



Le classicisme Hollywoodien : Le genre et le studio, 1930-1960

Pierre FRANCOIS

ESC Rouen – 4 avril 2008

Posons le problème

« Au cours des années 30, la préoccupation majeure des maîtres d'Hollywood (producteur, hommes d'affaires, administrateurs) fut d'aseptiser, codifier, niveler et standardiser un cinéma qui se voulait désormais respectable et universel. (...) De la tyrannie des règles et de la bienséance résulta une sorte de classicisme sans grandeur où la personnalité du réalisateur (à supposer qu'il en eût une) devait toujours s'effacer devant une matière conventionnelle et souvent traitée avec hypocrisie »

Coursodon, Tavernier,
50 ans de cinéma américain, p. 1016.



Qu'est-ce qu'un studio ?

L'organisation interne

- ◆ Le studio est avant tout une entreprise, qui intègre verticalement la filière cinématographique, de la production à la diffusion en salle en passant par la distribution.
- ◆ Entre 1930 et 1950, l'organisation du travail y est de type taylorienne.
- ◆ Le pouvoir appartient d'abord :
 - au président (des financiers, à NYC) ;
 - ensuite au vice-président chargé de la production ;
 - ensuite aux *executive producers* (J. Warner, I. Thalberg) ;
 - ensuite aux *producers*.
 - Le cas particulier des producteurs indépendants.

Qu'est-ce qu'un studio ?

Le partage du monde

- ◆ On distingue 5 majors (MGM ; Paramount ; Warner Bros ; 20th Century Fox ; RKO) et 3 « indépendants » (Universal, Columbia, United Artists).
- ◆ Les studios disposent d'aires géographiques de prédilection, et produisent en conséquence :
 - MGM, des productions rutilantes, sans grand intérêt artistique et peu de personnalités parmi les réalisateurs ;
 - Paramount : sophistication, style, élégance – Sternberg, Wilder, Lubitsch.
 - Warner Bros : inspiration plébéienne – Curtiz, Dieterle, puis Hawks, Walsh, Capra.
 - 20th C. Fox : *Americana* – Ford, King, Preminger, Lubitsch.
 - RKO : innovation et série modestes – Welles, Fred Astaire, Hawks.



Qu'est-ce que le cinéma de genre ?

- ◆ Les productions sont stabilisées autour de conventions clairement identifiables, renvoyant au récit et aux personnages notamment.
- ◆ Les réalisateurs ne sont pas conçus comme les auteurs des films : ils sont un acteur parmi d'autres.
- ◆ Pour autant, dans ce système très fortement contraint se développent des propositions cinématographiques de très grande qualité : jeu avec le genre et avec les conventions.



Trois genres... parmi d'autres

- ◆ Zoome ici sur trois genres : le film noir, la comédie sophistiquée, le western ;
- ◆ Il en existe d'autres : le film de pirates (*Barbe noire le pirate*), le film de guerre (*Aventures en Birmanie*), le mélo (cf. Sirk), le péplum (*Quo Vadis*), le film d'aventure (exemple), le film de cape et d'épée (*Scaramouche*), etc.

Genèse du film noir

Du film de gangster au film noir :
un genre né de la censure ?



M. LeRoy, *Little Caesar*, 1931



H. Hawks, *Scarface*, 1932

Les conventions du film noir (1)

Une intrigue policière (très compliquée...), souvent organisée autour d'un *McGuffin* :

Huston, *Le faucon
maltais*, 1941



Cette intrigue n'est souvent qu'un prétexte à l'exposé de personnages : Hawks, *Le grand sommeil*.

Les conventions du film noir (2)

Une atmosphère nocturne et urbaine, le plus souvent (et paradoxalement) désocialisée

B. Wilder, *Assurance*
sur la mort, 1944



Les conventions du film noir (3)

Des personnages et une géométrie :

- La femme fatale ;
- Le privé (le pigeon ?) ;
- Un tiers : intrigant (*L'enfer est à lui*) ou victime (*Le facteur sonne toujours deux fois*) ou les deux (*La dame de Shanghai*).

Les figures du film noir : Femmes fatales (1)

Le glamour morbide, ou l'invention d'une figure mythologique



Rita Hayworth, in C. Vidor, *Gilda*, 1946

Les figures du film noir : Femmes fatales (2)

L'universel vénéneux : de tous milieux,
sous toutes les latitudes



Les figures du film noir : Le privé ou le pigeon ?

Imper et chapeau mou : une autre figure mythologique



Leoneur, *La grille du passé*, 1947



Huston, *Le faucon maltais*, 1941

Géométrie du film noir : La figure du couple (1)

Séduction directe...

...ou indirecte



Aldrich, *En quatrième vitesse*, 1955



Lang, *La femme au portrait*, 1944

Géométrie du film noir : La figure du couple (2)

Communion incongrues



Hawks, *Le grand sommeil*, 1946

Géométrie du film noir : La figure du couple (3)

L'inversion des rapports de force



Wilder, *Assurance sur la mort*, 1944



Siodmak, *Les flics*, 1946

Géométrie du film noir : Trios en lutte

La mère...



Walsh, *L'enfer est à lui*, 1949

...le mari



Garnett, *Le facteur sonne toujours deux fois*, 1946

Le film noir et sa périphérie :
desserrer les conventions, conserver l'esthétique

Le *whodunit* (*Laura*), le thriller social (*Le poison, Le gouffre aux chimères*), Le film de casse.



