



*La Revue du Ciné-club universitaire, 2015, n° 1*

# Visions d'Hollywood

ACTIVITÉS CULTURELLES  
CINÉ-CLUB UNIVERSITAIRE



UNIVERSITÉ  
DE GENÈVE

## Sommaire

Éditorial .....	1
Hollywood 2014, un état des lieux .....	2
Hollywood vu d'ailleurs .....	11
Les miroirs troubles d'Hollywood .....	19
Le grand rêve des étoiles .....	29
Producteurs: entre ombre et lumière .....	35
Bibliographie .....	39
Programmation .....	40

## Illustration

1<sup>ère</sup> de couverture: *Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950

## Remerciements

André Schäublin (Cinémathèque suisse), Julia Kelly (Hollywood Classics Ltd), Jack Bell (Park Circus Limited), Kristina Graw (ARTE Deutschland TV GmbH), Anne Voirin (ARTE France), Jean-Marie Rodon (Action Cinémas - Théâtre du Temple), Peter Langs (NBCUniversal Media LLC), Antoine Ferrasson (Tamasa Distribution), Lukas Renggli (Frenetic Films AG)

## Groupe de travail du Ciné-club universitaire

Emilien Gür, Margaux Terradas, Pietro Guarato, Lou Perret, Julien Dumoulin

## Activités culturelles de l'Université

**responsable:** Ambroise Barras **coordination:** Christophe Campergue  
**édition:** Véronique Wild **graphisme:** Julien Jespersen



Recevoir gratuitement  
*La Revue du Ciné-club universitaire*  
chez vous?

# Abonnez-vous!

en 1 minute sur [a-c.ch/revue](http://a-c.ch/revue)

# Éditorial



par **Emilien Gür**

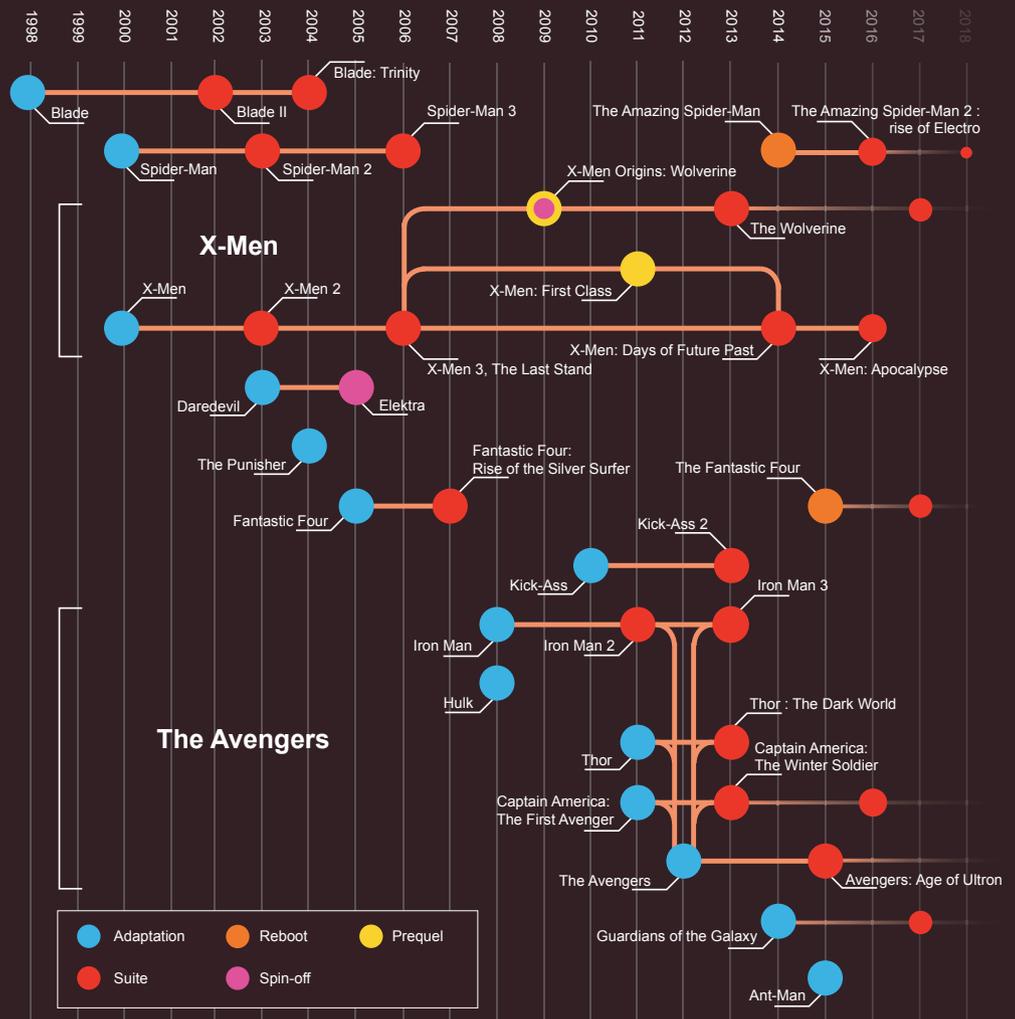
L'ÉPOQUE OÙ HOLLYWOOD RAYONNAIT semble aujourd'hui bien lointaine. Des films produits à l'heure actuelle par l'usine à rêves, bien peu retiennent l'attention de la cinéphilie ou de la critique spécialisée. Pourtant, le nom d'Hollywood n'a pas perdu son aura dans l'imaginaire collectif. Terre de mythes, Hollywood a également bâti sa mythologie propre. Avant d'être une entité géographique, Hollywood est un réseau de discours qui dessinent un imaginaire sans cesse mouvant et qui a pour caractéristique de s'imprimer dans la mentalité collective. Hollywood, donc, c'est avant tout une image. Mais qui la crée? La presse, bien sûr, qui ne cesse d'alimenter les fictions autour de la vie des stars, mais aussi les films eux-mêmes. De *Show People* au très récent *Maps to the Stars*, le cinéma n'a jamais cessé de parler du microcosme hollywoodien, ce «tout petit monde» générateur de fictions universelles. Attaquant ou célébrant l'usine à rêves, ces films, que la critique universitaire qualifia de «métafilms», ont participé, de manière consciente ou non, à écrire l'histoire d'Hollywood.

Ces œuvres, qui mettent en scène tant l'univers que l'imaginaire hollywoodien, posent plusieurs questions: qu'est-ce que le cinéma, et plus particulièrement le cinéma hollywoodien, a-t-il à dire d'Hollywood? Quel discours les films tiennent-ils sur le lieu d'où ils émanent? Certains de ces métafilms montrent l'envers le plus sombre du décor hollywoodien, mais suscitent par la même occasion une véritable fascination pour le mal qui gangrène l'usine à rêves. Une tendance illustrée par *Sunset Boulevard*, *What Ever Happened to Baby Jane?*, *The Legend of Lylah Clare*, *The Day of the Locust*, *The Player* ou encore *Mulholland Drive*. D'autres films se rient du système hollywoodien. La Mecque du cinéma devient alors un territoire de comédies, comme dans *Show People*, *Singin' in the Rain*, *The Errand Boy* ou *S.O.B.* Comme contrechamp à ce vaste corpus de films américains, *Le mépris* et *La ricotta* permettent pour leur part d'interroger la façon dont l'usine à rêves est perçue depuis le «vieux continent».

Au travers de ces pages, nous espérons rendre hommage à la pluralité de discours que le cinéma tient sur ce lieu légendaire qu'est Hollywood.

*What Ever Happened to Baby Jane?* (1962) de Robert Aldrich dépeint Hollywood comme une usine à monstres.

# Hollywood 2014, un état des lieux



L'émergence du film de super-héros: le développement de la franchise Marvel.

***Depuis les années 1980, le métafilm hollywoodien a quasiment disparu. S'attarder sur les mutations économiques et stylistiques de ces trente dernières années permet de mieux comprendre les raisons qui ont poussé Hollywood et les studios à ne plus accorder d'intérêt à la dénonciation du système dont ils sont les instigateurs.***

par **Julien Dumoulin**

**A**U DÉBUT DES ANNÉES 1970, un groupe de jeunes réalisateurs américains, inspirés par les cinéastes de la Nouvelle Vague et du néo-réalisme italien, tenta de s'émanciper du diktat des grands studios en proposant au public des œuvres personnelles. L'idée que l'auteur d'un film soit son réalisateur n'était à l'époque pas évidente dans la mentalité américaine, où les studios et les producteurs reléguèrent souvent le réalisateur au second plan, n'en faisant guère plus qu'un technicien sur-payé. Après des succès comme *Bonnie and Clyde* (1967) d'Arthur Penn ou *Easy Rider* (1969) de Dennis Hopper, l'industrie hollywoodienne, alors vieillissante, se laissa séduire par les recettes possibles de ces projets à faible budget. Cette courte période vit surgir quelques-uns des grands noms du cinéma américain comme Francis Ford Coppola, Brian de Palma, George Lucas, Robert Altman, Martin Scorsese... Tous rêvaient de s'affranchir des studios pour réaliser des films personnels empreints de thèmes nouveaux. La prise de contrôle des studios par cette nouvelle génération permit de redéfinir la façon de faire du cinéma. Mais cette liberté fut de courte durée. Les réalisateurs qui ne sabotèrent pas leur carrière du

fait de leur mégalomanie plantèrent les germes d'une toute nouvelle orientation hollywoodienne: des succès comme *Les dents de la mer* (*Jaws*, 1975) de Steven Spielberg ou *Star Wars* (1977) de George Lucas devinrent les premiers blockbusters de l'histoire, redéfinissant une économie désormais tournée vers de grosses productions et le merchandising (jusqu'alors pratiquement inexistant) aux dépens de l'idéal artistique des œuvres plus polémiques du Nouvel Hollywood. Ces succès, pétris d'une culture pop adolescente nourrie aux comics, à la télévision ou à la science-fiction, donnèrent un souffle nouveau à des genres marginaux ou méprisés comme la série B, qui obtinrent soudainement des budgets très élevés. Ils mirent aussi au goût du jour la notion de *sequel* avec *Jaws 2* (1978) de Jeannot Szwarc puis les suites de la trilogie de Lucas avec *L'empire contre-attaque* (*The Empire Strikes Back*, Irvin Kershner, 1980) et *Le retour du Jedi* (*Return of the Jedi*, Richard Marquand, 1983). Pour beaucoup de réalisateurs du Nouvel Hollywood, le rêve tourna au cauchemar. Les années 1980, l'ère Regan et les goûts du public terminèrent d'enterrer cette «révolution» qui laissa peu à peu place au paysage audiovisuel que nous connaissons aujourd'hui.



*Maps to the Stars* (2014) de David Cronenberg: les étoiles de Hollywood Boulevard désormais déifiées et vénérées.

L'administration américaine des années 1980 annula la *Hollywood Antitrust Case*, procès de 1948 qui avait condamné les studios Paramount pour violation des lois interdisant certaines formes de restrictions verticales (pratique économique qui vise à regrouper plusieurs stades d'une production sous une même autorité). Les studios purent ainsi bénéficier en leur sein de toutes les structures nécessaires à la production, à l'exploitation et à la diffusion de leurs films. Peu à peu, des hommes d'affaires succédèrent aux producteurs cinéphiles et diversifièrent les activités des *majors*, les principaux studios hollywoodiens.

Aujourd'hui, les studios ont repris un contrôle total des œuvres créées, investissant dans des projets aux coûts exorbitants et privilégiant l'exploitation des franchises aux dépens des créations originales. À l'aube du nouveau millénaire, Francis Ford Coppola résume cette situation: «Nous voilà, vingt ans après *La porte du paradis* [de Michel Cimino, 1980]. Les réalisateurs n'ont plus beaucoup de pouvoir, les studios gagnent un fric monstrueux et les budgets sont plus que jamais impossibles à maîtriser. Et il n'y a pas eu un seul classique en dix ans.»<sup>1</sup>

Mais cette situation économique et artistique présente des dangers qui permettent à certains réalisateurs tels Lucas et Spielberg d'affirmer que l'industrie hollywoodienne est à la veille d'une crise majeure.

L'augmentation constante des productions hollywoodiennes a donné naissance, dans les années 2000, aux *tent-poles* (littéralement, «pilier de tente»), films vedettes aux coûts pharaoniques sur lesquels les studios jouent leur image de marque et tentent d'obtenir le plus de succès possible au box-office. L'impact économique d'un *tent-pole* est tel que son échec pourrait mettre en péril l'existence même de son studio, ce qui explique la disparition presque totale d'œuvres originales au profit des franchises. Ces dernières ont l'avantage de fidéliser le public en lui donnant à voir des histoires se déroulant dans un univers familier. Les studios limitent ainsi la prise de risque en misant sur des suites, des *spin-off* (histoire établie autour d'un personnage d'une autre œuvre), les adaptations, les *reboots* et les *remakes*. En 2013, sur les dix meilleurs films au box-office, seul *Gravity* d'Alfonso Cuarón était une œuvre originale.

La structure des studios s'est transformée pour suivre cette évolution. Ces derniers ont gagné en importance, au point de devenir un handicap créatif pour certains: le cas de The Walt Disney Company est édifiant pour illustrer cette montée en puissance. Depuis le milieu des années 2000, le studio a étendu son influence en acquérant Pixar Animation Studio en 2006, et ce après des relations houleuses entre les deux studios, Pixar n'appréciant guère l'idée des suites que Walt Disney a finalement mises en chantier. Il a racheté Marvel Entertainment en 2009 et les franchises afférentes des super-héros (voir tableau p. 2),

tout en rachetant les droits de distribution des films déjà lancés comme *The Avengers* et *Iron Man* à la Paramount, puis les franchises de *Blade* et *Punisher*, respectivement à New Line Cinema et Lionsgate, ainsi que les droits sur les produits dérivés de *The Amazing Spider-Man* produit par Sony Pictures. Plus récemment, le studio s'est offert la franchise de *Star Wars* en rachetant Lucasfilm Limited qui constitue un empire audiovisuel à lui seul, avec des filiales comme Industrial Light and Magic (studio d'effets spéciaux qui œuvre dans un état de quasi-monopole sur toutes les plus grosses productions américaines), Skywalker Sound, LucasArts (studio de développement de jeux vidéo) ou encore Lucasfilm Animation...

