



**HAL**  
open science

# Les interrelations entre le monde réel et le monde du fantasma dans le classicisme hollywoodien

Pierre Bas

► **To cite this version:**

Pierre Bas. Les interrelations entre le monde réel et le monde du fantasma dans le classicisme hollywoodien. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Sorbonne Paris Cité, 2018. Français. NNT : 2018USPCA088 . tel-03705125

**HAL Id: tel-03705125**

**<https://theses.hal.science/tel-03705125v1>**

Submitted on 27 Jun 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**UNIVERSITÉ SORBONNE PARIS CITÉ  
UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE-PARIS**

ED 267  
THALIM

Cinéma

Pierre BAS

**Les interrelations entre le monde du réel et le  
monde du fantasme dans le classicisme  
hollywoodien**

Thèse dirigée par  
Mme Anne-Françoise Benhamou, professeure, École normale  
supérieure Ulm  
et  
M. Jean-Loup Bourget, professeur émérite, École normale supérieure  
Ulm

Soutenue le 10 novembre 2018

**Jury**

Mme Raphaëlle MOINE, professeure, Université Paris 3 – Sorbonne  
nouvelle, Présidente du jury,  
Mme Marguerite CHABROL, professeure, Université Paris 8 – Saint  
Denis, Rapporteur,  
M. Laurent GUIDO, professeur, Université Lille 3, Rapporteur,  
M. José MOURE, professeur, Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne.



## Résumé

Le classicisme hollywoodien permet d'explorer la variété des sens que revêt au cinéma le concept de réalité à partir de fragments de réalité matérielle enregistrés, du réalisme ontologique qui s'y attache, de la réalité diégétique qui constitue l'univers des films, et de la réalité philosophique, qui renvoie le spectateur à son être propre par le partage de l'expérience de personnages auxquels il s'identifie.

Par l'instrumentalisation de ces réalités relatives, Hollywood crée une nouvelle forme de récit qu'alimenteront la littérature, les mythes et la psychanalyse, participant à la diffusion d'un fonds culturel commun à tous les Américains.

Parce que la réalité cinématographique n'est pas ce que croit le spectateur, elle a naturellement partie liée avec le rêve et le fantasme, justifiant une réflexion sur leurs interrelations et sur la dynamique de transformation de l'art cinématographique qui se joue dans ces interrelations.

Les mondes hollywoodiens, soumis à l'imaginaire et au désir des cinéastes, n'ont que l'apparence du nôtre, jusqu'aux mondes intérieurs dont les portes nous seront ouvertes par Hollywood à travers la représentation des rêves, créant une hybridité entre réalité, rêve et fantasme. Mais un doute se créera chez le spectateur à qui on aura fait croire au rêve et au fantasme autant qu'à la réalité, et ce doute mettra en péril la « suspension d'incrédulité » qui avait fait le succès d'Hollywood et contribuera à la fin du classicisme, le rêve ayant contaminé la fiction.

**Mots clés : classicisme hollywoodien – cinéma – fantasme – fiction – imaginaire – littérature – mythes – psychanalyse – réalité – rêve.**



## Abstract

Through classical Hollywood cinema, one can explore the broad variety of meanings that the concept of reality has in cinema: fragments of recorded reality material, the ontological realism that is attached to it, the narrative reality that constitutes the universe of films, and the philosophical reality that transports the viewer back to his own self by sharing the experience of characters with whom he identifies.

Through the instrumentalisation of these relative realities, Hollywood creates a new form of narrative that nourishes literature, myths and psychoanalysis, and help spread a common cultural background to all Americans.

Because cinematographic reality is not what the audience believes it is, it is naturally linked with dream and fantasy, justifying thoughts on their inter-relationships and on the dynamics of the transformation of cinematographic art that is played out in these inter-relationships.

Subjects of the imagination and desire of filmmakers, the worlds created by Hollywood merely have the appearance of our world. This even encompasses inner worlds, whose doors will be opened to us through the representation of dreams, creating a hybridity between reality, dream and fantasy. But a doubt will be created in the spectator, who has been made to believe equally in dreams, fantasy and reality, and this doubt will jeopardize the "suspension of disbelief" that has made Hollywood successful, ultimately contributing to the end of classicism; the dream having contaminated fiction.

***Keywords : cinema – classical Hollywood – dream – fantasy – fiction – imagination – literature – myths – psychoanalysis – reality.***

## Remerciements

Je voudrais avant tout dire ma fierté au Professeur Jean-Loup Bourget d'avoir eu le privilège d'être son élève et le remercier de son accompagnement aussi bienveillant qu'exigeant.

Je remercie aussi la Professeure Anne-Françoise Benhamou de s'être associée à la direction de mes recherches et de m'avoir orienté vers une approche plus interdisciplinaire.

Je veux également exprimer ma gratitude :

- à toute l'équipe du laboratoire THALIM pour m'avoir accueilli et encouragé
- aux enseignants des Universités Paris III et Paris VII qui m'ont fait considérer le cinéma comme objet d'étude en m'encourageant d'aller au-delà de ma cinéphilie addictive.
- aux personnels de la BPI et de la Bifi qui m'ont orienté dans mes recherches documentaires.

Ma reconnaissance va enfin à ma famille et à mes amis :

- mon père pour m'avoir sensibilisé au sujet très tôt (c'est-à-dire à l'adolescence) en me donnant le goût du tourisme cinéphilique
- ma mère pour m'avoir fait découvrir le monde.

Camille Marie, Anne-Charlotte et François, mes sœurs et frère, pour leur soutien et leur affection.

Samuel, Liv et Joséphine mon neveu et mes nièces pour avoir renouvelé mes capacités d'émerveillement.

Alexis des Mazery, Marie Plisson, Clément Safra pour nos conversations si chaleureuses et fécondes.

## Sommaire

RÉSUMÉ.....	3
ABSTRACT.....	4
REMERCIEMENTS.....	5
SOMMAIRE.....	6
INTRODUCTION.....	8
<b>LA VOCATION DU CINEMATOGRAPHE A REPRESENTER LA REALITE A ETE TRES TOT QUESTIONNEE (I).</b> .....	<b>19</b>
1. Dès les « vues » Lumière, la technique cinématographique restitue partiellement la réalité matérielle tout en ouvrant sur une surréalité.....	23
2. Le réalisme ontologique et son questionnement par la mise en scène : l'exemple de <i>Citizen Kane</i> .....	47
3. À travers une esthétique réaliste, le classicisme hollywoodien parvient à une diégèse qui est l'objet de manipulations, comme celles du trompe-l'œil en peinture.....	80
4. Le cinéma vu comme l'expérience d'une réalité philosophique, l'affirmation (ou la remise en question) de notre existence ? .....	126
<b>2. LE FANTASME ROMANESQUE A ETE METAMORPHOSE PAR LE REALISME CINEMATOGRAPHIQUE</b> .....	<b>179</b>
1. Le classicisme hollywoodien, terre d'accueil .....	182
2. Faire passer le « signifié » littéraire par le « signifiant » hollywoodien .....	206
3. L'adaptation hollywoodienne entre rupture et continuité avec le modèle littéraire .....	232
4. Le genre hollywoodien du <i>female gothic</i> renouvelle et transforme le mythe de <i>Barbe-Bleue</i> ...	252
5. Le film hollywoodien rejoint le conte par sa structure, ses archétypes et ses interprétations .	266
6. L'invention de nouveaux procédés pour contourner la difficulté de traduire cinématographiquement l'écriture à la première personne.....	298
<b>3. LE LIEN ENTRE ESTHETIQUE ET ONIRISME TROUVE SON EXPRESSION LA PLUS ACHEVE AVEC LE REVE FILME</b> .....	<b>330</b>

1. La représentation des rêves n'a pas attendu Hollywood pour occuper la pensée et les arts .....	333
2. La représentation hollywoodienne du rêve fait coexister deux espaces-temps en un seul film	350
3. L'adaptation du rêve aux canons hollywoodiens.....	383
4. À Hollywood, la psychanalyse et le rêve sont subordonnés aux genres .....	407
<b>4. LA COEXISTENCE DU REVE ET DE LA REALITE DANS LE CLASSICISME HOLLYWOODIEN</b>	
<b>PORTE EN GERME LE CINEMA MODERNE .....</b>	<b>444</b>
1. Un divertissement thérapeutique ? .....	446
Le rêve filmé permet une psychanalyse de fiction.....	446
2. La représentation de « l'autre scène » porte en elle le dépassement du cinéma classique.....	482
3. L'altérité du rêveur, un accès privilégié à une part d'ombre .....	501
4. Le rêve filmé contamine de son étrangeté tout le reste de la fiction .....	521
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>550</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>563</b>
<b>FILMOGRAPHIE.....</b>	<b>573</b>
<b>TABLE DES ILLUSTRATION.....</b>	<b>590</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES.....</b>	<b>596</b>
<b>INDEX.....</b>	<b>605</b>

# Introduction

Aux origines du classicisme hollywoodien, il y a une révolution dans l'Histoire des arts de la représentation : l'invention du cinématographe puis son exploitation au service de la fiction. De 1895, première projection du cinématographe, à la période classique hollywoodienne, qui commence au début des années trente, le cinématographe a connu plusieurs métamorphoses : une « invention sans avenir » aux yeux de Louis Lumière s'est progressivement révélée comme un concurrent du spectacle de prestidigitation, puis du théâtre et même de la littérature.

