"L'échec demeure une proposition inacceptable..."

L'idéologie à l'oeuvre dans le cinéma hollywoodien

Anne-Marie Bidaud, "Hollywood et le Rêve américain - Cinéma et idéologie aux Etats-Unis", éd. Masson, collection "Langue et civilisation anglo-américaine", Paris 1994

Le cinéma pour grand public, celui que Truffaut appelait avec tendresse le "cinoche", a beau être passé en un siècle des fêtes foraines aux multiplexes grand écran et son digital, il reste, dans l'esprit de beaucoup, une attraction de foire, un simple produit commercial à prendre au premier degré. En conséquence, le critique qui s'aventure à analyser un film populaire doit encore et toujours faire face à un double réflexe d'incompréhension: celui de ses collègues qui méprisent généralement ce genre de productions, mais aussi celui du grand public qui n'y voit qu'un pur et innocent divertissement et se demande bien pourquoi diable l'on s'acharne à couper les cheveux en quatre en y cherchant un quelconque contenu idéologique. Un célèbre producteur américain n'aurait-il pas déclaré d'ailleurs: "Si j'ai un message à faire passer, je l'envoie par la poste."[1] ?

Cette boutade, Anne-Marie Bidaud la cite au début de son ouvrage "Hollywood et le Rêve américain - Cinéma et idéologie aux Etats-Unis"[2] pour mieux la réfuter ensuite. En 250 pages passionnantes, elle démontre, avec intelligence et clarté, que le cinéma hollywoodien[3] est très marqué idéologiquement et contribue depuis toujours à la normalisation économique, morale et politique de l'Amérique, mais aussi du monde puisqu'il est largement distribué à l'échelle universelle.

Une marge de manoeuvre restreinte

Bidaud explique d'abord la place très particulière que le cinéma occupe aux Etats-Unis où il a contribué à forger la perception même que les citoyens ont de leurs origines: plus que la littérature, les westerns ont fondamentalement influencé l'idée que se font les Américains de la conquête de l'Ouest et des guerres contre les Indiens. Le cinéma est par ailleurs constamment sollicité comme référence dans les situations de la vie réelle. L'astronaute John Glenn dit ainsi avoir eu l'impression de regarder un film de science-fiction en voyant le premier homme marcher sur la lune et, dans le documentaire sur la guerre du Viêt-nam *Dear America, Letters Home from Vietnam* (Bill Couturie, 1987), les jeunes recrues partent au front en se prenant pour John Wayne.

L'idéologie à l'oeuvre dans les films hollywoodiens est invisible et d'autant plus efficace.

L'influence du cinéma est telle qu'elle en devient inconsciente. L'idéologie à l'oeuvre dans les films hollywoodiens est invisible et d'autant plus efficace. Les valeurs que véhiculent ces oeuvres et les règles esthétiques qui les fondent ne sont pas perçues en tant que telles parce qu'elles ont été assimilées par les spectateurs au point que ceux-ci les considèrent comme "normales" et seules valables. "Dans le cadre hollywoodien, tout est fait pour accentuer ... l'illusion (de réalité)" [4], commente Anne-Marie Bidaud avant d'énumérer quelques procédés typiques du cinéma hollywoodien dont le seul but est d'empêcher le spectateur de prendre de la distance vis-à-vis du film qu'il est en train de regarder: ligne narrative simple et de préférence chronologique, montage et mouvements de caméra invisibles (on ne doit pas remarquer le passage d'un plan à un autre ou les mouvements à l'intérieur d'un plan), pas de sauts d'axes qui choqueraient le spectateur en dérangeant ses habitudes de voir. Cette esthétique peut légèrement évoluer au gré des modes, mais pour l'essentiel, on la retrouve à l'oeuvre dans la plupart des grands succès populaires. L'immersion dans le monde du film et l'impression de réalité qui s'ensuit légitiment alors, mine de rien, le contenu. "Une idéologie transparente implique une esthétique de la transparence. Fond et forme sont en parfaite cohérence," conclut Bidaud[5].