J. Huston, *Quand la ville dort*, 1950



S. Kubrick, *L'ultime razzia*, 1957

La postérité du film noir : Le pastiche ou l'exercice de style

C. Hanson,
L.A. Confidential,
1997



La postérité du film noir : Le pastiche ou l'exercice de style

R. Polanski, *Chinatown*,
1974



La postérité du film noir : Femmes fatales, le retour

Le mythe, auto-réflexif
désormais...



D. Lynch, *Lost Highway*, 1997



M. Scorsese, *Casino*, 1995

La postérité du film noir : Couples recomposées

Inversion et radicalisation



D. Lynch, *Mulholland drive*, 2001



J. Demme, *Le silence des agneaux*, 1991

La postérité du film noir : Le jeu sur les conventions

Le mauvais flic, le monstre, le gangster



D. Siegel, *L'inspecteur Harry*, 1972



Singer, *Usual suspects*, 1995



M. Scorsese, *Les affranchis*, 1990

La postérité du film noir : Variantes françaises

Fascination transatlantique



Corneau, *Police Python 357*, 1976



Melville, *Le cercle rouge*, 1970

Qu'est-ce que la *screwball* comedy ?

« Il y avait un lancer au base-ball dans les années 30 appelé un "screwball« , réalisé par un lanceur appelé Karl Hubbell. C'était un lancer avec une rotation particulière qui allait dans différentes directions et empruntait des chemins inattendus... La Screwball Comedy n'était pas conventionnelle, allait dans différentes directions et empruntait des chemins inattendus... »

Andrew Bergman

La comédie sophistiquée, dans l'océan des genres comiques

Un pôle parmi d'autres :



La Slapstick comedy
Une nuit à l'opéra, 1935



La comédie musicale
Chantons sous la pluie, 1952



Les éléments de base de la comédie sophistiquée



Quelques thèmes récurrents :

- L'antagonisme homme/femme ;
- L'inversion des rapports de sexe ;
- L'excentrisme ;

L'antagonisme homme/femme

Une variante devenue un sous-genre : la comédie de remariage.

Hawks, *La dame du vendredi*, 1940



L'exemple d'*Indiscrétions*, de Cukor (1940).

L'inversion des rapports de sexe

Un exemple parmi d'autre : quand les femmes sont entreprenantes, ou la misogynie paradoxale d'Hawks.



Ball of fire, 1941



Chérie je me sens rajeunir, 1952

Excentricités : quand le screwball lorgne vers le slapstick

Une dérive qu'affectionne particulièrement Howard Hawks...



Chérie, je me sens rajeunir, 1952



L'impossible Monsieur Bébé, 1938

La survivance de la *screwball comedy*

Comédie romantique, comédie de remariage



B. Reiner, *Quand Harry rencontre Sally*, 1989



Coen, *Intolérable cruauté*, 2003

Un maître de la comédie : Lubitsch

- ◆ Un parcours fréquent :
de l'Allemagne à Hollywood,
du théâtre au cinéma en passant
par l'écriture.
- ◆ Un talent d'écrivain et de directeur d'acteur.
- ◆ Une postérité considérable : Wilder, Preminger,
Mankiewicz.
- ◆ L'exemple de *To be or not to be*.



Le Western, le cinéma (américain) par excellence ?

- ◆ Un genre vieux comme Job (ou comme le cinéma).
- ◆ Des éléments fondamentaux du langage cinématographique y trouvent leur terrain d'élection:
 - La stylisation et le formalisme ;
 - La narration ;
 - Les personnages ;
 - La mythologie.



E. Porter, *Le vol du rapide*, 1903

La stylisation narrative : le western de circulation

Quelques principes de circulation : le convoi, le chemin de fer, l'élevage.



Peckinpah, *Coup de feu dans la Sierra*, 1962



Hawks, *La rivière rouge*, 1948

La stylisation narrative : western d'installation

Guerres indiennes et construction politique



D. Daves, *La flèche brisée*, 1950



J. Ford, *L'homme qui tua Liberty Valance*, 1961

Styliser la mise en scène : l'exemple de *Rio bravo*

◆ La ligne narrative
épurée (vide ?)
de *Rio bravo*.



◆ L'ascétisme de la mise en scène de Hawks :
trois exemples.

Des irruptions incongrues

- ◆ Shakespeare dans l'ouest : Ford, *La poursuite infernale*, 1946. ▶
- ◆ Du piano dans la prairie : Huston, *Le vent de la plaine*, 1960. ▶
- ◆ Un chasseur de prime aveugle : Eastwood, *Impitoyable*, 1992.



Des moments obligés : l'exemple du *gunfight*



- ◆ Un duel classique ? Ford, *L'homme qui tua Liberty Valence*, 1961. ▶ ▶
- ◆ Un duel à la dynamite : Hawks, *Rio Bravo*, 1959.
- ◆ Un duel dans les rochers : Mann, *Winchester 73*, 1950. ▶
- ◆ L'opéra baroque de Leone : *Il était une fois dans l'Ouest*, 1969.



Post-Scriptum : Freud dans l'usine à rêves

- ◆ La récurrence du schéma freudien, tous genres confondus.
- ◆ Quelques exemples : *Marnie*, *La maison du docteur Edwards*, de Hitchcock ; *La femme au portrait*, de Lang.

Psychanalyse au Far West : *La rivière rouge* d'H. Hawks (1)

Un conflit avec le père



Psychanalyse au Far West : *La rivière rouge* d'H. Hawks (1)

Flèches et pistolets, substituts phalliques