Hollywood naît en 1894. On y tourne un premier film en 1909. Il devient hégémonique en 1919, représentant alors 80 % de la production mondiale de films. En 1930, au moment où s'ouvre la période classique du cinéma hollywoodien, Hollywood existe donc depuis plus de deux décennies et s'est illustré notamment dans la peinture de l'histoire de l'Amérique, avec *Naissance d'une nation* (*The Birth of a Nation*, David Wark Griffith, 1915). Les grands studios sont fondés à partir de 1915 et les différents genres qu'ils produisent connaissent immédiatement du succès (outre le western, apparaissent très tôt le burlesque et le mélodrame). Hollywood a déjà imposé ses principaux canons en exploitant la représentation du réel au service de la fiction, et peut-être même pourrait-on dire en la détournant au service de la fiction, laissant largement de côté la vocation documentaire qui avait marqué les premiers pas du cinématographe. La période classique va conduire à l'achèvement de l'exploration de toutes les possibilités de représentation des mondes qui sont offertes par l'outil cinématographique (le monde réel, d'hier ou d'aujourd'hui, celui des fantasmes, celui des rêves), en recourant à un éventail toujours plus large d'effets spéciaux, de procédés de montage, d'utilisations de la couleur et du son, de techniques de prise de vue, et surtout d'artifices de scénario.

Cette période de l'histoire du cinéma qui s'étend jusqu'au début des années soixante nous fera passer de fictions simples et majoritairement linéaires à la mise en doute de la réalité grâce à l'apport de films à la fois classiques et expérimentaux. Débutant avec la grande dépression de 1929 et le New Deal, contemporain du Code de Production (ou Code Hays), le classicisme hollywoodien a été rétrospectivement reconnu comme tel sans avoir jamais donné lieu à une définition unanimement acceptée. Il peut d'ailleurs renvoyer à deux acceptions différentes de la notion courante de classicisme. Il y a le film que l'on pourra qualifier de classique parce qu'il repose sur un système de conventions et des méthodes propres au fonctionnement des studios hollywoodiens de la période, mais il y a aussi le film hollywoodien devenu classique parce qu'il constitue le plein accomplissement d'une forme cinématographique nouvelle qui va défier le temps. L'une et l'autre définitions ne sont d'ailleurs pas contradictoires car la force du classicisme hollywoodien, comme celle de tout classicisme, est sans doute autant dans le respect de formes communes à l'ensemble d'un courant de

créations artistiques que dans l'exploration de toutes les potentialités expressives de ces formes jusqu'à leur plus parfait achèvement. Est donc rangé d'autorité dans le cinéma classique tout film hollywoodien qui appartient à la période classique et se conforme au format et aux procédés qui dominent pendant cette période. Mais un film hollywoodien ne deviendra authentiquement un « classique », que s'il répond à une exigence artistique particulière, que s'il témoigne d'une invention cinématographique peut-être reproductible mais en même temps indépassable, que si l'expression et le style qui le caractérisent comme les thèmes qui le traversent renvoient à un absolu qui survit à l'époque. La portée du film classique hollywoodien s'étend ainsi au-delà des circonstances de temps et de lieu dans lesquelles il est né pour approcher une dimension universelle et intemporelle. « Une définition possible de « classique » est précisément le caractère inépuisable, toujours renouvelé, des lectures successives auxquelles on peut soumettre les œuvres. »<sup>1</sup> Le classicisme hollywoodien, ce n'est pas seulement une période, ce sont d'abord des films que l'Histoire du cinéma a retenus et qui ont contribué à rendre classique cette époque.

En histoire de l'art, les notions de « classique » et de « moderne » sont des repères courants. L'étude des formes pousse à les opposer comme une dichotomie permanente. Séparer les œuvres entre modernité et classicisme nous emmène dans un dédale a-chronologique, la modernité pouvant être contenue dans des œuvres très éloignées dans le temps alors qu'on produit aujourd'hui encore des œuvres classiques.

On pourrait penser que le cinéma a connu une évolution normale commençant par un âge classique pour évoluer vers la modernité. Mais si le cinéma est une continuité des arts antérieurs, alors il est déjà moderne quand il vient au jour. Et si c'est un art absolument nouveau, alors pourquoi penser qu'il devrait avoir eu la même évolution que le théâtre et la littérature ? La détermination de la phase classique d'un art aussi moderne (et récent) que le cinéma suppose de concevoir l'évolution des arts comme une aventure circonstanciée dans le temps, en considérant que ce qui a débuté doit nécessairement finir.

« De grands esthètes attardés, comme Éric Rohmer et Michel Mourlet, défendront sérieusement l'idée, non seulement qu'il peut exister un classicisme cinématographique de même nature que celui des autres arts, mais que, le cinéma n'ayant pas encore atteint son apogée, il a son classicisme devant lui. Rohmer en tirera la conclusion qu'il est supérieur à tous les autres arts, lesquels, ayant dépassé depuis longtemps cet âge classique, ont entamé leur phase de déclin (« moderne » ou non).»<sup>2</sup>

Ces hiérarchies restrictives sont autant de fausses pistes. Il n'y a pas eu d'apogée et de phase de déclin de la littérature, juste des évolutions et des mutations qui, parfois, sont cycliques. Le cinéma n'est en rien supérieur aux lettres ; il est une expression différente. Au contact du cinéma, ce médium *a priori* moderne, la littérature n'est pas devenue obsolète mais elle a su, au contraire, trouver de nouvelles

---

<sup>1</sup> Bourget J.-L., *Hollywood, la norme et la marge*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 27.

<sup>2</sup> Aumont J., *Moderne ? : comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*, Paris, Cahiers du cinéma, 2007, p. 38.

modalités qui font la spécificité de l'écrit par rapport à l'audiovisuel (« stream of consciousness », Nouveau Roman). Théâtre, peinture et lettres ne sont pas en voie d'extinction du fait de l'arrivée du cinéma. En un siècle, le cinéma a connu de multiples mutations : de la pellicule au numérique, de la salle à la télévision puis à internet. Même chose pour la littérature, la peinture et le théâtre qui, dans leur longue histoire, ont subi des renversements (invention de l'imprimerie, découverte de la perspective).

Doit-on pour autant rayer de notre vocabulaire les expressions « moderne » et « classique » ?

L'approche comparative avec les autres arts et la « contemporanéité » ont souvent poussé à qualifier l'art cinématographique d'art moderne. Moderne car lié à une machine, car industrialisé, car *a priori* réaliste. Qu'il soit considéré comme la continuité des arts précédents ou comme étant en rupture totale avec les recherches esthétiques qui s'enchaînaient depuis des siècles, le cinématographe a besoin d'être réinventé. Les conceptions de la modernité sont nombreuses et peuvent prêter à confusion. Elles naissent de l'invention des critiques ou de la volonté des auteurs. Pour être un cinéaste « moderne », il ne suffit pas de coller à l'actualité mais de faire de ses films une sorte de manifeste, le mode d'emploi d'un art réinventé. Est moderne, celui qui s'approprie l'outil cinématographique dans le but de créer des formes nouvelles. La modernité nous éloignerait-elle alors de la narration ? Loin des traditions et d'une utilisation « bourgeoise » du cinéma, le moderne est trop souvent compris comme un anticonformisme.

Pour André Bazin, la modernité du cinéma est d'abord liée à son réalisme. Cela implique une contradiction. Alors que le cinéma est considéré comme l'art de la modernité, les arts antérieurs accèdent au contraire à la modernité en s'éloignant du réel pour passer à l'abstraction. Dès lors les comparaisons avec la peinture, la littérature ou le théâtre nous empêchent de penser spécifiquement la modernité cinématographique, qui est propre à ce nouveau médium.

Le point d'interrogation que place Jacques Aumont sur le titre de son essai (*Moderne ?*) doit nous alerter : cet adjectif n'est pas propre à tous les cinémas et doit sans arrêt être redéfini. Plus ambivalent que Rohmer ou Mourlet, sur lesquels il ironise un peu, Aumont cherche des significations au terme « moderne » qui pourraient simplifier le débat. « L'œuvre moderne est celle qui fait coïncider l'invention d'une solution formelle et la résolution d'une question d'idéologie. »<sup>3</sup> Peut-on, à partir de cette première définition, subdiviser les films entre films classiques et films modernes ? Cette tâche arbitraire est guidée par des intuitions et des définitions parfois simples et parfois réductrices. Le théâtre classique, par exemple, est celui qui respecte la règle des trois unités. Dans le cas de

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 42.