Elle raconte ensuite comment l'idéologie s'est inscrite dès ses débuts dans les structures de l'industrie hollywoodienne, industrie monopolistique, largement contrôlée par le grand capital, qui conçoit ses films comme des produits de consommation de masse et cherche donc à plaire au plus grand nombre. Les dirigeants se comptent sur les doigts d'une main: jusqu'aux années 50, ce furent les fameux nababs, quelques grands producteurs qui faisaient la pluie et le beau temps à Hollywood, aujourd'hui, ils sont toujours producteurs, mais aussi membres de conseils d'administration, réalisateurs ou même acteurs. Ce n'est que dans les années 60 et 70 que Hollywood perdit de son pouvoir au profit d'une production indépendante à petit budget, décentralisée (souvent à New York) et nettement plus dérangeante, suite à la désaffection des studios (affaiblis par la loi anti-trust qui les obligea à se séparer de leurs circuits d'exploitation, l'apparition de la télévision, la disparition progressive des anciens nababs et l'élimination d'une partie des artistes les plus originaux lors de la chasse aux sorcières maccarthyste) et à l'atmosphère générale de révolte et d'insoumission qui commençait à régner dans le pays.

L'un des mérites de Anne-Marie Bidaud est d'insister, tout au long de son livre, sur le retour de bâton que l'on observe depuis les années 80. Aujourd'hui, les grands studios ont en effet repris le pouvoir, sous une autre forme certes, mais en reconstruisant les monopoles d'antan. Profitant de la politique de déréglementation de Ronald Reagan et en dépit d'une législation anti-

trust toujours en vigueur, ils ont racheté leurs circuits d'exploitation et livrent de nouveau une concurrence sans pitié aux petits producteurs qui sont par ailleurs dépendants des majors pour la distribution de leurs films. "Loin de s'amplifier, la marge de manoeuvre de l'industrie hollywoodienne se restreint plutôt actuellement"[6].

Etant données les sommes quasi astronomiques[7] que les studios investissent dans les films, on les voit en effet mal prendre le risque de mécontenter une partie du public potentiel, et encore moins les puissants groupes de pression qui brandissent les menaces de boycott et appellent à la censure dès que le contenu d'un film leur déplaît. C'est pour se protéger contre ce genre de démarches que les grands studios avaient élaboré en 1930 le fameux Code Hays, un code d'autocensure auquel tous les producteurs devaient se soumettre sous peine de ne pas pouvoir sortir leur film. On connaît les aberrations auxquelles aboutit cette initiative. Anne-Marie Bidaud cite le réalisateur Douglas Sirk qui s'exclama, à propos des décolletés: "ce creux admirable que l'on ne pouvait montrer que sur une longueur de deux centimètres. Je devais utiliser un mètre pour mesurer le décolleté de Madame Lana Turner!"[8] L'interdiction des décolletés eut d'ailleurs une conséquence inattendue puisqu'elle provoqua par réaction la mode du dos nu! Autre exemple: le conseil d'administration chargé d'appliquer le code dut convoquer une réunion extraordinaire pour décider s'il pouvait admettre la dernière réplique de Rhett Butler dans *Gone with the Wind*: "Frankly my dear, I don't give a damn".

L'évolution des moeurs, la libération sexuelle, la contestation politique, mais aussi l'influence des films européens qui commençaient à arriver aux Etats-Unis dans les années 50 et 60, conjuguées au déclin des studios, firent peu à peu tomber dans l'oubli le code Hays. En 1968, il fut remplacé par un système de classification par âges. Une plus grande permissivité régna jusqu'à l'arrivée au pouvoir de Reagan, "soutenu par les lobbies du réarmement moral"[9] qui frappa de plein fouet le cinéma, à tel point que famille et patrie sont aujourd'hui redevenus les composantes obligées de la plupart des grands films hollywoodiens, qu'ils soient d'inspiration libérale ou conservatrice - au sens américain de ces termes - (*JFK, Forrest Gump, Apollo 13, The American President* pour n'en citer que quelques-uns parmi les plus récents). La famille est de nouveau le refuge des héros et le drapeau américain flotte avec insistance sur les écrans. Le mouvement du "politically correct" a remplacé l'ancien code d'autocensure, mais rien n'a fondamentalement changé.