En 2013, Disney a acheté les droits pour toute nouvelle production d'*Indiana Jones* auprès de la Paramount. Ces rachats lui ont permis de devenir la première des *majors* et d'occuper une place prépondérante dans l'économie de l'industrie du film.

Cette diversification d'activités n'est pas sans faire naître des craintes concernant l'avenir des films produits. C'est ce que font remarquer Alex Ben Block et Gregg Kilday dans un article du *Hollywood Reporter* concernant la tentative de Rupert Murdoch, détenteur – entre autres – de la 21st Century Fox, de racheter le groupe Time Warner: «Même si une future entité Fox-Time Warner conserve ses unités de films séparées, il pourrait fusionner ses opérations de marketing et de distribution en Amérique et à l'international. Les deux studios sont actuellement au coude à coude pour des dates clés dans le monde entier, ce qui a une influence sur les films qui sont tournés. D'après

**En 2013, sur les dix meilleurs films au box-office, seul *Gravity* d'Alfonso Cuarón était une œuvre originale.**

un cadre: «La plupart du développement créatif sert à gagner ces dates clés, voilà pourquoi vous avez plus de *X-Men*, de *Hobbit*, de *Batman*. C'est mauvais pour les réalisateurs.»<sup>2</sup>

On assiste alors depuis quelques années à une polarisation des coûts de production qui profite soit à de très gros budgets, soit à des œuvres à faibles coûts qui provoquent peu à peu la disparition des productions moyennes. Parallèlement, le nombre de films indépendants a doublé en dix ans pour une part de

marché de moins en moins importante. Les studios réalisent moins de films mais ceux-ci coûtent plus cher et rapportent plus. Cette orientation prise par l'ensemble des studios a d'emblée posé un problème évident: la concurrence a rapidement

saturé le marché de blockbusters. Le cas de la saison d'été permet de prendre conscience de l'ensemble du phénomène, puisqu'il n'y a en cette période guère plus de neuf blockbusters qui rencontrent le succès escompté. Sur les mois de juin, juillet et août 2013, ce sont dix-neuf grosses productions qui furent distribuées. On s'étonne alors moins de l'échec d'*After Earth* (M. Night Shyamalan), de *World War Z* (Marc Forster) ou de *Lone Ranger* (Gore Verbinski), produit par The Walt Disney Company, et dont le manque à gagner représente presque 200 millions de dollars. Mais cette stratégie n'empêche pas les studios de faire de gros profits, comme le constate le réalisateur Steven Soderbergh: «En 2003, 455 films sont sortis, 275 étaient indépendants et 180 étaient des films de studios. L'année dernière, 677 films sont sortis, donc ne vous méprenez

pas, de nombreux films sortent chaque semaine. 549 d'entre eux étaient indépendants, 128 provenaient des studios. 100% d'augmentation pour les films indépendants, et 28% de moins pour les films des studios et pourtant, il y a dix ans, la part de marché des studios était de 69%, contre 76% l'année dernière. Vous avez moins de films de studios qui se paient une plus grosse part du gâteau et deux fois plus de films indépendants qui se bousculent pour une plus petite part. [...] Le problème est que le cinéma tel que je le conçois et tel qu'il m'inspire est sous l'assaut des studios et ce, autant que je puisse en juger, avec le soutien complet du public.»<sup>3</sup>

On comprend alors mieux la quasi-absence des métafilms hollywoodiens au cours des vingt dernières années, les studios se concentrant sur l'exploitation de leurs franchises et n'accordant plus beaucoup d'intérêt à des scripts dénonçant leur fonctionnement. Des films comme *Get Shorty* (1995) de Barry Sonnenfeld et sa suite *Be-Cool* (2005) de Felix Gary Gray ou *Kiss Kiss Bang Bang* (2005) de Shane Black utilisent Hollywood comme un décor mais ne s'attardent pas sur des problématiques liées à son fonctionnement. À peine *The Congress* (2013) de Ari Folman se permet-il de transcrire un roman de Stanislas Lem dans l'univers hollywoodien pour anticiper le futur de l'entertainment. Dans ce film, l'actrice Robin Wright joue son propre rôle et accepte de se faire «numériser» via un procédé futuriste afin que son image d'actrice soit ensuite utilisée par les studios dans différents films. Invitée des années plus tard au «Congres» de sa firme de production devenue une multinationale de poids spécialisée dans le développement pharmaceutique de puissants hallucinogènes, nous sommes témoins de toutes les adaptations de son image à travers des films d'action

«Le problème est que le cinéma tel qu'il m'inspire est sous l'assaut des studios avec le soutien complet du public.»

Steven Soderbergh

déclinés en suites. Le tout reflète la tendance actuelle pour les franchises mais surtout la propension des studios à disposer d'une star et de son image immuable afin de l'exploiter à satiété, thème récurrent des méta-films hollywoodiens que l'on trouvait déjà chez Robert Mulligan (*Inside Daisy Clover*, 1965) ou Robert Aldrich (*The Legend of Lylah Clare*, 1968)... Le film pousse plus loin cette idée en imaginant un monde soumis à une hallucination permanente, héritage de l'industrie du divertissement, et dénonce la passivité d'un public de plus en plus endoctriné et influençable.

C'est hors industrie qu'il faut se tourner pour trouver des cinéastes comme David Lynch ou David Cronenberg qui portent cette réflexion à travers des films comme *Mulholland Drive* (2001), *Inland Empire* (2006) ou *Maps to the Stars* (2014).

Le travail de Lynch est à cet égard une critique directe de l'establishment hollywoodien, comme le montre par exemple *Mulholland Drive* qui prend son nom d'une longue artère sinueuse serpentant dans les montagnes hollywoodiennes. En choisissant cette route comme référence, Lynch annonce d'emblée son intention: il propose son propre *Sunset Boulevard*, une rêverie sinueuse au sein de l'industrie du film, mais surtout un objet personnel aux limites du film d'art et d'essai, en totale rupture avec les exigences des studios qu'il met en scène. Ses expériences au service des studios pour des films de commande l'ont confronté aux lourdeurs de cette industrie et aux freins à la créativité qu'elles impliquent. Lynch poussera cette quête de liberté formelle à son

paroxysme dans *Inland Empire*, délaissant les moyens importants pour un tournage léger, réalisé avec la caméra semi-professionnelle PD-150 de Sony. Lynch cadre lui-même ses plans, avouant apprécier le caractère approximatif et accidentel qu'offrent les réglages automatiques de sa caméra. Là où d'autres metteurs en scène exigent le contrôle total de leur œuvre, Lynch la laisse volontiers lui échapper, justifiant par la même occasion sa manière instinctive de créer: «Il faut toujours laisser la porte ouverte à d'autres influences pour qu'elles agissent» confie le réalisateur, considérant que la nature a son rôle à jouer dans le processus créatif. Il met en abîme le tournage

d'une superproduction dans *Inland Empire*, *On High In Blue Tomorrows*, le remake d'un film dont les deux rôles principaux furent assassinés. Les répétitions entre les acteurs donnent le la d'un script aux dialogues abscons sans aucune originalité. La lourdeur des moyens de tournage, l'hypocrisie du *star system*, le fardeau de la promotion... Lynch dénonce

tout un système qu'il rejette désormais.

Le portrait dressé par Cronenberg dans *Maps to the Stars* n'est guère plus flatteur. Le réalisateur canadien peint une industrie viciée, cynique et refermée sur elle-même. Le parallèle qu'il fait entre les relations incestueuses qui parsèment le film et une industrie tarée incapable d'accoucher d'autre chose que d'un remake ou d'une suite témoigne du schéma en circuit fermé qui caractérise tant les acteurs que les productions auxquelles ils sont liés. À l'idée du refus de l'alitérité qu'induit l'inceste s'ajoute le narcissisme d'un





monde clos sur lui-même, loin des réalités. Le personnage joué par Julianne Moore aspire à l'immortalité en incarnant dans un remake le rôle qui avait jadis fait de sa mère une vedette. Ce que vend Hollywood dans *Maps to the Stars* n'est que le produit de l'évolution économique précédemment développée: aux produits dérivés se substituent les étrons d'acteurs revendus à prix d'or à des fans et le recyclage devient la norme tant pour les films que pour les héros eux-mêmes. Le monde que nous donne à voir Cronenberg est malade, entre psychose des uns et hallucinations des autres,

les pilules coulent à foison et les revenants viennent hanter les vivants. Comme dans *Sunset Boulevard* (1950) de Billy Wilder, la piscine, symbole de réussite sociale, n'est au final qu'un tombeau où se noient les êtres... *Maps to the Stars* reflète admirablement la fascination de Cronenberg pour la machine humaine et ses dérèglements. Un portrait plus vrai que nature selon le réalisateur: «Ce qui m'a frappé, c'est que les acteurs ont confirmé la véracité du scénario de Bruce Wagner. [...] Julianne Moore m'a avoué que pour interpréter son rôle, elle s'est appuyée sur de nombreuses



comédiennes qu'elle a connues et qui, après avoir été brièvement des stars, ont disparu au tournant de la quarantaine. La cruauté que vous trouvez dans le film c'est la réalité. Ce n'est pas toute la réalité de Hollywood, mais elle est véridique.»<sup>4</sup>

Aujourd'hui, de nombreux cinéastes conscients des mutations de l'industrie hollywoodienne ou lassés de son système se laissent tenter par des alternatives comme la série en tant que réalisateur ou producteur, à l'instar de Martin Scorsese (*Boardwalk Empire*, 2010-2014), David Fincher (*House of Cards*, 2013-..., websérie

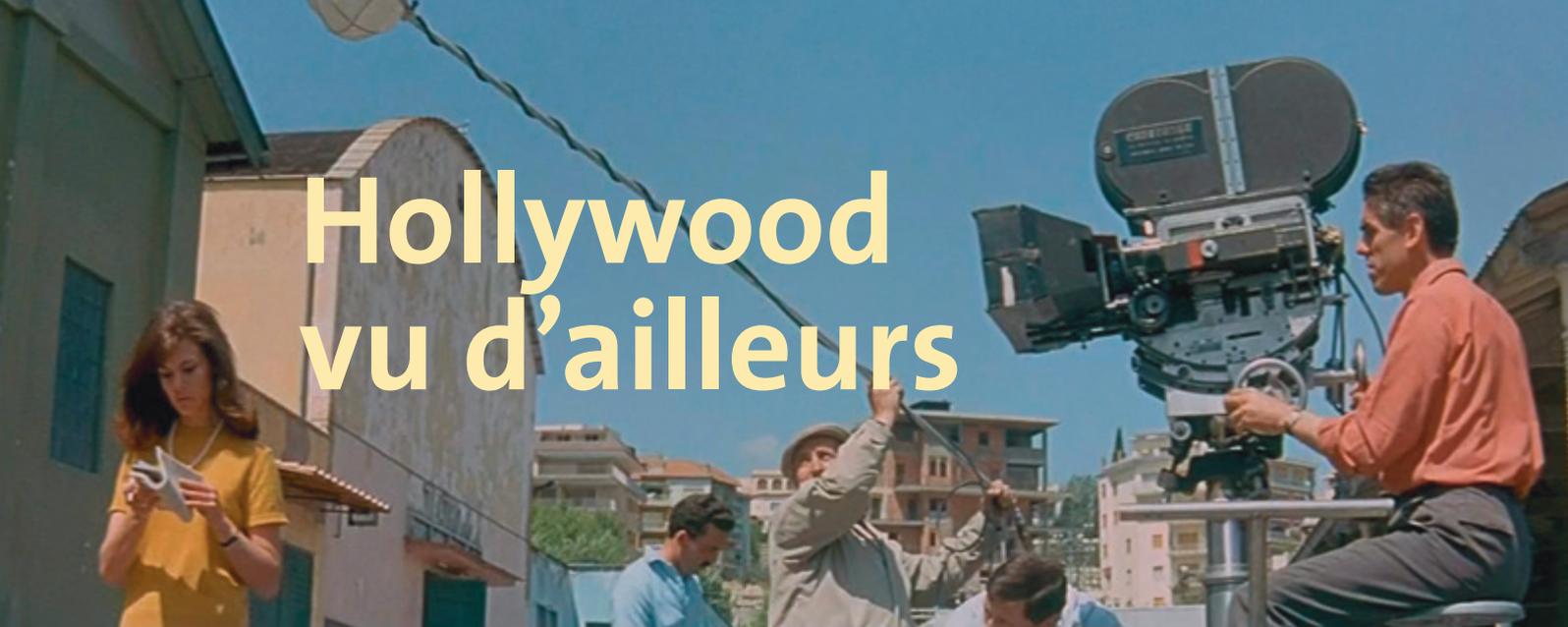
pour le compte de Netflix), Steven Spielberg (*The Pacific*, 2010), Michael Mann (*Luck*, 2011-2012), Gus Van Sant (*Boss*, 2011-2012),... Steven Soderbergh parviendra même à faire concourir à Cannes *Ma vie avec Liberace* (*Behind the Candelabra*, 2013), premier téléfilm du festival à être sélectionné en compétition pour la Palme d'or. Les séries et téléfilms, longtemps considérés comme des médias de seconde zone par comparaison au cinéma, connaissent depuis les années 2000 une maturité qui a donné naissance à de nombreux succès critiques et publics. Devenus des nouveaux terrains de

*Mulholland Drive* (2001) de David Lynch: la salle de théâtre/cinéma comme réflexion sur le spectacle.

développement d'idées, leur durée offre des possibilités narratives dont ne jouissent pas les longs-métrages. Les chaînes à péages comme HBO, qui ne dépendent pas d'un audimat mais de leurs abonnés, développent des séries qui sont jugées comme un tout et deviennent de véritables œuvres cinématographiques de par la qualité de leur mise en scène et de leur scénario. Ainsi les séries occupent dans le paysage audiovisuel américain une part non négligeable pour les studios. Mais même les séries n'échappent pas à l'influence des *majors* qui possèdent une grande partie des networks (Fox est détenue par la 21st Century Fox et Rupert Murdoch, ABC par the Walt Disney Company, NBC fait partie de Vivendi Universal Entertainment qui possède les Studios Universal, ou encore HBO, propriété de Time Warner dont dépendent Warner Bros. Pictures).