Hollywood, c'est plus complexe. Le cinéma classique hollywoodien serait celui qui obéit à la logique des studios. L'intention commune des films classiques hollywoodiens serait de créer un système logique et cohérent, de ne pas sortir du rang. Être l'employé d'un studio signifie-t-il ne pas prendre de risques ? Cette interrogation critique est historique et concerne la fabrication des œuvres, leur genèse. Le classique reviendrait à penser que pour faire un film, il y a une méthode, par exemple celle en cours à Hollywood : scénarios structurés, personnel hiérarchisé, découpage classique... Pourtant, le monde des studios n'était pas aussi ordonné que certaines systématisations voudraient le faire croire.

Selon un cliché courant, le classique serait l'universel et le moderne, le singulier. À partir de ce préjugé, un cinéma destiné à un public mondial (ou du moins répandu dans tout l'Occident) comme le cinéma hollywoodien serait condamné en bloc au classicisme ! Mais peut-on réellement considérer que les grands auteurs de la modernité ont agi comme Orson Welles en créateurs individuels, tandis que les classiques se seraient tous conformés à un dispositif qui les précédait ? Incontestablement, cette organisation menée par des patrons de studio qu'est Hollywood a vécu sur des acquis qui se sont renforcés aux cours des années. Mais si l'organisation hollywoodienne s'est bâtie grâce à des procédés techniques mis au service d'une narration, elle s'est aussi montrée très ouverte à la nouveauté dès lors que le public était prêt à l'accueillir. Par son caractère hybride, le cinéma classique hollywoodien a ainsi aspiré dans son sillage des œuvres d'avant-garde. Son système d'ateliers a en effet permis de filtrer la modernité des autres cinématographies et des autres arts pour se l'approprier. Grâce à ses contrats lucratifs, Hollywood s'est d'ailleurs offert de grands artistes modernes qui ont souvent eu tendance à devenir classiques une fois installés dans les studios.

Raymond Bellour nous aide à comprendre ce qui caractérise peut-être par-dessus tout le cinéma classique hollywoodien :

« Il y a trois choses, trois seulement, que j'ai aimées de la même façon : la mythologie grecque, les écrits de jeunesse des Brontë, le cinéma américain. Ces trois mondes si dissemblables n'ont qu'une chose en commun, mais qui est d'une force immense : ce sont précisément, des mondes. C'est-à-dire des ensembles complets, qui répondent vraiment, à tel moment du temps, à toutes les questions que l'on peut se poser sur la nature, la fonction et le destin de l'univers. »<sup>4</sup>

Des années trente aux années soixante, le cinéma américain a créé une mythologie moderne. Résurgence des mythes dans une société de plus en plus pragmatique, Hollywood classique est ancré dans son époque même s'il convoque également les récits du passé. Définir le classicisme hollywoodien comme une *mythologie moderne* nous permet d'en faire un monde complet, voire des mondes complets. Cette définition poétique fait émerger l'ontologie du cinéma américain classique comme celle d'un fragment de civilisation. Sa vocation cosmique et testimoniale renferme des

---

<sup>4</sup> Bellour R., « Nostalgie, Europe, Hollywood & retour », *Autrement* n°79, Paris, 1986, p.231.



mondes qui sont le produit de l'industrialisation de l'imaginaire dans une société de consommation de masse. Certes, cette approche industrielle n'est pas totalement inédite. Jean-Loup Bourget la compare à celle des ateliers vénitiens :

« Les studios hollywoodiens fonctionnaient de manière comparable à leurs homologues, les ateliers du XVI<sup>e</sup> siècle vénitien : une production de masse mais de qualité, à la fois standardisée et diversifiée, collective et individuelle, permettant, au sein d'une idéologie globalement commune –le catholicisme à Venise, le consensus américain à Hollywood–, l'expression de nuances esthétiques singulières. »<sup>5</sup>

Cependant, par sa dimension, l'économie des studios hollywoodiens, parce qu'elle repose sur une consommation de masse, n'a pas d'équivalent historique.

Les « mondes » représentés par le classicisme hollywoodien sont multiples. Au premier abord, ils apparaissent liés aux genres (l'Antiquité avec le peplum, les faubourgs modernes avec le film de gangsters, le far West avec le western...). Ainsi, le visiteur des studios hollywoodiens pouvait croiser, dans un périmètre de trente mètres, des figurants déguisés en légionnaires romains, en détectives privés ou en cow-boys.

À ces mondes renvoyant à une réalité historique ou sociale extérieure se sont ajoutés des mondes imaginaires intérieurs ou introspectifs. Les uns sont issus de la littérature, et en particulier du roman « gothique » et du roman fantastique, dont Hollywood va s'inspirer. S'ils ne relèvent pas de ce que les catégories littéraires rattachent en France à la littérature classique, ces romans n'en passent pas moins aujourd'hui pour des « classiques » de la littérature. Ainsi en va-t-il par exemple de *Jane Eyre* (Charlotte Brontë, 1847) et des *Hauts de Hurlevent* (*Wuthering Heights*, Emily Brontë, 1847), ou du *Portrait de Dorian Gray* (*The Picture of Dorian Gray*, Oscar Wilde, 1890) et de *L'Étrange cas du Dr Jekyll et de M. Hyde* (*Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, Robert Louis Stevenson, 1886), dont le cinéma s'emparera très tôt puisqu'ils feront tous l'objet d'adaptations muettes. L'expression cinématographique va s'épanouir dans la représentation des fantasmes de l'imagination, avec des scènes qui ne feront pas apparaître ces fantasmes comme moins vrais ni moins réels que les réalités imaginaires reproduites dans le cadre des fictions filmées. C'est ainsi que l'outil cinématographique sera mis au service d'une forme d'imposture artistique en induisant volontairement en erreur un spectateur pris au piège des apparences de la réalité dans une irrésistible mise en abyme.

D'autres mondes cinématographiques s'inscrivent pour leur part dans le courant puissant de la révolution psychanalytique apparue en 1894 en même temps que le cinématographe, et qui acquiert une grande popularité grâce à la vulgarisation de la psychanalyse dans les années qui coïncident avec l'apogée de Hollywood.

---

<sup>5</sup> Bourget J.-L., *Hollywood, la norme et la marge*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 37.

En 1894, Freud publie son premier article (*Les psychonévroses de défense*). Le terme de psychanalyse n'existe pas encore (il apparaîtra en 1896 dans *L'hérédité et l'étiologie des névroses*). Publié à la fin des années 1890, *L'interprétation des rêves* bouscule l'idée que l'on se fait de l'homme par une introspection d'un genre nouveau. Tout est parti d'un rêve de Freud durant la nuit du 23 au 24 juillet 1894, l'« injection faite à Irma ». De cette apparition fugace va naître l'une des principales avancées scientifiques du XX<sup>e</sup> siècle.

À l'orée du nouveau siècle se dessinent alors deux nouvelles expressions du réel : le réalisme cinématographique tel qu'il est détourné par la fiction hollywoodienne et la réalité psychique (« terme souvent utilisé par Freud pour désigner ce qui, dans le psychisme du sujet, présente une cohérence et une résistance comparables à celles de la réalité matérielle ; il s'agit fondamentalement du désir inconscient et des fantasmes connexes. »<sup>6</sup>).

Le réel ne peut plus être conçu de la même façon depuis qu'une machine le dédouble et depuis que l'on a découvert un contenu mystérieux refoulé dans un coin de notre cerveau auquel on peut avoir (en partie) accès par des pratiques étranges (hypnose, rêve, psychanalyse).

Films hollywoodiens et découverte de la réalité psychique contaminent notre esprit et parviennent pratiquement à se superposer au réel. Le réalisme cinématographique et la réalité psychique inaugurent chacun un monde de représentations dans lequel vont s'introduire d'autres mondes à la manière de poupées gigognes. Le réalisme cinématographique rencontre en effet d'autres univers qui obéissent à d'autres lois que les siennes. Ce que l'on va appeler la « diégèse » dans les années cinquante (le terme est repris d'Aristote) n'est rien d'autre que l'univers global propre à chaque film. Cette diégèse serait-elle l'équivalent d'un rêve ou d'un fantasme ? Toutes ces réalités connexes qui s'interpénètrent permettent-elles de reconsidérer « le réel pur », celui de nos vies ? La découverte de l'appareil psychique et de l'appareil cinématographique permet-elle de mieux comprendre les ressorts profonds de notre comportement (« Par l'interprétation du rêve, on peut comme par l'ouverture d'une fenêtre jeter un regard à l'intérieur de cet appareil »<sup>7</sup>) ?

Raymond Bellour n'a pas manqué de souligner l'importance du rapprochement des deux phénomènes, cinématographique et psychanalytique :

« Comment ne pas s'émerveiller de la coïncidence entre la mise au point de la machine permettant d'offrir enfin au spectateur une reproduction de la réalité dite extérieure, et celle d'un dispositif, à la fois relationnel et savant, qui appelle alors chez ce même sujet à un élargissement du « champ de la

---

<sup>6</sup> Laplanche J., Pontalis J-B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, p. 391.