L'axe Hollywood-Washington

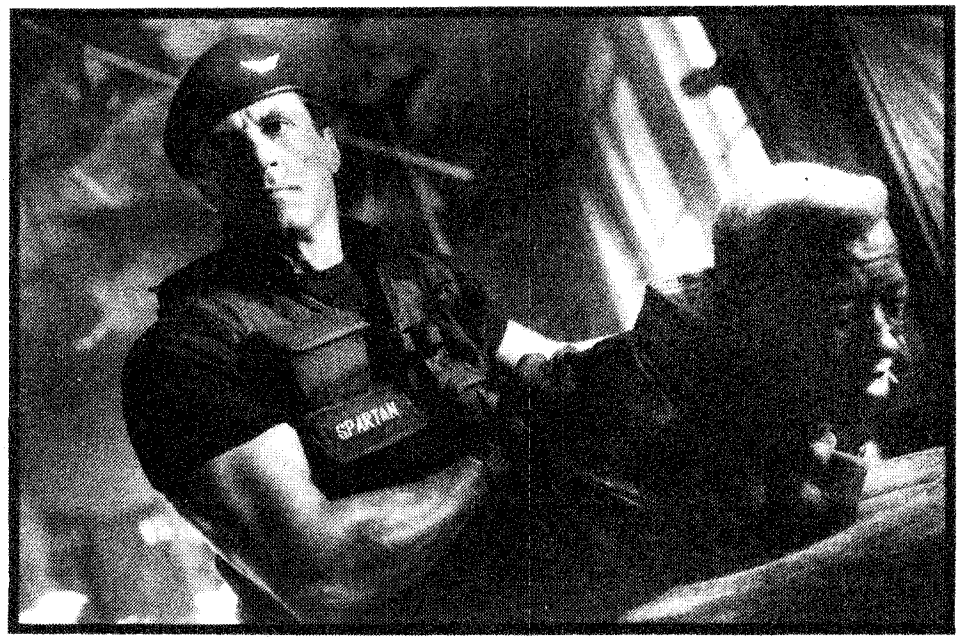
Anne-Marie Bidaud consacre un chapitre entier aux interférences entre Hollywood et le monde politique. Pendant les deux guerres mondiales, les producteurs soutenaient "l'effort de guerre" de la nation en fabriquant des films qui mettaient en valeur l'héroïsme des Américains, diabolisaient l'ennemi et soutenaient le moral des troupes. En temps de paix, ils ont recours au soutien de l'Armée pour réaliser des films de guerre, soutien que l'Armée refuse bien entendu si elle juge que les scénarios ne sont pas conformes à l'image qu'elle entend donner d'elle-même[10]. Dans les années 50, Hollywood s'inclina devant le HUAC (la Commission des activités anti-américaines) et les responsables promirent de ne plus employer aucun "élément subversif" - communiste ou supposé communiste - dans leurs studios, ce qui provoqua un appauvrissement dramatique de la création, la mesure frappant surtout les scénaristes et les réalisateurs les plus non-conformistes.

Les relations entre Hollywood et Washington sont cependant plus serrées encore puisque, non contente de catapulter un acteur - et ancien gouverneur de la Californie - à la tête des Etats-Unis, la capitale du cinéma se choisit en contrepartie son président parmi les hommes au pouvoir. L'une des personnalités les plus influentes à Hollywood est le président de la "Motion Picture Association of America" (MPAA) qui regroupe les studios hollywoodiens. Elu par les responsables de ces studios, le président de la MPAA est le porte-parole de l'industrie cinématographique et l'interlocuteur direct des hommes politiques américains et étrangers. Le premier fut William Hays qui donna son nom au funeste code et qui fut ministre des Communications. L'actuel occupant du poste, élu en 1966, se nomme Jack Valenti. Proche collaborateur de Lyndon B. Johnson durant la présidence de celui-ci (il épousa même sa secrétaire), il siège au conseil d'administration de nombreuses grandes entreprises. On nous concédera qu'il est difficile, dans ces conditions, de croire à l'indépendance politique et économique de Hollywood vis-à-vis de Washington.