En juin 2013, Lucas et Spielberg, ceux-là même qui façonnèrent l'économie hollywoodienne que nous connaissons, affirmèrent que cette industrie était au bord de l'implosion: «Ils veulent faire de l'or» affirme Lucas en parlant des studios. «Mais cela ne fonctionnera pas éternellement. Et le résultat c'est qu'ils deviennent de plus en plus étroits dans leurs objectifs. Les gens vont finir par se lasser. Ils ne sauront pas comment faire autre chose»<sup>5</sup> Ainsi, selon les réalisateurs, il suffirait que quelques blockbusters connaissent des échecs retentissants pour que ce système basé sur l'explosion des coûts s'écroule. Si les prédictions de Lucas et Spielberg devaient se vérifier, nul doute que les *majors* sauraient rapidement se consoler grâce à leurs structures tentaculaires. Le grand spectacle n'est quant à lui pas prêt de perdre son public.

- 1 Peter Biskind, *Le Nouvel Hollywood*, Le cherche midi, 2002, p. 600.
- 2 «Even if some future Fox-TW entity kept its existing film units separate, it might merge its marketing and distribution operations, both domestically and internationally. The two studios currently compete head-to-head for key playdates around the world, and that influences the movies that get made. "Much of creative development is about winning that opening weekend, which is why you have more *X-Men*, more *Hobbits*, more *Batmen*. That is bad for filmmakers," one exec argues.»  
Alex Ben Block, Gregg Kilday, «How Rupert Murdoch-Owned Time Warner Would Impact Hollywood: Creatives Speak Out», *The Hollywood Reporter*, 27 juillet 2014.
- 3 «In 2003, 455 films were released, 275 of those were independent, 180 were studio films. Last year 677 films were released, so you're not imagining things—there are a lot of movies that open every weekend. 549 of those were independent, 128 were studio films. So, a 100% increase in independent films, and a 28% drop in studio films, and yet, ten years ago: studio market share 69%, last year 76%. You've got fewer studio movies now taking up a bigger piece of the pie and you've got twice as many independent films scrambling for a smaller piece of the pie. [...] But the problem is that cinema as I define it, and as something that inspired me, is under assault by the studios and, from what I can tell, with the full support of the audience»  
«Steven Soderbergh – The State of Cinema Video & Transcript», *The San Francisco International Film Festival*, April 30, 2013.
- 4 Entretien avec David Cronenberg, Michel Ciment et Hubert Niogret, *Positif* n° 640, Juin 2014.
- 5 «"They're going for the gold", said Lucas of the studios. "But that isn't going to work forever. And as a result they're getting narrower and narrower in their focus. People are going to get tired of it. They're not going to know how to do anything else."»  
David S. Cohen, «George Lucas & Steven Spielberg: Studios Will Implode; VOD Is the Future», *Variety*, 12 juin 2013.

A photograph of a film set in Italy. In the foreground, a man in a red shirt is operating a large professional camera on a tripod. To the left, a woman in a yellow dress is looking at a script. In the background, other crew members and buildings are visible under a clear blue sky.

# Hollywood vu d'ailleurs

**«La ricotta» et «Le mépris» sont deux chefs-d'œuvre qui témoignent avec poésie d'un regard féroce et critique porté par plusieurs cinéastes européens sur le système de production hollywoodien. Dans ces deux œuvres, le propos s'articule autour de films hollywoodiens réalisés en territoire italien.**

«Le cinéma, disait André Bazin, substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs. *Le mépris* est l'histoire de ce monde.»

par **Pietro Guarato**

**D**URANT L'ANNÉE 1963 sortent sur les écrans européens les films de deux des plus grands auteurs du cinéma moderne, l'Italien Pier Paolo Pasolini et le Franco-Suisse Jean-Luc Godard. Tous deux choisissent comme toile de fond narrative la présence (tant idéologique qu'inscrite dans la lignée du matérialisme économique) de la puissante machine du système productif du cinéma hollywoodien sur le sol européen et le rapport contrasté qu'il entretient avec le riche héritage culturel du vieux continent. À noter que l'année 1963 est marquée par le retentissant échec commercial du péplum *Cléopâtre* dirigé par Joseph L. Mankiewicz, produit par la 20<sup>th</sup> Century Fox et tourné principalement en Europe (en particulier à Rome). Cet événement fera date en ce qu'il correspond à la crise du classicisme

hollywoodien, aussi bien comme système économique que comme construction idéologique. Il est donc significatif que, en cette période de transition, Pasolini et Godard proposent une réflexion personnelle sur le cinéma comme médium et instrument de culture et situent leur intrigue autour du tournage d'une production cinématographique hollywoodienne en territoire européen, plus précisément italien.

## **La ricotta**

Le moyen-métrage de Pasolini, *La ricotta*, constitue un des volets du film collectif *RoGoPaG* (titre composé par les initiales des différents réalisateurs du film: Rossellini, Godard, Pasolini et Gregoretti). Durant un peu plus d'une demi-heure, le réalisateur

italien parvient à développer un discours approfondi et rigoureux sur de nombreux aspects de sa poétique: que ce soit en abordant le thème du sous-prolétariat romain considéré comme dernier résidu d'humanité et opposé aux abîmes de la société de consommation, ou en transmettant sa propre vision religieuse (voire sacrée) de l'existence humaine, il aboutit à l'élaboration d'une représentation sacrée métacinématographique. L'histoire du personnage principal se fait la métaphore de l'exploitation des classes démunies par le Grand Capital: Stracci, pauvre figurant de Cinecittà, est embauché pour interpréter le rôle du *bon larron* dans un film spectaculaire et conventionnel portant sur le Calvaire du Christ, qui mourra finalement sur la croix à cause d'une indigestion de fromage blanc («ricotta» en italien). Ici, la société de production de cinéma représente le Grand

Capital qui contraint le metteur en scène à se mettre à son service; dès lors, l'homme, a priori engagé et intellectuel, devient peu à peu cynique et perd toutes ses illusions. Il s'agit d'un des personnages les plus réussis et les plus complexes du film de Pasolini et le choix d'Orson Welles pour l'interpréter ne peut pas être fortuit: plus que quiconque, Welles a lutté pour conquérir des marges d'autonomie artistique



Dans *La ricotta* (1963), Orson Welles (ici avec Pasolini) joue le rôle d'un réalisateur marxiste irrémédiablement désabusé et cynique.

à Hollywood et paya cette bataille par une marginalisation progressive au sein d'un système productif toujours moins incliné à participer au financement de ses films. Dans *La ricotta*, aussi, Welles apparaît comme un élément isolé au sein de plans d'ensemble très larges, impression renforcée par l'utilisation du zoom arrière<sup>1</sup>. Pasolini affirme que le personnage du metteur en scène dans son film peut être vu comme une sorte d'auto-caricature ou d'une représentation de lui-même radicalisée. En effet la réplique très dure

prononcée par Welles à propos de la société italienne de l'époque («le peuple le plus analphabète... la bourgeoisie la plus ignorante d'Europe») et celle portant sur l'homme moyen («un monstre, un dangereux délinquant») annoncent déjà les futurs articles d'opinion qui formeront les célèbres *Scritti corsari* (1975) du poète italien. Le côté autobiographique est en outre plus directement suggéré lors de l'intense scène où Welles déclame un fragment de la poésie *10 giugno*



de Pasolini lui-même<sup>2</sup>, qui prend pour thème l'isolement de l'intellectuel dans un monde se dirigeant irrémédiablement vers le pire: «Io sono una forza del Passato / Solo nella tradizione è il mio amore...»

Comme dit plus haut, le «film dans le film» que le personnage de Welles-Pasolini tourne dans la campagne romaine est une évocation du Calvaire du Christ. Diverses interprétations ont été émises

concernant la réelle acception à attribuer à ce segment métacinématographique: d'un côté, le ton du film est ouvertement satirique (il suffit de penser aux chansons pop choisies par la troupe comme bande sonore au détriment de Gluck ou Scarlatti et d'une atmos-

phère de sainteté) et se fait le reflet du mépris que Pasolini porte aux films hollywoodiens d'inspiration religieuse; de l'autre côté, on ne peut pas ignorer la façon dont Pasolini, avec un sens de l'esthétique extrêmement raffiné, parvient à donner un ton très évocateur et original aux séquences de crucifixion (les seules scènes en couleurs dans *La ricotta*), clairement inspirées des peintures de Jacopo Pontorno et de Rosso Fiorentino (deux peintres très aimés du réalisateur italien). Pasolini parvient à fusionner parfaitement ces deux choix expressifs, apparemment contradictoires, en rendant ainsi plus complexe et plus stimulante une exégèse critique cohérente. Le film dans le film pourrait alors être considéré comme une téméraire et inédite hybridation entre un film biblique tel qu'il pourrait être conçu par une *major* hollywoodienne et une œuvre très personnelle,

qui, comme le révèle le personnage de Welles dans le film, exprime l'«intime, profond, archaïque catholicisme» non seulement du personnage du metteur en scène mais aussi de Pasolini lui-même – lequel, d'ailleurs, en plein tournage de *La ricotta*, était déjà en train de penser à «son» futur film sur Jésus, qui deviendra en 1964 *Il Vangelo secondo Matteo*.

Aux qualités proprement stylistiques de *La ricotta*, et à l'imbrication intelligente de tonalité satirique et de citations picturales d'auteur, nous pouvons ajouter les amusantes citations du cinéma muet, en particulier celles de Chaplin (dans les scènes «accélérées» qui donnent un ton semi-comique à quelques parties des mésaventures de Stracci). Sans oublier la parfaite intégration dans le discours métacinématographique du monde du sous-prolétariat romain, qui se fait la réplique exacte de celui des précédents films du réalisateur, *Accattone* (1961) et *Mamma Roma* (1962). Ce monde peut être considéré comme un des trois éléments centraux de cette sorte de représentation sacrée à la fois symbolique, marxiste et religieuse: le sous-prolétariat se trouve constamment exploité, condamné à mort et crucifié par le Capital, allié de la Grande Bourgeoisie (représentée dans le film par le journaliste qui interviewe le metteur en scène, mais aussi par la presse, les politiciens et les notables de la société de production dans la séquence finale du film), sous le regard impuissant de la classe intellectuelle, incarnée par le personnage de Welles. Entre cynisme et résignation, ce dernier commentera ainsi la mort de Stracci: «Pauvre Stracci: crever... il n'avait pas d'autre manière pour nous rappeler que lui aussi était vivant.»

**Le ton de *La ricotta* est ouvertement satirique et se fait le reflet du mépris que Pasolini porte aux films hollywoodiens d'inspiration religieuse.**

## Le mépris

En plus de l'évidente similitude du thème métacinématographique, *Le mépris* de Godard possède de nombreuses caractéristiques communes avec *La ricotta*. Le sujet du film de Godard, adapté librement du roman *Il disprezzo* (1954) d'Alberto Moravia, semble a priori simple mais se révèle au final riche en thèmes et facettes: un producteur américain, Jeremy Prokosch, engage le scénariste à succès Paul Javal (joué par Michel Piccoli) pour réécrire et rendre plus commerciales certaines scènes d'un film basé sur *L'odyssée* d'Homère, dont la mise en scène a été confiée à Fritz Lang. Parallèlement, le couple formé par Paul et la belle Camille (jouée par la star du moment en France, Brigitte Bardot) entre en crise. Comme *La ricotta*, le film de Godard est basé sur une texture de thèmes complexe et bien modulée (le rapport entre classicité et modernité dans le cinéma, le contraste entre l'affairisme des producteurs et la pureté et la

noblesse de l'art, les soumissions et les compromis auxquels la société d'aujourd'hui contraint les individus) qui trouvent leurs points de jonction dans les quatre personnages principaux, dont chacun représente une facette ou plus de ces thèmes.

Fritz Lang, qui joue son propre rôle, est un monstre sacré de l'histoire du cinéma et revête là une figure similaire à celle de Welles dans *La ricotta*: il représente la conscience noble du cinéma (ainsi que l'histoire même du cinéma), l'art pur et libre des contraintes commerciales, et la valeur du classicisme et de l'humanisme qui trouvent dans le poème homérique une de leurs expressions les plus hautes<sup>3</sup>. Lang souhaite réaliser une version cinématographique de *L'odyssée* qui en respecte l'esprit et qui reflète l'harmonie profonde entre l'homme et la nature, typique du monde de l'Antiquité, une vision complètement différente de celle mesquine et matérialiste qu'en a le producteur. *Le mépris* de Godard est principalement concentré sur Jeremy Prokosch, qui incarne les aspects les plus délétères de la modernité, au cinéma comme dans la vie; arrogant et narcissique, le producteur ne comprend pas les idées de Lang sur *L'odyssée*. Il conçoit le cinéma exclusivement du point de vue de son exploitation commerciale et vise surtout à exercer le pouvoir sur ceux qui l'entourent, du point de vue professionnel (avec Lang et avec Paul) ou sexuel (avec Camille). Paul Javal contient en lui les contradictions les plus grandes et il est probablement le personnage le plus complexe de l'œuvre: écrivain raté, il s'est mis à écrire des scénarios pour des films grand public, mais rêve de retourner à l'écriture théâtrale. Et c'est cette dichotomie, cette perpétuelle et frustrante tension entre désir et réalité, qui caractérise et définit – semble nous



Les relations privées et le thème métacinématographique sont toujours présents et intimement liés dans *Le mépris* (1963) de Jean-Luc Godard.



dire Godard – peut-être mieux que toute autre chose l'inauthenticité de l'homme moderne, incapable de revenir à la relation harmonieuse avec la nature qui était propre à l'homme de l'Antiquité. Camille, enfin, représente l'éternel féminin, pure beauté sculpturale filmée par Godard avec le même regard contemplatif et esthétique qu'il pose sur les statues classiques des dieux. Camille est contradictoire et insaisissable, guidée par les émotions et les sentiments, charnel objet du désir, libre et impossible à comprendre tant par Paul, que par le producteur Prokosch. La tragique fuite finale avec elle est le seul drame apparent du film, qui pour le reste est constitué de longues scènes de dialogue et de subtiles confrontations intellectuelles et psychologiques entre les personnages, immergés dans le grand paysage méditerranéen. Cette toile de fond qui était déjà celle des grandes entreprises

héroïques du monde classique devient le grandiloquent décor de la médiocrité intrinsèque à la société bourgeoise moderne, qui désormais ne peut espérer qu'à travers l'art – selon Godard – une récupération symbolique de son propre état primitif.