<sup>7</sup> Freud S., *L'Interprétation des rêves*, Presses universitaires de France, 2010, Préface, p. IV.

mémoire » grâce à la conception renouvelée d'une logique interne de formation et de projection des images ? »<sup>8</sup>

L'exploration de la psyché des personnages va rapidement prendre une place importante dans le cinéma classique hollywoodien, qui va rendre ce qui était caché aussi visible que ce qui était visible, et cela avec les mêmes procédés, réalistes par nature. Rien n'arrête Hollywood depuis la découverte de la capacité du cinéma à mettre l'enregistrement du réel au service de la fiction. Le réalisme du cinéma, expérimenté d'abord dans la représentation d'une action qui s'est réellement déroulée, s'appliquera aussi bien à la représentation de la vie intérieure de personnages de fiction qu'à la représentation d'une action extérieure simulée par les acteurs d'une œuvre de pure imagination. Il ira jusqu'à la représentation des interrelations entre les deux, en prenant le risque de placer la représentation de la réalité à peu près sur le même plan que celle du fantasme. À ce point d'intersection entre réalité et fantasme se jouera la mise en doute de la réalité, alors que la « suspension de l'incrédulité » du spectateur était au fondement-même de l'art cinématographique. Un point de vue nouveau va pouvoir émerger à partir d'une vérité dévoilée qui n'est plus toujours celle de la réalité montrée.

Le rêve et son interprétation vont aussi prendre directement une place croissante dans le scénario des films classiques hollywoodiens. Certains font une place au rêve à côté de la réalité fictionnelle sans livrer la moindre interprétation de ce rêve. C'est le cas dans *Peter Ibbetson* (Henry Hathaway, 1935), *Le Magicien d'Oz* (*The Wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939), *Rebecca* (Alfred Hitchcock, 1940), et aussi dans *La Femme au Portrait* (*The Woman in the Window*, Fritz Lang, 1944), où le passage de la réalité au rêve demeure imperceptible. L'absence de décryptage du rêve ne signifie d'ailleurs aucunement que ces films soient dénués de toute prétention psychanalytique, le rêve étant à l'évidence imaginé comme l'une des clés de la compréhension d'une intrigue fondée sur des ressorts psychologiques. D'autres films vont plus loin, donnant un rôle particulier à un psychiatre ou à un psychologue : dans cette catégorie, on trouve bien sûr *La Maison du docteur Edwardes* (*Spelbound*, Alfred Hitchcock, 1945) mais aussi *Strange Illusion* (Edgar Georg Ulmer, 1945), *Freud, Passions secrètes* (*Freud : The Secret Passion*, John Huston, 1962) ou *Le Secret derrière la Porte* (*Secret Beyond the Door*, Fritz Lang, 1948). La référence à la psychanalyse est alors explicite, même si le scénario ne s'embarrasse pas pour autant de considérations scientifiques.

Ces mondes introspectifs imaginaires figurent les fantasmes des personnages avec autant (ou aussi peu...) de réalisme que les récits d'où ils émergent. À partir du moment où il est possible pour le cinéma de représenter aussi nettement les fantasmes ou les rêves prêtés à des personnages inventés qu'un monde prétendument réel, les réalisateurs vont organiser des allers-retours entre la fiction

---

<sup>8</sup> Bellour R., *Le Corps de cinéma, Hypnose, émotion, animalité*, Paris, P.O.L., 2009, p. 14.

donnée pour vraie, et les fantasmes ou les rêves des personnages, qui seront rendus cinématographiquement aussi vraisemblables que d'autres objets de la fiction.

Pensés par André Breton en « *vases communicants* », le conscient et le subconscient ne se contentent pas de coexister dans le cinéma classique hollywoodien, ils communiquent et les séparer semble impossible pour qui refuse « ce très singulier exil de l'homme, rejeté chaque nuit hors de sa conscience, disloqué en matière de conscience et invité de la sorte à spiritualiser dangereusement cette dernière. »<sup>9</sup>

Dans le cinéma classique hollywoodien, la différenciation entre fantasme et réel ou entre rêve et réel est souvent signifiée par des procédés formels (couleur/noir et blanc, fondus, anamorphoses, *travellings*) ou/et par des procédés narratifs (exploitation du rêve d'un personnage par un autre personnage incarnant un psychiatre). Il arrive aussi qu'elle soit escamotée et ignorée, par exemple pour ménager une surprise au spectateur au moment du réveil du personnage principal (*La Femme au portrait*), ou pour créer une confusion entre perception de la réalité par l'héroïne et hallucination (*Hantise (Gaslight, George Cukor, 1944)*).

Pour explorer le sujet, un *corpus* de films classiques hollywoodiens a été choisi en fonction de critères assez simples : les genres, les studios, les réalisateurs, les comédiens. On ne s'étonnera pas de rencontrer les mêmes comédiens (George Sanders dans des rôles de « canailles aristocratiques », Joan Bennett dans l'emploi de femme attirée par le danger), les mêmes cinéastes (Fritz Lang, un émigré viennois curieux de psychanalyse, mais aussi Alfred Hitchcock, Victor Fleming, Joseph Mankiewicz), les mêmes studios (la RKO produit des films à budgets limités qui poussent les réalisateurs à une forme d'expérimentation, la MGM favorise une vision plus classique et esthétique), mais surtout les mêmes thématiques (amour plus fort que la mort, soupçons sur la face cachée d'un époux, imaginaire débridé qui dépasse la réalité). Cette circulation des thèmes et des artistes au sein des mêmes studios renforce l'idée d'une « poétique » hollywoodienne, naturelle aux studios.

Notre *corpus* regroupe dix films qui comportent tous une dimension introspective tout en restant des divertissements hollywoodiens. Ils proposent une aventure de fiction qui commence dans la réalité pour se poursuivre dans un monde intérieur. Ce *corpus* ne peut pas être considéré comme représentatif de l'ensemble de la période classique hollywoodienne mais il en fait partie de manière emblématique. Il s'étend de 1935 à 1948.

*Peter Ibbetson, Amanda (Carefree, Mark Sandrich, 1938), Le Magicien d'Oz, Rebecca, La Féline (Cat People, Jacques Tourneur, 1942), Hantise, La Femme au portrait, L'Aventure de Mme Muir (The*

---

<sup>9</sup> Breton A., *Les Vases communicants*, Paris, Folio, 2006, p. 29

*Ghost and Mrs Muir*, Joseph Mankiewicz, 1947), et *Le Secret derrière la porte*, *Le Portrait de Dorian Gray* (*The Picture of Dorian Gray*, Albert Lewin, 1945). Il ne compte que deux superproductions (que l'on doit d'ailleurs au même producteur, David O. Selznick) : *Le Magicien d'Oz* et *Rebecca*.

Ce *corpus* laisse de côté les fictions que l'on qualifiera de fictions « au premier degré » (c'est-à-dire ne comportant qu'un seul niveau de représentation de la réalité). Tous les films du *corpus* dépassent en effet la seule représentation de la réalité, même s'ils le font de manière plus ou moins explicite. Contrairement à la fiction ordinaire (où la pseudo-réalité n'appelle aucune contestation), les films du *corpus* appréhendent une réalité plurielle qui comporte plusieurs strates.

Quel que soit le décor (le manoir de Manderley dans *Rebecca*, le Manhattan nocturne des années quarante pour *La Féline*, ou l'Angleterre du XIX<sup>e</sup> siècle pour *L'Aventure de Mme Muir*), ces films utilisent l'exploration d'un espace comme métaphore de l'exploration d'une psyché.

Aussi divers que semblables, ils peuvent être classés en plusieurs genres : films fantastiques, films policiers, comédies musicales, mélodrames. Beaucoup d'entre eux relèvent aussi du *female gothic* et du *Traumfilm*.

Tous ces genres se rejoignent pour former un vaste ensemble, celui de la fantasmagorie hollywoodienne. Les films du *corpus* se rattachent tous à l'un et parfois à plusieurs d'entre eux. *Peter Ibbetson*, *La Féline*, *L'Aventure de Mme Muir* et *Le Portrait de Dorian Gray* sont à coup sûr des films fantastiques. *Rebecca*, *Hantise*, *La Femme au portrait*, *Le Secret derrière la porte* appartiennent peu ou prou au genre policier. *Amanda* et *Le Magicien d'Oz* relèvent de la famille des comédies musicales. *Rebecca*, *Hantise* et *L'Aventure de Mme Muir* sont aussi des mélodrames. Mais tous les films du *corpus* ont en commun de renvoyer à la même interrogation sur la réalité dans laquelle ils sont censés se dérouler et introduisent le spectateur dans des univers qui se superposent. Cette filmographie est en effet parcourue par une recherche sur les différents états de la conscience, celle des personnages et celle des spectateurs, passant de la représentation d'un monde présenté comme réel à la représentation du fantasme ou à celle du rêve. Ainsi, ce que les films du *corpus* ont par-dessus tout en partage, c'est de ne pas seulement dérouler une dramaturgie qui se matérialise par des actions concrètes mais de s'intéresser aussi très directement à des aventures intérieures.