L'optimisme: un devoir américain

Dans la deuxième partie du livre, Anne-Marie Bidaud décline les composantes de l'idéologie américaine vue par son cinéma: supériorité du système américain, ralliement autour de l'image présidentielle, discrédit des idéologies révolutionnaires, glorification de l'individualisme, réussite sociale, bonheur par la consommation, et l'amour (conjugal, si possible) comme consécration suprême.

Optimisme est le mot-clé à Hollywood. Bidaud cite l'exemple d'un réalisateur qui se vit accuser d'anti-américanisme par le HUAC parce qu'il avait tourné un film "sinistre" (gloomy)[11] ! En règle générale, quand un personnage cesse de croire à sa chance dans un film hollywoodien ou qu'il est présenté comme pessimiste, on



Demolition Man

peut parier qu'il sera le premier à mourir. A cette règle, et à tout ce qui suit, il n'existe qu'une exception notoire, c'est le film noir qui, dans les années 40 et à une époque particulièrement trouble, vit s'imposer à Hollywood des héros interlopes, moralement douteux, voire cyniques (le cynisme étant probablement ce qu'il y a de plus anti-américain au monde!).

En temps normal cependant, l'une des missions primordiales de Hollywood consiste à faire miroiter aux spectateurs un consensus imaginaire, à nier toute source de division - économique, géographique, intellectuelle ou raciale - entre les Américains. Bidaud constate qu'au lieu d'aboutir à la glorification du fameux "melting-pot" qui supposerait un brassage des cultures, cette conception valorise au contraire le modèle WASP, l'homme blanc et relativement fortuné, et tend à gommer tout ceux qui ne se conforment pas à ce modèle. Hollywood falsifie ainsi la réalité en sous-représentant des catégories sociales telles que les ouvriers (peu compatibles avec le "glamour" hollywoodien) ou les agriculteurs.

Les producteurs refusent aussi toute idée d'un possible métissage. L'auteur rappelle qu'en 1967, année où Sidney Poitier courtisait pourtant (très chastement) une fille blanche dans *Guess Who's Coming to Dinner* (Stanley Kramer), seize Etats américains avaient encore des lois pour interdire les couples mixtes! En 1995, ce tabou est l'un de ceux qui résistent les plus tenacement à Hollywood. Dans *Dances With Wolves*, Kevin Costner épouse une jeune femme qui ressemble à une Indienne, qui parle comme les Indiens et s'habille comme les Indiens, mais qui est blanche. Dans *Pelican Brief* (1983), le pourtant fort attrayant Denzel Washington n'a curieusement pas de liaison amoureuse avec Julia Roberts. Dans *Made in America* (1993), Whoopi Goldberg a conçu un enfant avec un Blanc, mais c'était par banque de sperme interposée. Et au lieu d'avoir des enfants avec John Smith et de vivre heureux avec lui jusqu'à la fin de ses jours, ce qui aurait été conforme à la tradition de Disney, ou - à défaut - d'épouser un Blanc et de partir avec lui en Angleterre, ce qui aurait correspondu à la vérité historique, l'Indienne Pocahontas laisse repartir seul en Europe son prince charmant et anglo-saxon.

La moralité se voit de l'extérieur

Dans une dernière partie plus centrée sur l'esthétique, Anne-Marie Bidaud passe en revue les artifices stylistiques auxquels Hollywood a recours pour illustrer sa conception rassurante du meilleur des mondes possibles, l'Amérique.

Contrairement au cinéma européen, Hollywood gomme systématiquement le banal et ne conserve que les temps forts, les moments marquants d'une vie. Des effets de symétrie et des constructions en boucle suggèrent en outre que cette vie obéit à un destin et c'est aussi pourquoi les films hollywoodiens regorgent de "signes" prémonitoires, parfois lourdement soulignés, comme, dans *Apollo 13*, l'alliance de la femme de l'astronaute Jim Lovell qui tombe dans la douche avant le départ de celui-ci pour la lune. Le public est ainsi toujours un peu en avance sur les personnages, ce qui lui donne le sentiment de contrôler les choses. "There is only one way to shoot a scene, and that's the way which shows the audience what's happening next", disait Raoul Walsh[12].