Contrairement à *La ricotta*, où prédominait une tonalité satirique, l'ambiance générale du *Mépris* est imprégnée de mélancolie et de douce tristesse, entrecoupée de vastes scènes de dialogues, souvent filmées en plan-séquence, et de sinueux travellings bien calibrés. Somme toute un style (au moins à première vue) assez différent de celui qui avait rendu célèbre Godard (il suffit de penser par exemple aux *jump-cuts* d'*À bout de souffle* ou aux mouvements nerveux de caméra du *Petit soldat*) et avait fait de lui tant le symbole de la Nouvelle Vague française, qu'un modèle pour beaucoup de cinéastes jeunes et iconoclastes du monde entier. Godard, en somme, semble subir dans ce film un procès de normalisation et de *classicisation* stylistique. La raison pourrait être facilement détectable dans le fait que pour la première fois de sa carrière le réalisateur franco-suisse fait face à deux grands producteurs, l'Américain Joseph Levine et l'Italien Carlo Ponti, donc, inévitablement, s'appuie sur un financement beaucoup plus important que d'habitude. En réalité, le «big one million dollar film» (pour citer une célèbre réplique de *Bande à part*, 1964) de Godard exprime à tous les égards la personnalité de son auteur. En effet, une grande partie du budget est attribuée aux acteurs, à Moravia, à Godard lui-même: l'équipe reste modeste et le film est tourné rapidement<sup>4</sup>. Et après tout, aux larges et lyriques séquences plus classiques qui expriment l'humanisme de Godard s'opposent des scènes qui



Le magnifique paysage méditerranéen est la toile de fond intemporelle de la rupture d'un couple: Brigitte Bardot et Michel Piccoli dans *Le mépris* (1963) de Godard.

*Verfremdungseffekt* brechtien, bien sûr; Brecht, en effet, est même cité par Fritz Lang avec amertume lorsqu'il décrit sa condition en récitant un extrait d'un poème du dramaturge allemand pour définir Hollywood: «Chaque matin, pour gagner mon pain, / Je vais au marché où on vend des mensonges / Et plein d'espoir je me range à côté des vendeurs». Plus tard, Paul Javal commentera: «Merveilleux le cinéma: on voit des femmes, elles ont des robes; elles font du cinéma, crac, on voit leur cul». L'ironique confirmation de cette dernière réplique se réalisera peu après la fin du tournage, lorsque les producteurs obligeront Godard à insérer des scènes de nu de Brigitte Bardot dans un film qu'ils avaient trouvé peu commercial: chose que Godard fera, mais sans aucune sorte de vulgarité, habituellement présente dans les œuvres

commerciales, en développant un hymne au corps féminin sur le mode du blason érotique et poétique<sup>5</sup>. Une fois le film terminé, Levine et Ponti se vengeront de l'attitude très critique de Godard envers le *cinéma des producteurs* en coupant arbitrairement la pellicule dans les versions destinées à l'étranger: preuve – s'il en était encore besoin – de la totale incompatibilité entre deux visions opposées du cinéma et du monde, entre *l'enfant terrible* Jean-Luc et le duo «Mussolini Ponti» et «King Kong Levine», comme Godard, avec son habituel esprit irrévérencieux, les avait définis.

mettent à distance le spectateur, et s'inscrivent nettement dans le sillage de la Nouvelle Vague: il suffit de prendre acte du désordonnement temporel des scènes de monologues intérieurs de Paul et Camille réfléchissant à leur relation désormais en crise, ou le traitement violemment anti-naturaliste de la bandeson dans la séquence des bouts d'essai pour *L'odyssée* dans un théâtre, ou encore, en début du film, durant le générique «récité» en voix-off, la célèbre prise de vue de l'équipe du film et de l'opérateur Raoul Coutard qui braque la caméra sur le spectateur. Il s'agit du célèbre

- 1 Voir Serafino Murri, *Pier Paolo Pasolini*, Milano, Il Castoro, 1994.
- 2 La poésie en question fait partie du recueil *Poesia in forma di rosa* (1961-1964) et a été publiée aussi dans Pier Paolo Pasolini, *Mamma Roma*, Milano, Rizzoli, 1962, pp.159-160.
- 3 Emblématique est la scène où Lang, en salle de projection, récite à Paul Javal les vers de Dante sur Ulysse.
- 4 Cf. Antoine de Baecque, *Godard*, Paris, Grasset, 2010, p. 235.
- 5 Cf. Antoine de Baecque, *op. cit.*, p. 244.

# Les miroirs troub



# les d'Hollywood

«*Sunset Boulevard*» de Billy Wilder et «*The Legend of Lylah Clare*» de Robert Aldrich dénoncent avec virulence les travers de l'industrie cinématographique hollywoodienne. Pourtant, derrière la critique du système de production transparait une certaine fascination pour le mal que les films entendent dénoncer.

par **Emilien Gür**

LES GRANDS STUDIOS HOLLYWOODIENS ont parfois osé poser un regard critique sur l'industrie cinématographique dont ils étaient eux-mêmes les fers de lance. Ainsi, entre 1928 et 1975<sup>1</sup>, le système de production le plus célèbre du monde dénonça à plusieurs reprises ses propres travers par le biais de films de fiction. Cette attitude a de quoi surprendre. En effet, quel intérêt trouvaient les *majors* à entretenir leur propre critique?<sup>2</sup> Une question si simple appelle nécessairement une réponse nuancée: quand bien même ils empruntent le chemin de la critique, les métafilms<sup>3</sup> hollywoodiens produits par les *majors* sont bien loin de se réduire à une dénonciation pure et dure de l'usine à rêves. Il arrive même parfois que derrière la satire apparente, le système des studios hollywoodiens affirme et célèbre la fascination qu'il exerce sur l'imaginaire collectif. En effet, l'envers d'un décor peut se révéler plus envoûtant encore que ses dehors. C'est cette dialectique entre dénonciation d'un système corrupteur et sidération pour un univers trouble mais résolument *bigger than life*<sup>4</sup> qui est à l'œuvre dans *Sunset Boulevard* (1950) de

Billy Wilder et dans *The Legend of Lylah Clare* (1968) de Robert Aldrich. Ces deux métafilms, exemplaires à bien des égards, réussissent en effet le tour de force suivant: célébrer Hollywood par le biais d'une critique violente du système des studios. Nous tenterons d'explorer les stratégies discursives de ces deux films qui nous font admirer la grandeur, mais aussi la perversité du système hollywoodien.

## ***Sunset Boulevard*: entre critique du système, réflexivité et envoûtement**

*Sunset Boulevard* peut être considéré comme l'un des métafilms les plus sombres et les plus critiques à l'égard de la machinerie hollywoodienne. On ne trouve pas d'équivalent à la noirceur qui s'en dégage dans les métafilms qui le précèdent. Il ouvrira la voie à une série de métafilms qui s'attacheront à mettre en évidence la perversité du système des studios. Dans *Sunset Boulevard*, la critique de l'usine à rêves se double d'une réflexion sur l'état du cinéma hollywoodien en 1950 ainsi que sur l'héritage du muet à une époque où le passage au parlant est consommé depuis près de vingt ans. Néanmoins, l'aspect le plus remarquable et le plus

Sculptée par un éclairage contrasté, évoluant dans un univers d'ombres et de lumière, l'actrice déchue de *Sunset Boulevard* (1950) de Billy Wilder apparaît comme une pure créature de cinéma, aussi démesurée que le système qui l'a produite.

***Sunset Boulevard* accuse la  
démence du système des  
studios, capable de transformer  
une femme en monstre.**

commenté du film est la dénonciation virulente du système de production des studios. La critique de l'univers hollywoodien passe principalement par la figure de Norma Daismond, star du muet déchue qui ne rêve que de revenir sous les feux des projecteurs. Ayant sombré dans l'oubli depuis le passage au parlant, celle-ci ne peut accepter l'indifférence dans laquelle elle a été reléguée et vit coupée du reste du monde

dans le souvenir de sa gloire passée. *Sunset Boulevard* nous montre les effets ravageurs du système hollywoodien qui, en essayant de vendre du rêve aux masses, accouche de monstres, à l'exemple de cette actrice

aliénée, rejetée par l'industrie cinématographique, qui s'est confondue avec «son double de cinéma: la grande Norma Daismond», comme le note la voix du personnage-narrateur. En effet, chez l'ancienne actrice, la star a absorbé la femme. Norma Daismond vit obsédée par l'image de ce qu'elle fut, comme en témoignent les photographies d'elle plus jeune qui décorent sa maison et qui font se demander au personnage-narrateur: «Comment trouvait-elle de l'air avec ces Norma Daismond partout?» À travers cette figure de grande actrice déchue, *Sunset Boulevard* éclaire la manière dont Hollywood traite les corps de ses stars: les studios les instrumentalisent, les fétichisent et les asservissent aux besoins de la fiction. Ces corps refaçonnés en fonction des besoins du système ne servent qu'à susciter le désir ou à prendre place dans un schéma narratif. Ainsi, le corps de Gloria Swanson, entièrement remodelé par la caméra, n'existe plus que pour l'écran. Vieille et déchue, l'ex-star croit encore au mythe de l'éternelle

jeunesse ainsi qu'à son grand retour. Lorsqu'elle pense pouvoir à nouveau jouer pour De Mille, *Sunset Boulevard* nous offre un spectacle atroce: celui d'une actrice oubliée qui se fait violence pour recouvrir sa beauté perdue. Plus monstrueuse que jamais, croyant pouvoir conjurer le passage du temps, Norma Daismond apparaît comme un être superficiel réduit à son seul corps, produit dégénéré de l'industrie hollywoodienne. Alors que dans le cinéma de fiction traditionnel, le corps de l'acteur est souvent assujéti à la «fonctionnalité d'une narration»<sup>5</sup>, ce corps-là ne raconte plus d'autre histoire que celle de la folie d'un système de production.

Néanmoins, derrière la mise en scène de cette monstruosité pointe une «fascination pour une créature de cinéma étrangère à l'humanité commune»<sup>6</sup>. En effet, en même temps qu'il accuse la démence du système des studios, capable de transformer une femme en monstre, le film ne cesse de mettre en valeur l'extravagance du personnage de Norma Daismond. Sculptée par un éclairage contrasté, évoluant dans un univers d'ombres et de lumière, l'actrice déchue apparaît comme une pure créature de cinéma, aussi démesurée que le système qui l'a produite. Dénoncer et fasciner: c'est à cette formule que pourrait se laisser résumer la stratégie discursive de *Sunset Boulevard*. En effet, par-delà la critique du système, le film présente Hollywood comme un univers quasi mythologique, qui n'est pas asservi aux mêmes lois que le reste du monde. Tout y est plus grand que nature, et «la fabrication des films» y devient «aussi romanesque que les films eux-mêmes»<sup>7</sup>. L'atmosphère morbide de *Sunset Boulevard* contribue à nourrir cette fascination pour les coulisses de l'univers hollywoodien. La demeure de Norma Daismond, qui

rappelle les manoirs abandonnés des romans noirs et des films d'épouvante, s'inscrit dans l'héritage de l'esthétique gothique. La ressemblance avec les maisons hantées n'est pas fortuite, car la demeure de l'actrice déchue est bel et bien un repère de fantômes et de spectres. En effet, elle abrite des revenants de l'âge du cinéma muet. Le casting du film est d'ailleurs en adéquation parfaite avec les personnages, dont il met en évidence la dimension spectrale. En effet, d'anciennes stars du muet incarnent des acteurs déchus : Gloria Swanson, ex-vedette du muet, interprète une actrice déchue ; Erich von Stroheim, réalisateur extrêmement célèbre dans les années 1920, joue le majordome de Norma Daismond, dont on apprendra qu'il fut aussi le premier réalisateur à l'avoir dirigée<sup>8</sup> ; de même, Buster Keaton incarne une ancienne célébrité du muet que le personnage-narrateur qualifie de « statue de cire ». De la sorte, *Sunset Boulevard* confond fiction et réalité. Les personnages et le vécu de leur interprète se répondent et s'enrichissent mutuellement. Le film met ainsi en scène le retour sur l'écran de véritables fantômes du cinéma, et cette dimension spectrale participe à créer l'ambiance envoûtante du film. L'Hollywood dans lequel le film de Billy Wilder entraîne son spectateur est donc un territoire de spectres où se lisent autant la démesure que la grandeur du système. *Sunset Boulevard* conjugue ainsi savamment critique et célébration du système des majors : même s'il brise des destinées, Hollywood accouche de productions *bigger than life* qui nécessitent forcément le sacrifice de soi. Le film ne détruit pas le mythe hollywoodien ; il le réécrit sous un jour plus sombre, mais plus efficace encore.

