazz<sup>4</sup>. Les séquences parlées – qui interviennent lorsque le film veut souligner le rapport mère/fils – sont d'un modernisme surprenant (Crosland autorisa d'ailleurs Jolson à improviser durant la toute première séquence parlée entre son personnage et celui de la mère). Le père au contraire est symbole de tradition et chaque fois qu'il intervient dans le film, c'est l'esthétique du muet qui prime. Malgré tout, il y a une forte tension vers le parlant, ne serait-ce que dans ce plan, au début du film, où le père fustige son fils et lui indique d'entrer dans sa chambre. Le père prend alors une ceinture et entre à son tour dans la chambre du fils en refermant la porte derrière lui. La caméra cadre alors la mère qui pleure en se bouchant les oreilles, refusant d'entendre les coups de fouet que le spectateur entend malgré lui dans le hors-champ sonore. Le parlant s'impose, inexorablement.

Tout au long de sa période dorée, la Warner Bros. refusera, elle aussi, de se boucher les oreilles (et les yeux) sur les problèmes sociaux qui affectent les États-Unis. Dans les années qui suivront, les trois frères Warner (Sam meurt la veille de la première du *Jazz Singer*) auront en effet à se pencher, comme ils l'ont toujours fait, sur des thèmes sociaux comme la crise des années 30, le chômage ou la criminalité: *Little Caesar* (1930), *The Public Enemy* (1931), *I Am a Fugitive from a Chain Gang* (1932). Même les célèbres comédies musicales de la Warner (réalisées avec le concours de Busby Berkeley de 1933 à 1939), contiendront une indéniable portée sociale: dans *42nd Street* (1933),

le metteur en scène du spectacle est poussé au bord de la faillite par la crise économique.

Dès 1939 et durant toute la Deuxième Guerre mondiale, la Warner entreprend de produire, avec *Confessions of a Nazi Spy* (Anatole Litvak) – des films de propagande antinazi. L'un des plus célèbres est évidemment *Casablanca* qui, ne l'oublions pas, sous ses allures de film sentimental, propose quelques répliques en faveur d'une intervention américaine en Europe. À un moment du film, Ferrari dit à Rick «My dear Rick, when will you realize that in this world isolationism is no longer a practical policy?...» Certains de ces films seront plus tard retenus contre leurs auteurs, que l'on soupçonnera d'avoir poussé l'Amérique en guerre contre l'Allemagne plus par désir de voir le communisme triompher que par haine du fascisme. Ces accusations sont bien sûr portées par les membres de la HUAC (House Un-American Activities Committee) qui, à la fin de la guerre, se sont donné comme mission de chasser les communistes de Hollywood. La position de Jack Warner sera plutôt ambiguë dans cette histoire. Publiquement, il se déclare opposé à l'établissement d'une liste noire. Mais l'historien Robert Sklar rappelle que, dans un témoignage secret, Jack Warner avait déclaré avoir congédié plus d'une douzaine de scénaristes communistes.

Le maccarthysme, les attaques de la justice américaine contre les pratiques de distribution des studios et l'arrivée de la télévision marqueront le début du déclin de Hollywood et de la Warner qui, malgré les films de Walsh, Huston et Hawks, ne survivra pas à l'effritement du système traditionnel. Les années 60 seront des années sombres pour la Warner (les films de Kazan et de Penn ne seront que des phénomènes isolés) qui abandonne officiellement sa spécialisation dans le film social. Mais les années 70 et le début des années 80 marqueront l'arrivée d'une renaissance et d'une nouvelle génération d'auteurs (Kubrick, Coppola, Malick, Pollack, Lumet, Pakula, Scorsese, Scott...) qui relanceront la Warner. Une fusion avec Time à la fin des années 80 et des succès comme *Batman*, *GoodFellas*, *JFK* et *Unforgiven* semblent redonner vie à la Warner. Mais en jetant un coup d'œil sur la production récente de la Warner, on ne peut s'empêcher de penser que le studio, malgré les changements, a la nostalgie d'une certaine époque... de sa grande époque. Le récent *L.A. Confidential* ne confirme-t-il pas cette impression? **S**

Carlo Mandolini

1. La thèse de la faillite est la plus répandue, mais pour certains historiens la Warner tentait là une opération commerciale destinée à briser la domination des autres grands studios.

2. Tout comme le *Dwelling Cavalier* dans *Singin' in the Rain*.

3. *The Jazz Singer* amassera plus de 2,5 millions \$ (il avait coûté 500 000 \$). L'année suivante, Jolson tournera un autre film pour la Warner, *The Singing Fool* qui amassera 5,5 millions \$, un succès financier qui ne sera battu que 11 ans plus tard par *Gone With the Wind*. *The Singing Fool* fut réalisé par Lloyd Bacon, qui en 1933 réalisera – toujours pour la Warner – la célèbre comédie musicale *42nd Street*.

4. Ce récit fut écrit en 1917, sous forme de nouvelle par Samson Raphaelson qui était alors encore étudiant à l'Université de l'Illinois. Il deviendra par la suite scénariste de plus d'une vingtaine de films, dont *Trouble in Paradise*, *The Shop Around the Corner* et *Heaven Can Wait*. La nouvelle de Raphaelson relate en fait la vie d'Al Jolson (qui était alors un acteur inconnu). Le récit fut adapté au théâtre en 1925 et acheté par la Warner la même année, avant que Jolson (qui entre-temps était devenu une grande vedette) fut même considéré pour le rôle.