Ce *corpus* se prête aussi à une autre catégorisation que celle des genres cinématographiques. Il peut en effet être séparé en trois catégories clairement reliées entre elles et qui se recouvrent en partie :

- Les films qui restent à la lisière extérieure du fantasme sans jamais basculer complètement dans une autre strate de réalité, pourtant suggérée, et qui se terminent par une explication rationnelle (*Rebecca, Hantise*).
- Les films qui nous font partager les rêves de personnages de fiction, permettant ainsi d'entrer dans leur psyché imaginaire (*Peter Ibbetson, Amanda, Le Magicien d'Oz, La Féline, La Femme au portrait, Le Secret derrière la porte*).
- Les films qui ont une dimension surnaturelle (*Peter Ibbetson, La Féline, L'Aventure de Mme Muir, Le Portrait de Dorian Gray*).

Les films de ces trois catégories font tous éprouver au spectateur l'expérience d'un doute sur la frontière entre le réel et l'imaginaire. Ce doute est l'attribut du roman fantastique tel que Tzvetan Todorov le définit : « Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel. »<sup>10</sup> Les trois catégories tendent cependant à s'échapper du fantastique par leur dénouement : explication logique, phénomène onirique ou surnaturel : « dès que l'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. »<sup>11</sup>

Le *corpus* est marqué par des références littéraires ou scientifiques dont la plupart sont antérieures au cinéma hollywoodien. Le roman « gothique », le roman fantastique et les textes psychanalytiques sont en effet en partie à l'origine des films de notre *corpus*, explorant des mondes où coexistent réalité, fantasmes et rêves. Alfred Hitchcock, Jacques Tourneur ou Fritz Lang ne doivent pas être vus comme de simples adaptateurs (même s'il leur arrive d'écrire leurs scénarios à partir de romans) : ils sont les continuateurs, à travers d'autres formes d'expression artistique, des mouvements littéraires qui les ont précédés. La dimension littéraire des films du *corpus* ne vient d'ailleurs pas seulement du fait qu'ils sont souvent inspirés par des romans. Ces films sont littéraires en ce qu'ils conservent le projet inhérent au roman « gothique » ou fantastique : décrire les personnages de l'intérieur. Comme dans les romans « gothiques », les films du *corpus* transforment l'errance des personnages dans un décor architectural ou dans un paysage naturel en une exploration symbolique de leurs états d'âme. Et comme dans les romans fantastiques, les films du *corpus* insistent sur une hésitation entre réel, fantasme et rêve. Ils ont en commun de mettre en scène une lente confusion entre la réalité et le fantasme dans l'esprit du personnage principal, et souvent aussi dans celui du spectateur. Ils jouent sur une frontière entre le monde réel et le monde du fantasme rendue poreuse par le cinéma. Cette frontière peut être brouillée par des phénomènes paranormaux, par la manipulation d'un personnage malfaisant ou par une maladie psychique.

---

<sup>10</sup> Todorov T., *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1976, p. 29.

<sup>11</sup> *Ibid.*

C'est à travers ce fragment du classicisme hollywoodien que l'on tentera de répondre à une question simple : « Quelles incidences la représentation du fantasme ou du rêve a-t-elle eues sur l'évolution du cinéma hollywoodien ? »

**La vocation du cinématographe à représenter la réalité a été très tôt questionnée (I). Le cinéma classique hollywoodien a englobé dans la fiction l'exploration de mondes intérieurs littéraires (II). Le lien entre esthétique et onirisme trouve son expression la plus aboutie avec le rêve filmé (III) La coexistence du rêve et de la réalité dans le classicisme hollywoodien porte en germe le cinéma moderne (IV).**

# 1. La vocation du cinéma à représenter la réalité a été très tôt questionnée

Aux origines des interrelations entre réalité et fantasme dans le cinéma classique hollywoodien, il y a la nature même du cinéma, qui est d'ouvrir le spectateur à un monde paradoxal où il assimile des apparences trompeuses à la réalité par une crédulité consentie.

Indépendamment de toute intention fictionnelle, la technique du cinématographe permet en effet des récits nouveaux dans lesquels la réalité, même si elle a un rôle essentiel à jouer, relève avant tout d'une construction mentale, pour le cinéaste et aussi pour le spectateur.

Le premier cinématographe pouvait déjà amener le spectateur à s'interroger sur la nature de la réalité : est-ce une perception objective ou un secret caché dans l'âme de chacun d'entre nous ? De l'apparente neutralité des instants quotidiens immortalisés par les opérateurs Lumière au style visible d'un réalisateur hollywoodien, on peut déceler la même manipulation et la même volonté d'écrire avec des images. Ainsi, l'histoire du cinéma ne nous fait pas passer d'un cinéma du réel à un cinéma du fantasme, comme on le postule très souvent : dès les premiers pas du cinématographe, réel et fantasme sont indissociables de l'art cinématographique, que l'on s'intéresse au geste créateur de l'opérateur ou à la réception de l'image par le spectateur.

Le début du classicisme hollywoodien coïncide avec une étape de l'histoire du septième art où le spectateur est désormais habitué au dispositif cinématographique et peut appréhender des récits de moins en moins conventionnels. Passée la surprise des premières projections, artistes et intellectuels ont en effet remis en cause le caractère strictement réaliste du cinématographe. L'image cinématographique est soumise à toutes les manipulations. Son mouvement peut être inversé, ralenti, accéléré. Les monteurs effectuent des collages, colorient l'image, dessinent sur la pellicule. Méliès, le prestidigitateur, ne se contente pas de réaliser les mêmes trucages que ceux qu'il avait expérimentés sur scène, il recourt à une véritable grammaire cinématographique. Peu à peu, le cinématographe se rapproche de son ancêtre, la lanterne magique. Hollywood participe de cette tendance à « déréaliser » l'invention des frères Lumière.

Hollywood inventera constamment de nouveaux procédés (de nouvelles impostures ?) qui dupontent le



public et créeront une attraction. Le cinéma ne s'avère réaliste que par l'illusion qui fait adhérer le public à un récit construit de toutes pièces. Les créations hollywoodiennes composent un spectacle structuré et hiérarchisé où chaque effet est le fruit d'artifices.

S'interroger sur la dimension réaliste du cinéma, c'est faire apparaître la diversité des sens que peut revêtir la réalité d'un point de vue cinématographique. C'est le principal objet de cette première partie que de tenter une approche du concept de « réalité cinématographique » au travers de ses nombreuses déclinaisons dans le classicisme hollywoodien : parce que la réalité n'est généralement pas ce que le spectateur croit au cinéma, elle a en effet naturellement partie liée avec le rêve et le fantasme, justifiant une réflexion sur leurs interrelations et sur la dynamique de transformation de l'art cinématographique qui se joue dans ces interrelations.

Cela implique de se pencher d'abord sur l'étape décisive des premiers temps. Les spectateurs ont cru y voir une réalité confondante. Les premiers films témoignent cependant des incertitudes de leurs auteurs quant à l'emploi d'une caméra : sert-elle à conserver des instants de vie, à donner l'illusion du réel ou à créer des récits ? Dès l'invention du cinématographe, ces utilisations plurielles font du cinéma un art hybride. Il y avait en fragments dans les « vues » Lumière ce qui s'épanouira dans le cinéma classique hollywoodien : de petits blocs narratifs qui ont vocation à divertir à partir d'un enregistrement photo-réaliste et imprègnent l'inconscient du spectateur. Bien avant les notions de films de fiction et de films documentaires, les « vues » Lumière appellent déjà au doute et à la même stupéfaction. Les redécouvrir aujourd'hui permet un voyage dans le temps paradoxal. Ce qui émerveillait les contemporains de cette invention, c'était le procédé de reproduction du réel. Ils sont donc probablement passés à côté de l'essentiel, que la postérité a découvert : des instants de vie voués à la disparition.

Par la suite, alors que le cinéma gagne en prestige ce qu'il perd en mystère technique, son réalisme continue d'interroger. Le public n'est plus stupéfait devant ces images en mouvement mais se questionne sur la nature du spectacle cinématographique.

Du début du cinématographe à aujourd'hui, il est possible d'établir une ontologie du cinéma (« son être expliqué par sa technique de fabrication »<sup>1</sup>) qui correspondrait aussi au classicisme hollywoodien. Une nouvelle fois, c'est l'adjectif « réaliste » qui vient en premier. Quand André Bazin évoque le « réalisme ontologique », il sait pertinemment que ce réalisme est incomplet et a vocation à le rester : il est de l'ordre de la trace. André Bazin évoque une éthique du réalisme et souhaite que les cinéastes en prolongent l'illusion. Quels que soient les procédés (de l'effet spécial au découpage), les cinéastes

---

<sup>1</sup> Joubert-Laurencin H., *Le sommeil paradoxal : écrits sur André Bazin*, Montreuil, Éditions de l'Œil, 2014, p. 20.

doivent créer un *continuum* où s'épanouit la trace de réel que la caméra capture.