Cette dialectique entre critique et célébration se retrouve au niveau de l'énonciation filmique<sup>9</sup>. La dénonciation du système des studios se double en effet d'une mise à distance critique du film lui-même. Ces marques de réflexivité, où le film se dénonce comme artefact, sont de plusieurs ordres. D'abord, *Sunset Boulevard* se joue des codes propres à un genre cinématographique que la critique française d'après-guerre baptisa le « film noir ». Billy Wilder s'y était essayé en 1944 avec *Double Indemnity*. Six ans plus tard, *Sunset Boulevard* renoue avec le film noir, tout en le parodiant. *Double Indemnity*, comme de nombreux films noirs des années 1940, se signale par son usage de la voix *over*<sup>10</sup>, qui plane sur l'ensemble du film. Au cours de la séquence d'ouverture, en pleine nuit, le personnage principal, qui a deux meurtres sur la conscience, prend place dans le bureau vide de son collègue pour confesser à un enregistreur sa sombre histoire d'amour. Sa voix ne cessera de guider le spectateur au cours du film, commentant et éclairant ce qui se passe à l'image. Or, dans bien des films noirs des années 1940, l'origine de la voix *over* qui mène le récit n'est pas précisée : le spectateur ne sait guère depuis quelle position spatio-temporelle l'énonciateur *over* s'adresse. Toutefois, l'indétermination de l'origine de la voix *over* n'a rien de choquant, car celle-ci s'est imposée comme une convention cinématographique. *Sunset Boulevard* se refuse à adopter ce procédé sans le remettre en cause, et s'attache à mettre en évidence son artificialité ainsi que l'incohérence de son statut énonciatif. En effet, la voix qui

**L'Hollywood de *Sunset Boulevard* est un territoire de spectres où se lisent autant la démesure que la grandeur du système.**



La dernière scène de *Sunset Boulevard* (1950) de Billy Wilder nous offre le spectacle pathétique d'une star du muet déchue qui prend les caméras de la presse à scandale pour celles d'une équipe de tournage. Sous le regard surpris des journalistes, elle se met à jouer Salomé.

parodie de genre, en effet, se double toujours d'une mise à distance et en ce sens, l'architextualité<sup>11</sup> est une forme de réflexivité.

Cette mise en évidence de l'artificialité du film se retrouve également dans le texte proféré par la voix *over*. En effet, le narrateur *over* souligne à plusieurs reprises le caractère factice du film. Ainsi, lorsqu'il décrit la demeure de Norma Daismond, le narrateur insiste sur l'étrangeté gothique du lieu, de manière à en souligner l'artificialité: «Tout cet endroit semblait frappé d'une paralysie rampante, ignorant le reste du monde et tombant tout doucement en ruines. Il y avait un court de tennis, ou plutôt le spectre d'un court de tennis avec des lignes effacées et un filet qui traînait. Et une piscine, bien entendu. Qui n'en avait pas à l'époque? [...] Il se passait quelque chose: l'hommage funèbre au vieux singe se déroulait dans le plus grand sérieux, comme si elle enterrait son unique enfant. Sa vie était-elle donc si vide?»<sup>12</sup>

Ce décor est trop macabre pour être vrai, trop gothique pour ne pas sortir d'un film: voilà ce que pointe le narrateur, qui insiste lourdement sur la bizarrerie outrancière du lieu, où même la piscine a des airs de spectre et où l'extravagance va si loin qu'on enterre un singe «dans le plus grand sérieux». De même, le

s'adresse au spectateur lors de l'incipit et qui continuera à planer tout au long du film n'a aucune vraisemblance, car elle est celle d'un mort. Cette mise à distance ironique d'un code lié à un genre inscrit d'emblée *Sunset Boulevard* dans une relation critique au cinéma. La

narrateur met en évidence de manière ironique l'étrangeté du caractère du majordome, trop lugubre pour ne pas sortir d'une fiction: «Lui aussi, je le trouvais un peu fêlé. Peut-être le résultat d'une attaque?» D'autres scènes encore dénoncent le caractère artificiel du film. Ainsi, lorsqu'il raconte le moment où il découvre la chambre de Norma Daismond, le narrateur la décrit comme «le décor approprié pour une reine du muet.» En effet, la chambre de l'actrice déchue semble être un décor, car il s'agit bel et bien d'un des décors de *Sunset Boulevard*. Autre figure de réflexivité: lorsque Joe Gillis rencontre pour la deuxième fois Betty Schaefer, la fiancée de son meilleur ami, ils se mettent à parler d'un scénario que Joe avait écrit autrefois. Au cours de la conversation, les deux protagonistes entament un jeu de séduction et se parlent comme s'ils étaient les personnages d'un film romantique. Ce qu'ils sont, puisqu'en ce moment le spectateur assiste à la naissance de leur attirance l'un pour l'autre. Cette scène renvoie à la véritable nature des personnages, fictive et artificielle. Toutefois, ces moments de réflexivité sont loin de poursuivre la même visée que le fameux *Verfremdungseffekt* brechtien. En effet, si le film rappelle qu'il est représentation, c'est pour mieux souligner à quel point le spectateur est immergé dans la diégèse, selon le principe de croyance identifié par Octave Mannoni: «Je sais bien [que c'est faux], mais quand même [j'ai envie d'y croire]»<sup>13</sup>. *Sunset Boulevard* fait en effet partie de ces films qui mettent à distance le cinéma de fiction pour le faire aimer plus encore; ou, comme le disait Christian Metz avec l'élégance qui lui est propre, «qui parle[nt] du cinéma, pour le démystifier et l'adorer d'avantage»<sup>14</sup>. Une scène du film exemplifie d'ailleurs parfaitement cette attitude discursive

ambivalente. Au cours d'une balade nocturne, Joe Gillis et Betty Schaefer se promènent dans une rue qui est en train d'être montée pour le décor d'un film. La jeune fille s'exclame alors: «Tout est en carton, vide, tout est faux, ce n'est qu'illusion. Mais je la préfère [la rue du décor] à n'importe quelle autre rue du monde.» Nous touchons le cœur de la stratégie discursive de *Sunset Boulevard*, qui, tout en dénonçant l'artifice de la représentation cinématographique et le système corrompueur des studios, affirme la grandeur de l'univers hollywoodien et le pouvoir envoûtant de la fiction. Là encore, «l'exhibition de la machinerie productrice d'illusions ne fait que redoubler la fascination pour une usine "de rêve"»<sup>15</sup>.



### ***The Legend of Lylah Clare:* dualité et retour du même**

*The Legend of Lylah Clare* (1968) est le troisième métafilm hollywoodien de Robert Aldrich, qui avait déjà porté deux autres charges critiques contre le système des studios et du *show business* dans *The Big Knife* (1955) et *What Ever Happened to Baby Jane?* (1962). La réalisation du film, qui sortit en 1968, coïncide avec une période de profonds bouleversements au sein de l'industrie hollywoodienne. En effet, l'œuvre de Robert Aldrich «est contemporain[e] du rachat des studios par de grands groupes de l'industrie du divertissement et de l'emprise grandissante de la télévision»<sup>16</sup>. *The Legend of Lylah Clare* témoigne avec lucidité de cette ère de transformations: tout en réglant ses comptes avec l'ancien Hollywood, le film s'ouvre également sur le «devenir possible»<sup>17</sup> de l'usine à rêves, qui s'annonce

peu réjouissant. En effet, les images diffusées sur un poste de télévision lors de la dernière séquence n'ont rien d'autres à proposer que le spectacle de chiens affamés se ruant sur de la pâtée. Néanmoins, c'est avant tout à l'ancien Hollywood moribond que le film de Robert Aldrich s'attaque. L'argument en est le suivant: l'imprésario Bart Langner souhaite que son ami Lewin Zarkan, cinéaste autrefois glorieux, réalise un film sur l'histoire de la célèbre actrice Lylah Clare, morte il y a vingt ans dans des circonstances obscures. Dans un premier temps, Lewin Zarkan, qui avait été le mari de Lylah Clare, refuse le projet, mais finit par l'accepter lorsqu'il rencontre Elsa Brinkman, l'actrice repérée par Bart Langner pour interpréter la star défunte. Celle-ci incarne en effet son rôle à la perfection, à tel point que, très vite, rôle et réalité se confondent: Elsa Brinkman s'identifie à la star dont elle joue le rôle et tombe

Gloria Swanson, l'actrice déchue de *Sunset Boulevard*, est arrêtée par la police suite au meurtre de son amant. Ayant sombré dans la démence, l'ex-star s'imagine qu'on est venu lui proposer de faire son retour sur les écrans.

amoureuse de Lewin Zarkan. Celui-ci lui apprend la véritable raison de la mort de Lylah Clare: cette dernière avait amené à la maison une femme déguisée en homme que Zarkan, effrayé, avait poignardée. Il avait ensuite obligé Lylah Clare à regarder le cadavre en bas de l'escalier: prise de vertige, elle était alors tombée pour ne jamais se relever. Elsa Brinkman connaîtra la même fin tragique que l'actrice qu'elle incarne, en tombant d'un trapèze sur le tournage du film. *The Legend of Lylah Clare* souligne la vacuité des récits proposés par l'industrie hollywoodienne, qui recycle continuellement les mêmes histoires et se nourrit de la mort de ses stars. Spirale perverse et envoûtante, «la légende de Lylah Clare» entraîne Elsa Brinkman au fond du gouffre hollywoodien. Cette plongée dans les abîmes

du système lui fera découvrir «l'envers sordide de l'industrie hollywoodienne, sa vulgarité [et] sa mégalomanie»<sup>18</sup>. Nouvelle figure d'actrice aliénée, Elsa Brinkman, contrairement à Norma Daismond dans *Sunset Boulevard*, n'appartient pas au paradigme de la monstruosité, mais à celui de l'instrumentalisation.

En effet, la jeune actrice est réduite à un simple objet (du désir), à une copie conforme d'un être défunt. À l'instar de *Sunset Boulevard*, le film de Robert Aldrich montre la violence qu'exerce le système hollywoodien sur les corps, les corrompant et les asservissant à sa loi. Comme dans l'œuvre de Billy Wilder, cette façon de traiter les corps s'accompagne de son lot d'effets dévastateurs: le corps auquel le système

a voulu imposer ses normes se dérègle et termine de s'altérer dans la mort.

En même temps qu'il dénonce la répétition à vide des mêmes histoires morbides par le système de production hollywoodien, *The Legend of Lylah Clare* répète lui-même le schéma narratif d'un film réalisé dix ans auparavant, *Vertigo* (1958) d'Alfred Hitchcock. En effet, les intrigues des deux films coïncident de manière frappante: dans l'un, une femme (Madeleine) obsédée par une aïeule défunte (Carlotta) meurt en tombant d'un clocher; dans l'autre, une actrice (Elsa Brinkman) possédée par son rôle (Lylah Clare) se tue en chutant d'un trapèze. Le coup de génie de Robert Aldrich est d'avoir repris pour son film l'actrice de *Vertigo*, Kim Novak. Sa présence souligne sans équivoque le lien qui unit les deux films. La relation qu'entretient *The Legend of Lylah Clare* avec son hypotexte<sup>19</sup> mérite d'attirer notre attention. En effet, la reprise de Kim Novak signale dès le début l'issue tragique du film. Au cours du générique, nous voyons le personnage qu'elle incarne se promener sur Hollywood Boulevard. Elle aperçoit alors sur le Walk of Fame les empreintes de Lylah Clare, dans lesquelles elle pose ses pieds. Ces derniers épousent parfaitement la forme de ceux de l'actrice. En un plan, tout est dit: en voyant Kim Novak s'inscrire dans le sillage d'une star défunte, le spectateur qui a vu *Vertigo* comprend aussitôt que le film se terminera par la mort d'Elsa. De cette manière, Aldrich, comme le note Jean-Baptiste Thoret, «tue dans l'œuf le suspense hitchcockien»<sup>20</sup>. Hollywood a déjà tout dit et ne fait plus que ressasser inlassablement les mêmes histoires. Même dans la mise en scène de lui-même, le *star system* hollywoodien manque d'originalité. Ainsi, lors de la présentation d'Elsa Brinkman à la presse,

***The Legend of Lylah Clare* souligne la vacuité des récits proposés par l'industrie hollywoodienne, qui recycle continuellement les mêmes histoires et se nourrit de la mort de ses stars.**



Elsa Brinkman, personnage principal de *The Legend of Lylah Clare* (1968) de Robert Aldrich, vient d'apprendre qu'elle incarnera Lylah Clare, star décédée il y a vingt ans, dans un film consacré à sa vie. Elle marche sur Hollywood Boulevard, dans le sillage des stars qui connurent un destin tragique.

l'actrice apparaît en haut d'un escalier qu'elle descend pour rejoindre les journalistes. Une critique peu aimable s'exclame alors: «Ne seriez-vous pas en train d'emprunter lourdement ça à *Sunset Boulevard*?»<sup>21</sup>, faisant allusion à la séquence finale du film de Billy Wilder, au cours de laquelle Norma Daismond descend les escaliers de sa maison sous les objectifs de la presse à sensation. Ainsi, *The Legend of Lylah Clare* dresse le portrait d'un Hollywood pervers et morbide, où le succès se paie par la mort, mais également essoufflé, racontant toujours et invariablement les mêmes histoires.

Néanmoins, malgré la charge critique dirigée contre l'industrie cinématographique, le charme opère. L'envers du décor hollywoodien, aussi pervers et malsain qu'il soit représenté, séduit. L'envoûtement dégagé par le film tient en grande partie au mystère de l'histoire de Lylah Clare, qui obsède Elsa Brinkman. Cette fascination pour une femme défunte rappelle

évidemment *Vertigo*, mais elle évoque également un autre film d'Hitchcock, *Rebecca* (1940), où une jeune femme épouse un aristocrate anglais, veuf depuis peu. Après leur emménagement dans son immense manoir, la jeune femme se rend rapidement compte que l'âme de Rebecca, l'épouse défunte, continue à imprégner les lieux. De plus, face aux portraits élogieux qu'on lui fait d'elle, elle a vite fait de se sentir inférieure. La gouvernante du manoir, fascinée par son ancienne maîtresse, lui fait d'ailleurs comprendre qu'elle ne pourra jamais la remplacer. *The Legend of Lylah Clare* présente des similitudes évidentes avec le film d'Alfred Hitchcock. Les héroïnes de ces deux films se retrouvent dans une maison hantée par une femme défunte, autour de laquelle s'est construite une légende. Elsa Brinkman et la jeune femme de *Rebecca* se font sans cesse comparer à l'être absent, qui les écrase de sa grandeur. L'ambiance qui règne

Elsa Brinkman, métamorphosée en Lylah Clare, se confronte au portrait de son double. Ce plan de *The Legend of Lylah Clare* évoque *Rebecca* et *Vertigo* d'Alfred Hitchcock, qui mettent eux aussi en scène l'histoire de femmes fascinées par une morte.



dans la maison habitée autrefois par Lylah Clare n'est pas sans évoquer «l'atmosphère à la fois impressionnante et déprimante du château [du film d'Hitchcock], encore tout imprégné de la présence de Rebecca»<sup>22</sup>. Dans chacun des deux films, la maison hantée accueille une pièce interdite, qui fut occupée autrefois par l'être absent. Elsa, comme la jeune femme de *Rebecca*, brave l'interdiction et pénètre dans la chambre. *The Legend of Lylah Clare* emprunte donc à *Rebecca* son ambiance macabre et morbide que l'on peut qualifier de gothique. Le film de Robert Aldrich parvient ainsi à générer de la fascination pour le microcosme hollywoodien, qui, aussi épouvantable qu'il soit dépeint, est un univers mystérieux, dont la sombre grandeur n'a pas d'équivalent dans le monde du commun des mortels.