Le héros hollywoodien jusqu'aux années 50, il ne transpirait pas, était toujours impeccablement rasé et ne saignait pas. Les femmes honnêtes étaient blondes et les autres brunes ou rousses.

Le héros hollywoodien suit son destin et contrôle son corps. Jusqu'aux années 50, il ne transpirait pas, était toujours impeccablement rasé et ne saignait pas. Les femmes honnêtes étaient blondes et les autres brunes ou rousses. Aujourd'hui, le héros a au contraire tendance à transpirer énormément et à saigner souvent, mais il se relève après les pires passages à tabac comme si de rien n'était, et les femmes, qui reçoivent - égalité des droits oblige - aussi des coups, restent toujours bien maquillées. "A Hollywood, la moralité se voit de l'extérieur." [13] Ce manichéisme s'est certes atténué, il n'a pas disparu. Dans *JFK* (Oliver Stone, 1991) par exemple, le héros Jim Garrisson apparaît presque toujours vêtu de blanc (ou d'habits clairs) tandis que les "méchants" évoluent surtout dans l'ombre. Jürgen Prochnov, qui n'a pas le visage particulièrement avenant (et qui, de plus, est allemand!) ne jouera jamais que des méchants à Hollywood. En 1991, John Turturro déclarait encore aux "Cahiers du Cinéma": "J'ai le teint mat, et à Hollywood, ça vous catalogue immédiatement comme un méchant"[14].

S'il est cependant une chose dont un film hollywoodien ne peut que très difficilement se passer, c'est le happy end. Son caractère artificiel est souligné par le fait qu'il a parfois lieu dans la toute dernière scène du film et alors que celui-ci est pratiquement déjà terminé. Ainsi, Eliza revient inopportunément chez le professeur Higgins dans la version cinématographique de *My Fair Lady* et dans *Pretty Woman*, Julia Roberts est sauvée au tout dernier moment de la rue par son millionnaire d'amant. On sait que les producteurs ont souvent fait changer la fin des films jugés trop pessimistes. En règle générale, l'amour triomphe donc de tout (sauf des liens conjugaux!), justice est faite et le héros remplit son destin. David Lynch (dans *Wild at Heart*) et Oliver Stone (dans *Natural Born Killers*) se sont moqués de ces happy ends, tout en les assumant.

"L'échec demeure une proposition inacceptable que le happy end s'emploie généralement à faire disparaître", souligne Anne-Marie Bidaud, propos que reprend presque mot pour mot le commandant Gene Kranz dans *Apollo 13*. Tout en ordonnant à ses subordonnés d'imaginer tous les scénarios possibles après l'accident de la fusée, il les prévient d'un ton ferme et irrévocable: "Failure is no alternative!" ... La devise du cinéma hollywoodien, en quelque sorte!

Viviane Thill

1) La phrase a été attribuée à tant de personnalités que la véritable source - si elle existe - est devenue introuvable. 2) Anne-Marie Bidaud, "Hollywood et le Rêve américain - Cinéma et idéologie aux Etats-Unis", éd. Masson, collection "Langue et civilisation anglo-américaine", Paris 1994 3) Par "cinéma hollywoodien", il faut entendre l'ensemble des films produits par les majors - les grands studios - ce qui exclut toute la production dite indépendante (de ces grands studios), traditionnellement beaucoup plus diversifiée. 4) p.37 5) p.38 6) p.64 7) Un budget moyen se situe à Hollywood entre 20 et 30 millions de dollars! 8) p.82 9) p.88 10) *Platoon*, le film d'Oliver Stone sur la guerre du Viêt-nam, se vit refuser cet appui de l'armée parce qu'on y voyait, dans un contexte réaliste, des soldats américains se droguer, s'entre-tuer et essayer de fuir les combats. Le projet fut refusé par tous les producteurs hollywoodiens et finalement réalisé par une firme anglaise. 11) p.173 12) p.199 13) p. 205 14) p.208