Mais la réalité restituée par un film, c'est celle de sa « diégèse » : le monde qu'il recrée et qui paraît être un double du nôtre. *A priori*, ce monde est linéaire. Hollywood se définit par son approche du réel, qui lui permet par exemple de raconter l'histoire des États-Unis. La réalité, c'est celle d'un pays (de sa conquête au maccarthysme en passant par la grande dépression et les guerres mondiales auxquels il a participé). Mais une fois de plus, le réalisme est trompeur : tandis que des fictions historiques reconstituent l'Amérique du passé, des films de fiction se déroulant dans le présent deviendront des documents historiques. L'empreinte de la réalité que conserve toute image filmée échappe au contrôle des cinéastes. Les réalisateurs hollywoodiens jouent sur le côté mécanique et inconscient de cette duplication de la réalité pour mieux l'instrumentaliser. Ils participent à deux mouvements : la peinture d'une réalité quotidienne (naturelle au cinématographe et aux « vues » Lumière) et l'expérimentation (tous les moyens de déréalisation de l'image photographique). L'alternance d'images réalistes et d'images retravaillées permet une manipulation des spectateurs. Le cinéma hollywoodien moderne a ainsi été rapproché des trompe-l'œil picturaux par Aurélie Ledoux<sup>2</sup>.

Stanley Cavell s'intéresse plus à la réalité qu'au réalisme. Il y voit un idéal philosophique. Pour lui, l'homme est atteint par le scepticisme (« la conclusion folle que nous ne pouvons connaître ni le monde ni les autres esprits. »<sup>3</sup>) dont le cinéma pourrait, en partie, guérir le spectateur (il propose un « point de vue » sur le monde qui est matériellement celui d'une machine). Hollywood s'appuie sur l'enregistrement du réel mais s'en émancipe en l'instrumentalisant pour créer un récit. Puisant de nombreux exemples dans le classicisme hollywoodien, Stanley Cavell, comme André Bazin, démontre que la fiction ne s'oppose pas à la dimension réaliste du cinéma mais s'en nourrit.

Après avoir traité du réalisme comme technique à partir des « vues » Lumière **(1. Dès les « vues » Lumière, la technique cinématographique restitue partiellement la réalité matérielle tout en ouvrant sur une surréalité)**, comme impératif moral de la mise en scène avec le « réalisme ontologique », en prenant l'exemple de *Citizen Kane* **(2. Le réalisme ontologique et son questionnement par la mise en scène : l'exemple de *Citizen Kane*)**, et enfin comme « diégèse » **(3. À travers une esthétique réaliste, le classicisme hollywoodien parvient à une diégèse qui est l'objet de manipulations, comme celles du trompe-l'œil en peinture)**, nous en arriverons à la réalité comme idéal philosophique, l'« image mouvante du scepticisme »<sup>4</sup> **(4. Le cinéma vu comme l'expérience d'une réalité philosophique, l'affirmation (ou la remise en question) de notre existence ?)**. Ces quatre façons de voir le rapport entre la réalité et le cinéma brouillent la frontière

---

<sup>2</sup> Ledoux A., *L'ombre d'un doute: le cinéma américain contemporain et ses trompe-l'œil*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.

<sup>3</sup> Domenach E., *Stanley Cavell, le cinéma et le scepticisme*, Paris, Presses universitaires de France, 2011, p. 14.

<sup>4</sup> Cavell S., *La projection du monde: réflexions sur l'ontologie du cinéma*, Paris, Belin, 1999, p. 242.

cinématographique entre réalité et fantasme et serviront de socle à notre réflexion, qui s'ouvrira ensuite sur la réalité « psychique » telle que l'a explorée le classicisme hollywoodien à travers l'adaptation d'œuvres littéraires et le travail cinématographique sur les rêves, achevant de créer la confusion entre la représentation de la réalité matérielle et la matérialisation d'une réalité de l'esprit.

# **1. Dès les « vues » Lumière, la technique cinématographique restitue partiellement la réalité matérielle tout en ouvrant sur une surréalité**

Hollywood classique portera certainement à son plus haut degré d'achèvement le détournement d'une réalité filmée au service d'une création fictionnelle que son réalisme photographique fera passer pour vraie. Mais, l'hybridation mentale du réel et de son image caractérisait déjà le cinématographe des origines, ouvrant la voie à tous les possibles. Certes, les contemporains des frères Lumière seront surtout frappés par la fidélité au réel de ce qui constituait matériellement l'enregistrement photographique puis la projection d'images mécaniques animée par le mouvement. En cela, ils auront généralement mésestimé les apports de l'imagination de l'opérateur et du spectateur, pourtant présents dès l'origine pour que la réalité filmée soit mentalement reconstituée. Cependant, la représentation cinématographique de la réalité ne tardera pas à s'éloigner d'une fidélité revendiquée à la réalité, pour être transformée par les artifices et les effets spéciaux, qualifiés de « trucs » par Méliès, ainsi que par la mise en scène et l'utilisation de figurants et de comédiens. La combinaison de ces moyens permettra de raconter cinématographiquement des histoires par une présentation en trompe-l'œil de la réalité qui implique une construction mentale.

Ainsi, les fondamentaux seront acquis dès les premières années du cinématographe, si bien que le cinéma classique hollywoodien prend place dans un ensemble qui le dépasse. Sa marque spécifique vient d'abord de sa capacité à aller au bout de toutes les possibilités du cinématographe et à en assurer le développement à grande échelle. Ce que le classicisme hollywoodien doit à ses grands précurseurs du point de vue des interrelations entre le réel et le fantasme ne saurait bien sûr lui être attribué en propre. C'est pourquoi il a paru utile de faire ressortir les caractères essentiels qui assurent une filiation entre le cinématographe des frères Lumière et Hollywood classique, et qui vont donc éclairer la suite de notre réflexion.

Avec l'invention du cinématographe, le rapport à l'image est fondamentalement transformé : il est confondant, hallucinogène, scientifique, magique (**1.1 28 décembre 1895, l'image photographique animée, nouvelle approche de la réalité qui appelle la construction d'images mentales**). Une technique est née avant même qu'on lui trouve une utilité : elle va servir de mémoire intime et exacte mais aussi d'une industrie du divertissement (**1.2 Rendre artistique la technique: films de famille**

et industrie cinématographique). Petit à petit, cette image aura deux confluent le document et la fiction que l'on peine parfois à distinguer (1.3 Avant Hollywood : une narration documentaire (réalité matérielle) et fictionnelle (surréalité)).

## **1.1 28 décembre 1895, l'image photographique animée, nouvelle approche de la réalité qui appelle la construction d'images mentales**

La légende de l'arrivée du train en gare de la Ciotat cultive une irruption hallucinogène dès les débuts du cinéma (1.1.1 L' « effet-train » : une hallucination ?). Le cinématographe encombre un peu ses témoins qui y voient une nouvelle manière de traiter l'actualité (1.1.2 L'accueil du cinématographe : un « jouet scientifique »). L'Âme du cinéma trouve sa source aussi bien dans la fabrique d'une seconde réalité que par sa propension à restituer des tours de prestidigitation (1.1.3 La « Magie » du cinéma).

La relative jeunesse du cinéma permet non seulement d'en écrire l'histoire de manière plus précise que celle d'arts millénaires mais également de dépasser les malentendus liés à la compréhension de sa nature propre parmi les autres formes d'expression artistique.