- 1 *Show People* (1928), produit par la MGM et réalisé par King Vidor, est le premier métafilm identifié par Marc Cerisuelo. *The Day of the Locust* (1975) de John Schlesinger est à notre connaissance le dernier métafilm critique distribué par une grande firme hollywoodienne.
- 2 Julien Dumoulin, dans son article «Hollywood 2014, un état des lieux», répond (entre autres) à la question inverse: pourquoi les grands studios hollywoodiens ne produisent-ils plus de métafilms critiques aujourd'hui?
- 3 Métafilm est un terme qui désigne la classe des films dont le thème principal est le monde du cinéma. Marc Cerisuelo en donne une définition plus précise, qu'il vaut la peine de citer: «film qui a explicitement pour objet le cinéma à travers la représentation des agents de la production (acteurs, réalisateurs, producteurs, techniciens, agents de publicité et de relations publiques, personnel de studio, etc.) tout au long d'une trame narrative stricte, quel que soit le genre cinématographique auquel il peut éventuellement être rattaché, et qui propose à une époque

- donnée une meilleure connaissance, soit d'ordre documentaire, soit par le biais de fictions vraisemblables, du monde du cinéma lui-même sur lequel est porté un regard critique.» (*Hollywood à l'écran*, Paris, Presse de la Sorbonne Nouvelle, 2000, pp. 92-93)
- 4 On trouvera dans le très stimulant *Dictionnaire de la pensée du cinéma* dirigé par Antoine de Baecque et Philippe Chevalier deux articles qui synthétisent très clairement la «dialectique retorse» qui sous-tend certains métafilms hollywoodiens: il s'agit de «Boulevard du crépuscule» et «Hollywood», tous deux signés Serge Chauvin.
- 5 Natacha Thiéry, «Corps», in *Dictionnaire de la pensée du cinéma*.
- 6 Serge Chauvin, «Boulevard du crépuscule», in *Dictionnaire de la pensée du cinéma*.
- 7 *Ibidem*.
- 8 On notera que Gloria Swanson participa en grande partie à l'arrêt brutal de la carrière d'Erich von Stroheim. En effet, elle décida de mettre un terme prématuré au tournage de *Queen Kelly*, le dernier film du réalisateur, dont elle participa à la production. Erich von Stroheim ne put ensuite plus réaliser aucun film. *Sunset Boulevard* joue avec brio de ce détail qui est loin d'être anodin. Erich von Stroheim incarne en effet un personnage asservi à celui qu'il interprète Gloria Swanson, et une scène les montre en train de visionner une scène de *Queen Kelly*. La cruauté du film à l'égard de ses personnages se retourne ainsi également contre ses acteurs.
- 9 L'énonciation au cinéma a été définie par Christian Metz comme «l'acte sémiologique par lequel certaines parties d'un texte nous parlent de ce texte comme d'un acte» (*L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Klincksieck, 1991, p. 20).
- 10 La voix *over* renvoie «à une source verbale qui est un énonciateur absent du "monde du film"» et s'oppose à la voix *in* («émanant d'un locuteur visible à l'image»), ainsi qu'à la voix *off* («associée par le spectateur à un locuteur [...] hors-champ») (A. Boillat, *Du bonimenteur à la voix-over*, Lausanne, Antipodes, 2007, p.9).
- 11 L'architextualité est un des cinq types de transcendances textuelles identifiées par Gérard Genette dans *Palimpsestes*. Pour faire simple, on dira que l'architextualité désigne tout type de relation qu'entretient un texte avec le genre auquel il se rattache.
- 12 Toutes les citations du film sont retranscrites sur la base de l'édition dvd utilisée, à savoir Billy Wilder, *Boulevard du crépuscule*, Paramount dvd collection, 2004.
- 13 Octave Mannoni, «Je sais bien, mais quand même», in *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*, Paris, Seuil, 1969.
- 14 Christian Metz, *op. cit.*, p. 86
- 15 Serge Chauvin, «Hollywood», in *Dictionnaire de la pensée du cinéma*.
- 16 Jean-Baptiste Thoret, «Qui sont ces chiens?», *Cahiers du cinéma*, n° 649, octobre 2009, p. 33. Alors que *The Legend of Lylah Clare* a longtemps été (et est peut-être toujours) considéré par un large pan de la critique comme une œuvre mineure, cet article brillant d'intelligence évalue le film à sa juste valeur.
- 17 *Ibidem*.
- 18 Jean-Baptiste Thoret, *art. cit.*, p. 32.
- 19 Le terme vient de Gérard Genette. L'hypertextualité désigne «toute relation unissant un texte B ([...] hypertexte) à un texte antérieur A ([...] hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire» et la notion d'hypertexte est définie comme «tout texte dérivé d'un texte antérieur [l'hypotexte] par transformation simple (nous dirons désormais transformation tout court) ou par transformation indirecte: nous dirons imitation», *op. cit.*, p. 11 et p. 14.
- 20 Jean-Baptiste Thoret, *art. cit.*, p. 32.
- 21 La réplique est citée dans William Bourton, *Robert Aldrich. Violence et rédemption*, Paris, PUF, 2011, p. 137.
- 22 Jacques, Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma 3. Les films*, Paris, Robert Laffont, 1992, p. 1238.



*What Ever Happened to Baby Jane* de Robert Aldrich (1962)  
ou la terrible histoire de deux  
sœurs rendues folles par  
la nostalgie du succès.

# Le grand rêve des étoiles

*La plus grande invention de l'industrie cinématographique hollywoodienne est sans conteste la star, cette entité mythique, quasi divine, qui y occupe la place centrale. La star est née du cinéma quand bien même elle n'est nullement essentielle à son existence. Elle jaillit de l'industrie d'Hollywood et s'expose en vitrine pour être admirée des masses, selon le mot d'Edgar Morin.*

par **Lou Perret**

**N**OUS SOMMES AU DÉBUT DU 20<sup>e</sup> SIÈCLE. Le cinéma hollywoodien touche un large public et donne naissance aux héros cinématographiques autour desquels une fascination se développe peu à peu. Mais nous ne sommes pas encore à l'ère des stars, qui n'est pour l'instant qu'à un stade embryonnaire: les acteurs qui interprètent des héros sont encore méconnus, contrairement à la star qui a pour caractéristique d'être aussi connue, voire plus connue encore, que le personnage qu'elle incarne. La star est un être double, en ce qu'elle entretient une relation étroite entre l'acteur (la personne réelle) et le personnage (la personne fictionnelle): ce dernier influence la star qui à son tour influence le personnage. Elle représente alors un modèle de perfection susceptible de correspondre à l'image d'un idéal esthétique et psychologique.

La star devient star au moment où elle est définie comme telle par le public. Autrement dit, elle n'existe pas en soi mais à travers la perception qu'on en a. À partir des années 1920, toute l'entreprise hollywoodienne dépend de la star, parce qu'elle est la promesse de succès, de gloire et de rêve. Scénario, production,

réalisation, promotion servent avant tout à sa mise en valeur.

La star répond à un besoin d'évasion des foules. Que ce soit dans des récits policiers ou dans des histoires d'amour ou d'aventure, elle crée un besoin de projection et d'identification si fort chez le spectateur qu'elle devient à ses yeux proche d'un demi-dieu.

«Qu'est-ce que ferait Ava Gardner dans cette situation? Que penserait Bogart de cela?» Parce que la star devient une référence suprême, lui ressembler permet de se rapprocher de son statut enviable. Très souvent, on diffuse des photographies ou des images d'une vedette exécutant des tâches quotidiennes. Il est alors très aisé de s'identifier à elle et d'ainsi changer son propre rapport au quotidien; «si Gloria Swanson cuisine, alors cuisiner est formidable», cette réflexion, certainement un peu simpliste, traduit bien l'état d'esprit des fans. On n'admire ni on n'aime par choix; la star s'impose à nous et la vie que l'on considère comme idéale est celle qu'elle incarne.

Hollywood se doit de diffuser un parfum d'optimisme et ses films de forger les rêves. Cette assertion est d'autant plus valable après la crise économique de

1929 qui instaure un climat de morosité généralisée. Ainsi s'impose comme règle le *happy end*: la mort du héros cède la place au bonheur éternel. La dictature de l'optimisme finit par définir la facture même des films et surtout par modeler l'image de marque de la star. Puisque c'est dans le mimétisme auquel se prête

le spectateur que la star trouve une extension spectaculaire, il faut que la star soit accessible et que l'on puisse l'imiter. Coiffure, vêtements, gestes, expressions, la star définit de

nouvelles modes, influence des comportements et impose de nouveaux centres d'intérêts.

Inaccessibles aux simples mortels, les stars sont minutieusement mises en scène dans les médias: journaux, revues, émissions télévisées et radiophoniques, tout sert à assouvir autant que possible la curiosité des admirateurs et des gourmands qui raffolent de toutes histoires en lien avec ces personnalités.

Edgar Morin dans son ouvrage *Les stars* définit la vie de vedette comme ceci: «leur vie privée est publique, leur vie publique est publicitaire, leur vie d'écran est surréelle, leur vie réelle est mythique.»<sup>1</sup> La star se nourrit du culte qu'on lui voue, un culte toutefois parfaitement contrôlé et travaillé.

Le recrutement étant essentiel, ce sont des spécialistes qui interviennent pour dénicher les talents: le *talent-scout* a pour tâche de trouver des visages susceptibles de capter l'attention de milliers de gens. Que ce soit dans la campagne américaine ou sur les bords de mer, il scrute, repère et teste de jeunes stars potentielles. S'il perçoit en ces êtres une beauté jugée

convenable, alors c'est le départ pour Hollywood. Ensuite producteurs, scénaristes, esthéticiens, médecins travaillent de pair pour modeler, transformer, sculpter la jeune recrue. Premières étapes: des petits rôles, qui déboucheront ensuite sur des contributions plus importantes. La starlette deviendra peut-être une star, qui devra se conformer alors au mode de vie que son statut lui impose: elle s'installera dans une villa en respectant des critères bien définis – voiture, piscine, amis, vêtements, – qui correspondent à l'image archétypale de la star. Par la suite, on observera attentivement le baromètre postal: les lettres d'admirateurs arrivent-elles? En quelle quantité? Suivant les résultats, on maintiendra, ou non, la vedette à son rang de star. La gloire peut survenir très rapidement: des affiches diffuseront alors le nouveau visage, les médias mettront à jour sa vie privée, le public tombera en fascination, le mimétisme gagnera des milliers de fans, l'euphorie se propagera d'âme rêveuse en âme rêveuse. La star est arrivée au sommet, elle est désormais considérée comme un demi-dieu.

Ce qui contribue à l'avènement de la star est le terreau capitaliste et les lois concurrentiels, qui constituent le ferment de ce produit parfaitement adapté au marché. La star porte un poids économique très important: n'importe quel objet qu'elle effleure se vend à des prix exorbitants, les produits dérivés se vendent comme des petits pains et on ne compte pas le nombre de clubs de fans fondés. Et la grande réussite du système est d'avoir créé l'illusion que les stars s'affranchissent de toutes ces questions économiques triviales; la star transcende le monde qui l'a créée.

«— Faites-moi une vedette.

— Budget habituel?

— Budget habituel.»<sup>2</sup>

Ce *star system*, tel que rapidement décrit ici, persiste jusqu'en 1960, année où le cinéma prend un tournant majeur. Jusqu'alors, il permettait de s'échapper de la monotonie quotidienne, faisait partie d'une véritable culture du rêve et de l'individualité et symbolisait l'optimisme et l'espoir dans un monde capitaliste oppressant. La fiction, l'écran et le *star system* compensaient par là même le sentiment de vacuité éprouvé dans la vie réelle.

Arrivé aux années 1960, le grand spectacle hollywoodien se ternit et la star perd de son attrait. Un phénomène général, donc non spécifique au domaine cinématographique, prend place avec l'émergence de préoccupations sociales et politiques, et la mise en crise de la production traditionnelle de films (les fameux studios!). À l'allégresse qui nous était offerte grâce aux artifices d'Hollywood succède la prise de

conscience de la simplification excessive de ce mode de vie et de ses représentations cinématographiques.

C'est à ce moment qu'une rupture a lieu, d'abord en France avec la *Nouvelle Vague*. Ce nouveau cinéma qui n'a plus vocation de faire vivre des archétypes d'idéals héroïques, met en lumière des problématiques sociales et culturelles. L'auteur prend alors toute son importance: on ne parle plus d'un film avec tel acteur, mais on parle du film de tel auteur. Tout un réseau parallèle à la grande industrie se met en place, les budgets sont petits, les films indépendants, les réalisateurs maîtres de leur œuvre. Aux États-Unis fleurissent de petits producteurs qui soutiennent un cinéma indépendant et engagé socialement. Le *star system* n'a pas sa place dans ce type de cinéma, qui cherche à transmettre des idées, et non plus uniquement des visages célèbres. La star est balayée, d'une part pour une question de coût et, d'autre part parce qu'elle a perdu tout attrait.

Ce qui n'empêche pas l'apparition de nouvelles célébrités, comme par exemple en France Jean-Paul Belmondo, Brigitte Bardot ou Jean-Pierre L aud. Ces figures connues n'en sont pas pour autant des stars: elles ne sont consid er es ni comme des individus s'élevant au-dessus des tourments quotidiens, ni comme des entit es mythiques qui vivraient un bonheur indéfectible.

Un autre  v nement qui sonne le glas de la notion de star est la mort de Marilyn Monroe survenue en 1962. Cette icône qui était, à la fin de sa vie, à l'apogée de sa gloire, se suicide à trente-six ans! Un choc pour des millions de gens qui se mettent à douter de l'idée

**Les fards d'Hollywood perdent de leur éclat et laissent entrevoir un monde rongé par la névrose.**



Dans *Sunset Boulevard* (1950) de Billy Wilder, une star, incarnée par Gloria Swanson, ne supporte pas que son succès fasse partie désormais du passé et sombre dans la folie.

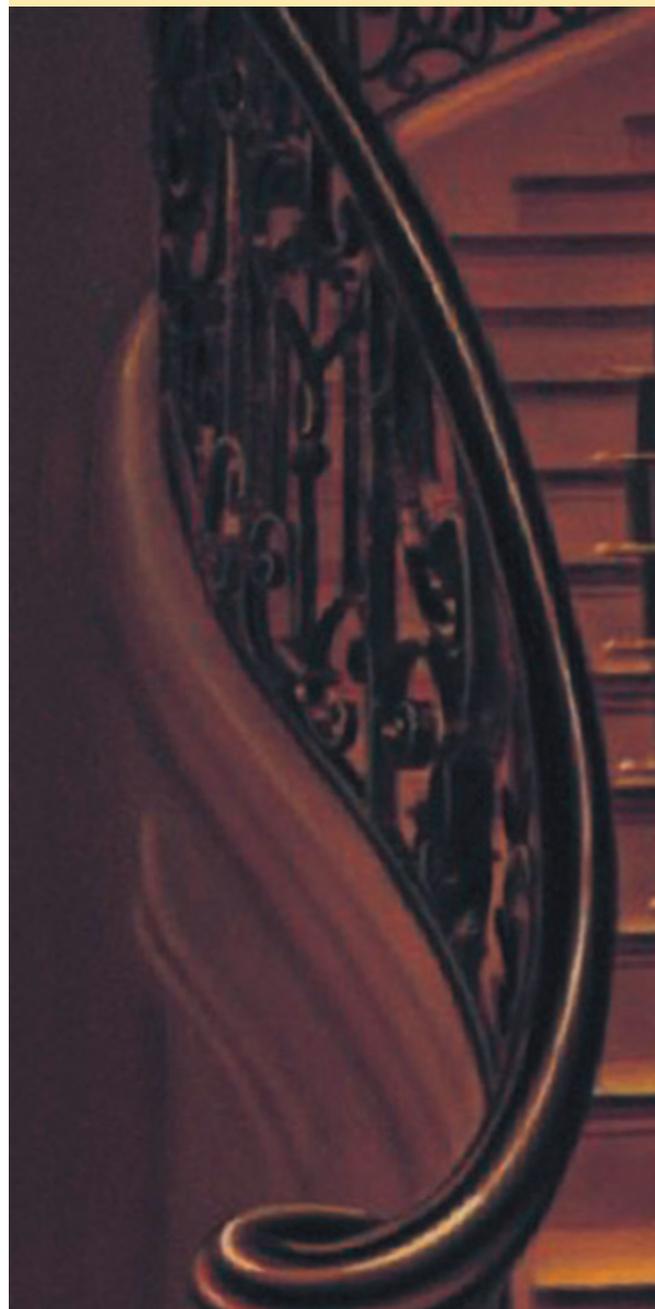
de perfection associée à la star, considérée jusqu'alors comme appartenant au cercle des heureux demi-dieux. Les fards d'Hollywood perdent de leur éclat et laissent entrevoir un monde rongé par la névrose.

Toutefois, ce n'est de loin pas la première fois que le côté sombre d'Hollywood est mis en valeur. *Sunset Boulevard* (1950) de Billy Wilder, par exemple, montre une facette très négative de cet univers: une star (incarnée par Gloria Swanson), désormais tombée dans l'oubli, et qui ne supporte pas que son succès soit terminé, sombre dans la folie. Ce film se fait annonciateur du déclin du *star system*: dix années plus tard, ce système aura effectivement complètement disparu.

Des années 1960 à aujourd'hui, le sens attaché à la dénomination de star s'est modifié; aujourd'hui un nouveau mot tend d'ailleurs à la remplacer: celui de *people*, qui désigne toutes célébrités issues de domaines culturels aussi divers que ceux de la musique, de la télévision, du sport, du cinéma. Ces stars *people* très médiatisées, ne portent plus en elles l'idéal hollywoodien d'antan. Leur vie est exposée aussi bien dans leur pan positif que négatif. Scandales, tromperies, drogues, opinions inacceptables, les *people* ne sont pas épargnés. À l'impénétrable beauté et perfection des icônes hollywoodiennes succède la trivialité de personnages en butte à des scandales marqués de perversités et de bassesses. Le demi-dieu d'hier est aujourd'hui certes célèbre, mais ô combien mortel!

1 Edgar Morin, *Les stars*, Éditions du Seuil, 1972, p. 13.

2 *Op. cit.*, p. 51 (Edgar Morin citant R. M. Arlaud, *Cinéma-Bouffe*, p. 163)





*Sunset Boulevard* (1950)  
de Billy Wilder.



# Producteurs: entre ombre et lumière

*Un grand bureau sombre et impersonnel donnant sur un décor de western, un fauteuil en cuir de taille impressionnante et la fumée épaisse d'un cigare flottant dans une atmosphère pesante de réunion de travail, tels sont les accessoires que l'on attribue spontanément au producteur hollywoodien. Mais d'où vient cette représentation? Est-elle proche de la réalité ou n'est-elle qu'une idée reçue? Aujourd'hui encore, le statut du producteur reste opaque: doit-il être considéré comme un artiste ou comme un pur financier?*

par **Margaux Terradas**

**A**VANT D'ANALYSER LA FIGURE du producteur telle qu'elle apparaît dans la fiction cinématographique, il est important de comprendre le rôle qu'il occupe effectivement à Hollywood, même s'il n'est pas aisé de définir avec précision l'étendue de ses tâches. Tout d'abord, le producteur n'est pas celui qui met à disposition l'argent nécessaire à la réalisation de films, mais celui qui cherche des investisseurs et se porte garant de l'investissement obtenu, avec le risque de perdre gros en cas d'échec commercial. Plus précisément, durant l'âge d'or hollywoodien, les producteurs se préoccupaient de mettre sur pied des programmes de cinéma qui comprenaient non seulement des films mais aussi des séries B, des cartoons ou des courts-métrages (ce qu'on appelle la production de masse). Rationalisés et très hiérarchisés, les studios étaient constitués de plusieurs départements (costumes, scénarios, décors) dont chacun était dirigé par un manager. Toutefois, dès 1930, le producteur obtient tous les pouvoirs, au détriment du metteur en scène, et prend toutes les

décisions importantes: il s'agit, de la sorte, pour les studios, de répondre à la crise de 1929 en plaçant le destin d'un film entre les mains d'un salarié capable de maîtriser parfaitement la valeur de l'argent. Plus tard, dans les années 1950-60, le monde du cinéma sera contraint d'évoluer face à l'émergence d'une multitude d'autres divertissements comme la télé et la radio qui l'obligent à se renouveler.

Le système de production né dans les années 1930 perdure encore aujourd'hui: lors de la création d'un film, de nombreuses personnes participent à son élaboration, que ce soit les acteurs, les scénaristes, les costumiers ou les producteurs. Mais dans cette constellation, le producteur en est souvent le chef et celui qui lui insuffle une force créatrice: si ce n'est généralement pas lui qui est à l'origine de l'idée de départ et s'il ne crée pas le film en tant que tel, il prend de nombreuses décisions lors de l'élaboration de l'œuvre, que cela relève du casting ou des décors. On le nomme dans un tel cas le «creative producer». Certains producteurs vont jusqu'à conserver ce qu'on appelle le «final cut», c'est-à-dire le pouvoir de décider

Jerry Lee Lewis nous montre l'envers des grands studios dans *The Errand Boy* (1961).

quand le film sera prêt à être montré au public. En parallèle, on trouve des réalisateurs et producteurs associés qui collaborent de manière fructueuse, dont les plus connus aujourd'hui sont Steven Spielberg et Kathleen Kennedy ainsi que James Cameron et John Landau.

Malgré les nombreuses crises traversées par Hollywood, les studios survivent, de même qu'un système de production hiérarchisé où chacun a son propre rôle à jouer.

### **Entre cliché et réalité**

La fiction a façonné de toutes pièces le personnage du producteur en s'éloignant de ce qu'est dans les faits un réel producteur. Depuis les années 1940, cette représentation a subi de nombreuses évolutions en s'adaptant aux différents changements survenus dans le monde hollywoodien.

En 1952, *The Bad and the Beautiful* de Vincent Minnelli, par exemple, donne à voir Kirk Douglas dans le rôle du producteur Jonathan Shields. Le film est construit autour des trois personnages de Fred Amiel (metteur en scène), Georgia Lorrison (actrice) et James Lee Bartlow (écrivain) qui se remémorent la trahison que tous trois ont subie de Shields, un être qui agit à la manière d'une tornade bousculant tout sur son passage avant de disparaître aussitôt. Conscient de sa supériorité, ce producteur en joue et n'hésite pas à prendre le pas sur sa hiérarchie qui lui témoigne une confiance aveugle. À cet aspect de sa personnalité s'ajoute un côté manipulateur et calculateur: ce n'est que quand il en a réellement besoin qu'il fait ressortir le meilleur chez les gens, et qu'il agit comme révélateur de talent.

Jonathan Shields pense que tout lui est dû. Joueur et arrogant, il est également conscient du charme qu'il exerce sur les autres. Il n'hésite pas à s'en servir auprès des trois protagonistes, qu'il sait fascinés par sa propre personne, malgré la trahison subie. Enfantin, Jonathan Shields l'est aussi dans sa manière de travailler: en considérant le studio comme un immense terrain de jeu qu'il peut tout autant métamorphoser en Ouest américain, en château ou en sous-marin, il finit par perdre tout contact avec la réalité. Un trait commun aux destins des personnages de producteurs dans la fiction est d'ailleurs leur chute inéluctable, qui rappelle cette citation d'Henri Jeanson, «Les producteurs de cinéma? J'en ai connu beaucoup de ruinés, aucun de pauvres.»

Autre film datant de cette époque, *The Big Knife* (1955) de Robert Aldrich, où l'acteur super star Charlie Castle hésite à signer un nouveau contrat avec le grand producteur Stanley Hoff – condensé caricatural du mauvais producteur avec tous les côtés les plus sombres que l'on trouvait déjà chez Shields, qu'il s'agisse de la manipulation, du chantage, de l'intimidation ou de l'absence de toute limite. Hoff, qui veut faire de l'argent en utilisant Charlie qu'il ne considère que comme un simple investissement, s'apparente en cela à un gangster, évoluant dans univers mafieux lié à des activités louches, et utilisant des méthodes de malfrats pour arriver à récolter le plus de bénéfices. Charlie se retrouve donc coincé dans ce système qui ne lui inspire que dégoût, et qui ira jusqu'à le pousser au suicide. Au final, ce film se fait le défenseur d'une intégrité artistique susceptible d'être corrompue par l'argent. La situation actuelle des studios qui oscillent entre la production de films indépendants

contestataires et de «blockbuster» de studios suggère que cette dualité argent versus créativité a toujours constitué le cœur du système hollywoodien.

Après 1960, en même tant qu'évolue Hollywood, le rôle des producteurs et la façon dont on les représente au cinéma changent en conséquence. Dans *S.O.B* (1981) de Blake Edwards, Felix Farmer, un producteur à succès, se retrouve sans travail et dépressif après l'échec commercial de son dernier film. Finalement, sa seule chance de rebondir est de tourner une version érotique de son film. À la surprise générale, cette idée fonctionnera, à tel point que son ancien studio en viendra à lui voler les droits. Dans ce film, le personnage de Felix Farmer est dénué de toute la fougue, la puissance, et la soif d'argent caractéristiques des producteurs des années 1940. Il se fait le miroir des producteurs de sa génération qui sont dorénavant à la merci des studios et subissent la concurrence dévastatrice de la télévision. Felix, privé de la superbe d'antan, apparaît au final comme pathétique. En témoigne la première moitié du film où on l'entend à peine parler, comme s'il était seul dans cette grande maison pourtant remplie de gens.

Dans ce film apparaît également une multitude d'autres personnages. Il y a William Holden dont le rôle est de défendre les intérêts du studio ou des individus aux métiers bien plus superficiels, comme les assistants des artistes ou les employés uniquement payés pour s'inquiéter de Felix. Cette maison remplie de gens qui, en réalité, n'ont rien à y faire, se fait la critique du microcosme hollywoodien composé d'individus tapis dans l'ombre pour observer et critiquer, se tenant toujours prêts à prendre la place d'un collègue. Bien que la chute de Felix finira par la

mort – il se fera tirer dessus en tentant de récupérer les droits de son film – le ton de ce long-métrage reste comique. L'absence de morale et la caricature de l'univers d'Hollywood donnent en effet à rire, même s'il s'agit d'un rire jaune, ce portrait caustique n'étant finalement pas si éloigné de la réalité<sup>1</sup>.

*The Player* (1992) de Robert Altman, pour sa part, nous montre un producteur sans aucune superbe. Griffin Mill travaille dans un studio, où il vit en constante paranoïa. Bien qu'étant extrêmement arrogant, l'aura des producteurs des années 1940 lui fait défaut. Dans un petit bureau qu'il partage avec d'autres producteurs, il semble n'être habité d'aucune créativité, son seul but étant le pouvoir. La principale nouveauté de ce film consiste à mettre en valeur la nature du travail entre le producteur et le scénariste. Le film s'ouvre d'ailleurs sur le personnage de Griffin s'entretenant avec un scénariste qui lui «pitche» la suite du *Lauréat*. Dès l'ouverture, Altman met ainsi le doigt sur un problème qu'Hollywood rencontre depuis toujours: le besoin de privilégier les rentrées financières – et ainsi de miser sur des suites et des *reboot*<sup>2</sup> – au détriment de la créativité artistique.