### **1.1.1 L' « effet-train » : une hallucination ?**

La légende de *L'Arrivée du train en gare de la Ciotat* veut que les premiers spectateurs aient confondu les images projetées avec la réalité. Ils auraient été nombreux, frappés de stupeur, à quitter la salle, persuadés que la locomotive allait sortir de l'écran, menaçant de les écraser. Comme atteste cette légende, le cinématographe a provoqué une révolution de la perception qui a rendu obsolètes toutes les représentations antérieures du monde réel. Loin d'être un cas isolé dans l'histoire du cinéma primitif, ce que Yuri Tsivian appelle l' « effet-train »<sup>5</sup> fut l'objet de douze reportages d'actualité recueillis par Biograph en 1896. Stephen Bottomore rétablit une vérité que la légende a occulté dans

---

<sup>5</sup> Bottomore S., « Le public qui panique : le cinéma et « l'effet-train » de 1895 » dans Dujardin P. (dir), *L'aventure du cinématographe : actes du Congrès mondial Lumière (7-10 juin 1995)*, Lyon, Aléas, 1999, p. 226.

un article intitulé « Le public qui panique : le cinéma et « l'effet-train » de 1895 ». « Seulement trois parmi ces douze comptes-rendus font état de quelques réactions physiques d'angoisse de la part du public. »<sup>6</sup> Les autres manifestent un « pur enthousiasme »<sup>7</sup>. Comme l'écrit Tom Gunning : « Ce train qui arrive à toute vitesse provoque non pas une simple sensation négative de peur, mais plutôt ce frisson spécifique à l'industrie moderne des loisirs, incarné également dans les nouveautés des parcs de loisirs (montagnes russes...) où les sensations d'accélération et de chute se marient à une sécurité garantie par la technologie industrielle moderne. »<sup>8</sup>

Alors qu'il s'approche de l'idéal d'un « cinéma total », Louis Lumière tentera une nouvelle version de l'*Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* en 1935, en relief cette fois<sup>9</sup>. Martin Scorsese n'oubliera pas ce geste alors qu'il rend hommage au cinéma primitif avec *Hugo Cabret* (2011) : le cinéaste new-yorkais donnera une version numérique de l'« effet-train » en même temps qu'il ressuscitera les studios de Montreuil de Georges Méliès.

La légende de 1895 nous permet d'appréhender le public du cinématographe et son approche d'un procédé moderne. L'hallucination visuelle est inscrite dans la perception d'un dispositif technique. Elle transforme une « vue » Lumière concernant une « réalité matérielle » en « image mentale ». Alors que le cinéma est de l'ordre du témoignage, le public ne réagit pas à une représentation mais à une sensation. Le danger vient du dispositif-même et non de son contenu. Aujourd'hui encore, on déconseille d'exposer un jeune public à des images de personnages pointant une arme dans leur direction et on constate que certains flashs de couleurs peuvent susciter des dommages sur les épileptiques. L'« effet-train » n'est donc pas tombé en désuétude.

Entre son aspect mécanique, qui exclurait toute considération artistique, et sa nouveauté, qui proposerait une image si réaliste qu'elle nous rapprocherait de l'hallucination, le cinématographe embarrasse une bonne partie de ceux qui s'y intéressent. Aussi « populaire » que « nocif », ce tour de force technique est dédaigné par les esprits forts et craint par les superstitieux. Alors que le cinéma a un demi-siècle, Jean Epstein en fait l'éloge par antiphrase : il instruit son procès pour diablerie afin de mieux nous faire comprendre l'importance qu'il a prise dans nos vies. *Le cinéma du diable* commence ainsi : « Encore dans les années 1910 et 1915, aller au cinéma constituait un acte un peu honteux, presque dégradant, à l'accomplissement duquel une personne de condition ne se risquait qu'après s'être trouvé des prétextes et forgé des excuses. »<sup>10</sup> Constatant une rupture entre la science et la

---

<sup>6</sup> *Ibid*, p. 227.

<sup>7</sup> *Ibid*, p. 226.

<sup>8</sup> *Ibid* p. 231.

<sup>9</sup> *Ibid*, p. 325.

<sup>10</sup> Epstein J., *Le cinéma du diable*, Paris, J. Melot, 1947, p. 11.

religion<sup>11</sup>, Epstein place les frères Lumière dans la continuité de Copernic, Galilée, Kepler, Newton ou Laplace<sup>12</sup>. Il s'agirait en fait de l'œuvre du diable. Un diable qui délivrerait les hommes par un nouveau savoir. Il « se trouve accusé d'avoir continuellement renouvelé l'instrumentation humaine. »<sup>13</sup> Epstein retourne la situation en la faveur du diable et du cinématographe, en prenant leurs accusateurs au piège de leurs propres arguments. L'hostilité des bien-pensants par rapport à ce nouvel outil s'explique par la révolution qu'il opère sur la perception. Le progrès implique toujours une perte d'innocence.

## 1.1.2 L'accueil du cinématographe : un « jouet scientifique »

Les pionniers du cinématographe étaient des scientifiques.

« Bien qu'au moment d'organiser la première projection publique à Paris, Antoine Lumière se soit posé le problème de la nécessité de présenter une nouvelle forme de spectacle, les obsessions d'Auguste et de Louis Lumière et de Jules Carpentier furent essentiellement scientifiques. (...) La préoccupation des inventeurs était de poursuivre l'utopie scientifique établie par Étienne Marey avec ses travaux sur l'analyse photographique. Laissant de côté les conditions de l'invention, il est évident que dans les premiers films Lumière, la volonté de jouer avec le caractère de spectacle de l'invention fut reléguée au second plan. »<sup>14</sup>

Comme le remarque René Micha : « le cinéma leur (les spectateurs) paraissait un jouet scientifique inséparable du manipulateur forain ; ou, s'ils croyaient, leur foi, toute littérale, allait à la photographie animée, c'est-à-dire à une vérité très différente de celle de l'art. »<sup>15</sup> Si une part poétique se dégage aujourd'hui spontanément des « vues » Lumière, cela n'a donc pas toujours été une évidence.

On critiquait aussi le cinématographe pour le manque de place qu'il laissait à l'imagination car on y voyait un simple outil de reproduction du réel. Ce n'est que par de multiples initiatives ultérieures que cet outil va réaliser des prouesses inespérées lors de son apparition : écrire l'histoire vraie du XX<sup>e</sup> siècle mais aussi des histoires fictives, questionner alors la « réalité », certains diraient questionner notre « rapport au monde », et finalement créer de nouvelles formes d'expression des fantasmes. Selon André Bazin, le cinéma doit être capable de « tout exprimer sans morceler le monde,

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>14</sup> Quintana À., "Regard exploratoire dans les films Lumière" dans Dujardin (dir), *L'aventure du cinématographe*, op. cit., p. 330.

<sup>15</sup> Micha R., « La vérité cinématographique », *Cahiers du cinéma*, n°29, p.18.

de révéler le sens caché des êtres et des choses sans en briser l'unité naturelle »<sup>16</sup>. Mais rien de tout cela ne transparaissait lors des débuts du cinématographe.

Soucieux de proposer une suite d'interprétations de ce nouveau phénomène plutôt que d'écrire une histoire linéaire du cinéma, Daniel Banda et José Moure ont réuni dans leur anthologie, *Le cinéma : naissance d'un art*, de nombreux textes écrits par différents témoins (de Maxime Gorki à Blaise Cendrars en passant par Sigmund Freud, mais aussi par des personnages oubliés de l'histoire comme Giuseppe d'Abundo). Daniel Banda et José Moure soulignent que «Le cinéma est un des seuls arts à connaître son jour de naissance et à avoir eu des témoins pour en rendre compte. Parmi les spectateurs de la générale du samedi 28 décembre 1895, deux journalistes anonymes, fascinés, voient se projeter sur l'écran du Cinématographe le rêve d'un XIX<sup>e</sup> siècle finissant : la recreation technique de la réalité et le triomphe de la science sur la mort. »<sup>17</sup>

Avec sa première projection, le cinématographe est immédiatement lié à l'actualité. À tel point qu'à ses débuts les copies n'étaient pas forcément conservées. Une fois que l'exploitation d'un film était achevée, celui-ci était souvent détruit (on pouvait même en faire du cirage), ou négligemment relégué dans une remise. Cette technique de reproduction était considérée comme périssable. Peu de ses contemporains ont pris en compte l'une de ses premières qualités : enregistrer le temps.

La grande force de cette technique aura été d'avoir commencé par restituer ce qui paraissait le plus anodin. Qu'il s'agisse, de la part des frères Lumière, d'un manque d'inspiration ou de génie visionnaire importe peu, les premiers spectateurs vont voir sur écran les mêmes saynètes que celles dont ils pouvaient être témoins dans leur quotidien. On mésestimait alors l'importance et la fugacité de ce quotidien susceptible d'être archivé et d'acquérir une valeur testimoniale. La sublimation jadis associée à l'œuvre d'art est d'abord ignorée par les exploitants du cinématographe. Ce n'est que longtemps après que la valeur de ces instantanés a été comprise.

Banda et Moure insistent sur la présence des deux journalistes (qui s'improviseront critiques) lors de la première projection de l'histoire du cinéma. Ceux-ci auraient pu être inquiets face à une invention qui risquait de rendre leur manière de travailler totalement obsolète. Mais ces deux témoins ont seulement cru découvrir un appareil scientifique du genre de ceux dont les photographes Eadweard Muybridge (1830-1904) ou Étienne-Jules Marey (1830-1904) avaient été les inventeurs.

---

<sup>16</sup> Quintana À., "Regard exploratoire dans les films Lumière" dans Dujardin (dir), *L'aventure du cinématographe*, op. cit., p. 328.

<sup>17</sup> Banda D. et Moure J. (dir.), *Naissance d'un art: premiers écrits (1895 - 1920)*, Paris, Flammarion, 2008, p. 39.