Griffin fait partie intégrante de ce système. Il est aveuglé par le succès, se pense plus intelligent que les autres et n'hésite pas à utiliser, manipuler et même tuer les gens qui se mettent en travers de sa route. Il ressemble en cela à Stanley Hoff de *The Big Knife* mais sans sa superbe. Altman dépeint des studios et un Hollywood en crise, tout cela sur un ton extrêmement cynique jusqu'à la toute fin du film où sa caricature du *happy ending* classique hollywoodien joue avec notre envie de voir le producteur s'en sortir.

Le métier de producteur met Tim Robbins au cœur de la tourmente dans *The Player* (1992) de Robert Altman.

▼ *The Player*

En conclusion, le producteur est un personnage de l'ombre que nous nous représentons selon le portrait que nous en a donné le cinéma. Le monde d'Hollywood nous fascine depuis 1910 et a construit sa propre légende à travers les films produits par ses studios. Est-ce là la vraie force de ce système? L'ennui ou la profonde déception que nous pouvons ressentir à la sortie de *Transformers 4* nous amène à nous faire le serment de ne plus jamais y retourner... Enfin exception faite pour *Avengers 2* et les prochains *Star Wars* parce que là, les studios nous promettent quelque chose de différent. C'est certainement ce genre de réflexions qui a permis et permet encore à Hollywood de rester en place et de le rester pour longtemps.

- 1 Cette perte d'humanité, on la retrouve encore aujourd'hui, notamment dans le film de David Cronenberg *Maps to the Stars* (2014): des stars hollywoodiennes sans morale et sans repères ne sortent jamais de Beverly Hills, quand bien même elles prétendent incarner et représenter un grand nombre de personnes et de situations.
- 2 Même si la seule pensée de *Jaws 2* et *Alien VS Predator* suffit à provoquer une crise de larmes et de désespoir chez les fans des films originaux, Hollywood persiste à réaliser des suites. Pour preuve, Hollywood a récemment signé pour trois nouveaux *Star Wars* et *X-men: Apocalypse* (le huitième depuis 2000).

*The Bad and the Beautiful* (1952)  
de Vincente Minnelli, avec  
Kirk Douglas dans le rôle d'un  
producteur manipulateur.





# Bibliographie

## Sur le métafilm hollywoodien

CERISUELO Marc, *Hollywood à l'écran*, Paris, Presse de la Sorbonne Nouvelle, 2000.

## Sur Hollywood

BERTHOMIEU Pierre, *Hollywood classique. Le Temps des géants*, Pertuis, Rouge Profond, 2009.

BERTHOMIEU Pierre, *Hollywood moderne. Le Temps des voyants*, Pertuis, Rouge Profond, 2013.

BERTHOMIEU Pierre, *Hollywood. Le Temps des mutants*, Pertuis, Rouge Profond, 2014.

BISKIND Peter, *Le Nouvel Hollywood*, Paris, Le Cherche Midi, 2007.

BOURGET Jean-Loup, *Hollywood, la norme et la marge*, Paris, Nathan, 1998.

BOURGET Jean-Loup, NACACHE Jacqueline, *Le classicisme hollywoodien*, Rennes, PUR, 2009.

BORDWELL David, STAIGER Janet, THOMPSON Kristin, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, Londres, Routledge & Kegan, 1985.

NACACHE Jacqueline, *Le film hollywoodien classique*, Paris, Nathan, 1995.

## Sur le cinéma américain

CIMENT Michel, *Les conquérants d'un nouveau monde. Essai sur le cinéma américain*, Paris, Gallimard, 1981.

## Sur la figure du producteur

CRETON Laurent (dir.), *Les producteurs: enjeux créatifs, enjeux financiers*, Paris, Nouveau Monde éd., 2011.

## Sur l'économie du cinéma américain

AUGROS Joël et KITSOPANIDOU Kira, *L'économie du cinéma américain: histoire d'une industrie culturelle et de ses stratégies*, Paris, Armand Colin, 2009.

## Sur le star-système

DYER Richard, *Le star-système hollywoodien*, Paris, L'Harmattan, 2004.

MORIN Edgard, *Les stars*, Paris, Seuil, 1957.

SILL Bärbel, *Le star system: du cinéma hollywoodien classique (1930-1960) à sa renaissance dans les années 80*, Frankfurt a. M., Berlin, P. Lang, 2005.

LUNDI 5 JAN. À 20H 12 14

## Sunset Boulevard Boulevard du crépuscule

USA, 1950, NB, Blu-ray, 110', vo st fr  
R Billy Wilder INT William Holden, Gloria Swanson, Erich von Stroheim

Pour échapper à des créanciers, Joe, scénariste fauché, se réfugie chez une star déchue qui lui demande de l'aider à travailler sur un scénario qu'elle écrit. La collaboration devient vite malsaine et Joe comprend que l'ancienne actrice a perdu l'usage de la raison.

Portrait d'Hollywood d'une vérité rarement atteinte, ce film à l'aura morbide et mortifère est une œuvre frôlant la perfection. Wilder ouvre la voie à une série de films qui s'emploieront à démystifier l'usine à rêves.

► pp. 19-23, 32

LUNDI 16 FÉV. À 20H 16 16

## The Legend of Lylah Clare Le démon des femmes

USA, 1968, Coul., 35 mm, 130', vo st fr  
R Robert Aldrich INT Kim Novak, Peter Finch, Ernest Borgnine

Pour se faire un nom, Elsa accepte de jouer le rôle d'une ancienne star, Lylah Clare, décédée dans des circonstances troubles et qui n'est autre que l'ancienne épouse du réalisateur. Peu à peu, pour l'actrice, rôle et réalité se confondent.

Avec *The Legend of Lylah Clare*, Aldrich signe son troisième film consacré à Hollywood. Sur les traces de *Sunset Boulevard* et de *Vertigo*, réalisé dix ans plus tôt, cette œuvre convoque la mémoire du cinéma pour mieux la pervertir.

► pp. 23-26

LUNDI 12 JAN. À 20H 7 12

## Sullivan's Travels Les voyages de Sullivan

USA, 1941, NB, DCP, 90', vo st fr  
R Preston Sturges INT Joel McCrea, Veronica Lake, Robert Warwick

John L. Sullivan, réalisateur hollywoodien de comédies musicales, souhaite réaliser un film engagé sur une thématique sociale. Comme il ne connaît rien au sujet, il décide de mener une vie de vagabond. Ses pérégrinations lui feront comprendre que rien au monde ne vaut une bonne comédie.

Derrière ce film au ton très léger, le système hollywoodien tente de légitimer la culture du divertissement dont Hollywood constitue l'emblème.

LUNDI 19 JAN. À 20H 12 16

## Fedora

USA, 1978, Coul., DCP, 116', vo st fr  
R Billy Wilder INT William Holden, Marthe Keller, Hildegard Knef

Le producteur indépendant Barry Detweiler désire convaincre l'ex-star Fedora de faire son retour sur les écrans. Il se rend à Corfou, où l'ancienne célébrité possède une maison, pour tenter de lui parler. Cependant, l'entourage de Fedora semble peu disposé à le laisser approcher la star. Vingt-huit ans après *Sunset Boulevard*, Billy Wilder signe un métafilm d'une force et d'une amertume saisissante, dénonçant la hantise du vieillissement qui ronge les stars déchues.

LUNDI 23 FÉV. À 20H 16 16

## The Day of the Locust Le jour du fléau

USA, 1975, Coul., 35 mm, 144', vo st fr  
R John Schlesinger INT William Atherton, Karen Black, Donald Sutherland

Dans les années 1930, les locataires d'une résidence hollywoodienne essaient de percer dans le milieu du cinéma. Aucun d'eux n'y parviendra.

À travers cette satire de mœurs d'une cruauté inouïe, Schlesinger livre une vision pessimiste et désenchantée de l'univers hollywoodien. Les personnages, plus médiocres les uns que les autres, cachent derrière leur banalité apparente une méchanceté inhumaine qui éclatera dans la séquence finale du film, spectaculaire et atroce.

LUNDI 2 MARS À 20H 16 16

## The Errand Boy Le zinzin d'Hollywood

USA, 1961, NB, DVD, 92', vo st fr  
R Jerry Lewis INT Jerry Lewis, Brian Donlevy

Le patron d'un studio désire comprendre où passent les sommes faramineuses dépensées continuellement par l'entreprise. Ayant besoin d'un espion, il prétexte l'engagement comme garçon de courses d'un colleur d'affiches maladroit et benêt. Le jeune homme s'acquitte de son travail avec zèle, mais sème dans son entourage un flot de catastrophes. L'usine à rêves est dépeinte dans ce film drôle et poétique comme un univers froid, auquel le personnage qu'incarne Jerry Lewis redonne un visage humain.

LUNDI 26 JANV. À 20H 10 12

## Singin' in the Rain Chantons sous la pluie

USA, 1952, Coul., 35 mm, 103', vo st fr  
R Stanley Donen et Gene Kelly INT Gene Kelly, Debbie Reynolds, Donald O'Connor

En 1927, lorsque le cinéma devient parlant, tout change pour la star du muet Lina Lamont qui possède une voix nasillarde: une jeune danseuse, engagée pour la doubler, séduit d'emblée le partenaire de jeu de Lina, ce qui n'est pas sans lui déplaire.

Comédie musicale dont la fraîcheur ne s'est jamais démentie, *Singin' in the Rain* revisite avec chaleur et humour un épisode crucial de l'histoire du cinéma: le passage du muet au parlant.

LUNDI 16 MARS À 20H 16 16

## Inserts

### Gros plan

UK, 1975, Coul., DVD, 117', vo st fr  
R John Byrum INT Richard Dreyfuss, Jessica Harper, Bob Hoskins

### Séance aux Cinémas du Grütli

Boy Wonder, réalisateur prometteur au temps du muet, se trouve réduit, à l'aube des années 1930, à tourner des films pornographiques. Lorsque son actrice meurt d'une overdose, il n'a d'autre solution que de la remplacer par la fiancée de son producteur, qui rêve de se trouver devant la caméra.

*Inserts* dresse un portrait à la fois drôle et émouvant des laissés-pour-compte du système hollywoodien.

**LUNDI 2 FÉV. À 20H** 16 /16

## What Ever Happened to Baby Jane? Qu'est-il arrivé à Baby Jane?

USA, 1962, NB, Blu-ray, 134', vo st fr  
R Robert Aldrich INT Bette Davis, Joan Crawford

À la fin des années 1950, Jane Hudson, enfant prodige du music-hall des années 1920, vit avec sa sœur Blanche, star à Hollywood avant qu'un accident de voiture ne la paralyse. Jalouse de sa sœur jusqu'à la folie, Jane ne cesse de la martyriser. Avec ce film, Aldrich nous livre une peinture d'Hollywood qui prend les traits d'une usine à fabriquer des monstres. Les deux vieilles stars qu'il réunit s'affrontent en un duel macabre qui fera date.

**LUNDI 9 FÉV. À 20H** 16 /16

## La ricotta

IT, 1963, NB, DVD, 35', vo st fr  
R Pier Paolo Pasolini INT Orson Welles, Laura Betti

Un réalisateur américain tourne en Italie une adaptation de *La vie du Christ*. Sur le tournage, un des figurants n'a qu'une idée en tête: trouver à manger.

► pp. 11-14

## Le mépris

FR/IT, 1963, Coul., 35 mm, 103', fr  
R Jean-Luc Godard INT Brigitte Bardot, Michel Piccoli, Jack Palance, Fritz Lang

Le scénariste Paul Javal et son épouse Camille rejoignent à Capri le cinéaste Fritz Lang, qui tourne une adaptation de *L'odyssée* produite par Jeremy Prokosch. À tort, Camille croit que son mari l'incite à séduire le producteur. Le couple ne se remettra pas de ce malentendu.

► pp. 15-17

**LUNDI 23 MARS À 20H** 14 /14

## The Player

USA, 1992, Coul., 35 mm, 124', vo st fr  
R Robert Altman INT Tim Robbins, Greta Scacchi, Fred Ward

Griffin Mill, directeur de production, reçoit des lettres anonymes menaçantes dont l'auteur semble être un scénariste frustré. Sa position au sein du studio est par ailleurs mise en péril. Malmené par les événements, il essaie de reprendre le contrôle de la situation.

Satire virulente du milieu du cinéma, *The Player* marque le quatrième comeback d'Altman à Hollywood. Aucun personnage n'est épargné dans ce film à la rhétorique musclée, qui débute par un plan-séquence inoubliable.

► p. 37

**LUNDI 30 MARS À 20H** 14 /16

## Mulholland Drive

USA/FR, 2001, Coul., 35 mm, 147', vo st fr  
R David Lynch INT Naomi Watts, Laura E. Harring, Justin Theroux

Victime d'un accident de voiture, une femme mystérieuse et amnésique erre sur Mulholland Drive. Elle se réfugie chez Betty, apprentie comédienne. De plus en plus complices, les deux femmes décident de mener l'enquête afin de découvrir la véritable identité de l'inconnue.

Film phare de la décennie 2000, fascinant et envoûtant, *Mulholland Drive* dépeint l'univers hollywoodien à travers le prisme du rêve et du fantasme. Aussi mystérieux que son héroïne, ce film n'a pas fini d'intriguer. §

► p. 7

Auditorium Ardit  
Place du Cirque | Genève

Les lundis à 20h  
du 5 janvier au 30 mars 2015

Ouvert aux étudiant-e-s et non-étudiant-e-s  
Ouverture des portes à 19h30

Tarifs:  
8.- (1 séance)  
18.- (3 séances)  
50.- (abonnement)

a-c.ch/hollywood  
Ciné-club universitaire  
Activités culturelles  
Université de Genève