### 1.1.3 La « Magie » du cinéma

Aux premiers temps du cinématographe, ce que l'on a appelé plus tard la « magie du cinéma » produit seulement l'émerveillement d'un public très privilégié, en avance sur son temps, ouvert au progrès scientifique et technique, déjà témoin des nombreuses découvertes qui étaient la marque d'un siècle voué à la technologie, à la révolution industrielle et au triomphe de la raison. Mais comment raisonner, comment prévoir la portée d'une invention à ce point insolite, lorsqu'on assiste à quelque chose d'aussi inédit que de voir l'ombre de ses contemporains s'agiter sur un écran blanc malgré leur absence physique?

Alors que François Jost livre une étude de la poétique des rêves chez Méliès (« Le rêve de Méliès »<sup>18</sup>), il se détache de la psychanalyse pour évoquer l'oniromancie très en vogue au temps du cinéma primitif. À une époque où l'article 479 du Code pénal depuis lors abrogé de 1810 punissait « les gens qui font le métier de deviner et pronostiquer, ou d'expliquer les songes », en bannissant les devins du Royaume, comme le faisait déjà l'ordonnance royale de juillet 1682, les prestidigitateurs s'opposaient aux médiums, auxquels ils ne voulaient pas être assimilés<sup>19</sup>. La « magie » du cinéma se dissociait ainsi des croyances ancestrales et superstitieuses. « Tout en jouant avec les croyances de son public, Méliès lui donne donc une leçon d'incrédulité dans l'image, mêlée d'émerveillement. Car, s'il joue avec l'illusion pour mettre en mouvement l'immobile, à l'inverse des mages et médiums en tout genre, il ne cesse, comme je l'ai dit, d'exhiber l'existence du truc. Le salut en fin de film ou la magie exhibée du maquillage cinématographique opacifie le trucage et a, pour le spectateur, la vertu d'une leçon. »<sup>20</sup>

Ce qu'Edgar Morin appelle « l'âme du cinéma » est lié à une croyance en l'image qui repose sur une part d'illusion. Dépasser cette illusion d'une image exacte du monde réel animé par le mouvement de la vie, c'est reconnaître au cinématographe une dimension mentale cachée, qui lui est intrinsèque mais qui ne se découvrira que peu à peu et beaucoup plus tard, en particulier dans les studios de Hollywood classique.

Historiquement, le cinématographe commence par surprendre un public qui y voit une seconde réalité. Mais le public va vite s'habituer à ce double de la réalité. Il comprendra que contrairement au théâtre, le spectacle cinématographique se caractérise par l'absence de « coprésence » : les personnages et les objets filmés ne sont que des ombres, à la différence des comédiens qui se produisent en chair et en os

---

<sup>18</sup> Jost F., «Le rêve de Méliès» Centre culturel international, *Georges Méliès : l'illusionniste fin de siècle ?*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, pp. 233-252.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 240.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 249.

sur la scène du théâtre. Acteurs et spectateurs sont totalement séparés, dans l'espace et dans le temps. Dans un article pour la *Revue internationale de filmologie*, Sadoul constate que les « trucs » de Méliès sont soit des « effets de machinerie »<sup>21</sup> issues du théâtre, soit des « procédés (...) empruntés à la technique photographique »<sup>22</sup>. Le cinéaste symbolise donc la synthèse du théâtre et de la photographie. Il est « le premier à faire du théâtre photographié »<sup>23</sup> qu'il reproduit du point de vue du « Monsieur de l'orchestre »<sup>24</sup>. Loin des extérieurs des Lumières, il renvoie le cinématographe aux studios, rappelant la *Black Maria* d'Edison<sup>25</sup>. Cette volonté d'artifice s'approche du théâtre dans son acception classique : un théâtre dont les trois unités (temps, lieu, action) sont complétées par une quatrième (le point de vue)<sup>26</sup>. « Si Méliès ne peut franchir le pas décisif qui transforme les incantations en langage, c'est qu'il est lui-même prisonnier non de sa naïve magie mais des charmes du théâtre. Car le directeur du *Liliput Châtelet* (qu'est selon sa propre expression le *Robert Houdin*) voit surtout dans le cinéma la possibilité de diriger le grand théâtre de féeries dont il avait toujours rêvé. »<sup>27</sup> Méliès se présente comme un homme de théâtre d'un genre nouveau et permet l'élaboration du langage cinématographique. Sa postérité est celle du protagoniste qui a « transformé le film, alors simple moyen d'enregistrement, en moyen narratif »<sup>28</sup>. Une fois que l'illusion d'un réel avec lequel on pourrait interagir disparaît, les spectateurs ne se laissent prendre à ce qui reste une attraction foraine que par leur propre consentement, sans en être totalement dupes.

L'impression de mouvement de l'image cinématographique est bien sûr rationnellement explicable. Elle naît d'un procédé technique qui va permettre de simuler la réalité, de la reconstituer mentalement. « Le dispositif classique de projection obéit à une règle implicite : celle d'utilisation d'un nombre d'images successives (c'est-à-dire de quantité de pellicule) nécessaire et suffisant pour produire une impression de mouvement continu. Le seuil à partir duquel cette impression peut naître se situe autour de vingt-quatre images par seconde. Si l'on tient compte du temps de fermeture de l'obturateur, chaque image occupe l'écran pendant environ 1/50<sup>e</sup> de seconde. En deçà de ce seuil, l'œil commence à percevoir un scintillement qui correspond au moment de l'obturation et le spectateur prend conscience de la discontinuité du défilement. »<sup>29</sup>

En 1895, l'appareil Lumière « contient deux boîtes-magasins mobiles et interchangeables se chargeant en plein jour. Le film vierge sort de la boîte du haut, passe devant la petite fenêtre qui laisse

---

<sup>21</sup> Sadoul G., « Georges Méliès et la première élaboration du langage cinématographique », *Revue internationale de filmologie*, n°1, juillet-août 1947, p. 26.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>29</sup> Michaud P.-A., *Sur le film*, Paris, Éditions Macula, 2016., p. 105.

pénétrer la lumière et devant l'objectif, s'impressionne et va s'enrouler dans la boîte du bas.»<sup>30</sup> précise Edmond Benoît-Lévy, homme d'affaires, directeur de revue et directeur général de la société *Omnia*. C'est un pur phénomène technique qui ne repose sur aucun sortilège.

À la croisée de deux siècles, le cinématographe relève autant de la synthèse des efforts accomplis au XIX<sup>e</sup> siècle afin d'acquérir une technique restituant une vision objective que de la promesse du XX<sup>e</sup> siècle de créer une image mentale. Bellour ajoute dans *Le Corps du cinéma* : « le XIX<sup>e</sup> siècle n'a cessé d'associer dans un syncrétisme empreint de religiosité... les visions nouvelles de la psychologie et les transformations de la technique. »<sup>31</sup> La pensée de Bellour conduit à la comparaison du cinéma et de l'hypnose qui définirait un état de réalité paradoxal entre induction et fascination. Le cinématographe a ainsi ouvert une fenêtre sur un nouvel univers : le XX<sup>e</sup> siècle s'y annonce, la psychanalyse s'y profile, un imaginaire spécifique s'y construit. Cet univers sera aussi bien celui de l'Ouest sauvage que celui de l'Est révolutionnaire, deux visions idéalisées qui masqueront la barbarie de l'histoire véritable.

## **1.2 Rendre artistique la technique: films de famille et industrie cinématographique**

Comme le remarque Panofsky, le cinéma ne naît pas d'un besoin artistique mais laisse à ses utilisateurs une technique dont il faut imaginer la finalité (**1.2.1 Le cinématographe : un art ou une technique ?**). À mesure qu'elle se perfectionnera (couleurs, son, relief), l'expression cinématographique s'éloignera de la reproduction de la réalité pour s'approcher de la fiction (**1.2.2 Les avancées techniques ne nous rapprochent pas de la réalité**). Les « vues » Lumière font désormais partie de notre patrimoine, elles racontent l'histoire collective (**1.2.3 Films de famille et industrie cinématographique**). Ces vues préfigurent les deux pendants du cinéma : les films familiaux et l'industrie (**1.2.4 Ce que Hollywood retient des « vues » Lumière**).

Le cinématographe ne fait qu'approcher la réalité. Il en donne une trace photographique qui passe pour réelle parce que son mécanisme de reproduction exclut la subjectivité humaine. Cependant, le cinématographe implique un opérateur qui délimite un cadre et dont l'intentionnalité dirige notre regard. La réappropriation de cette technique par l'homme en fait une expression artistique. Pour

---

<sup>30</sup> Bouleau A., *Passage du cinéma, 4992*, Paris, Ansedonia, 2013, p. 77. Il s'agit d'un ouvrage collectant divers fragments d'interview classés par thèmes.

<sup>31</sup> Bellour R., *Le corps du cinéma: hypnoses, émotions, animalités*, Paris, P.O.L, 2009, p. 33.

Frampton, réalisateur de films expérimentaux, la légitimation du cinéma comme un art s'explique par un phénomène historique. « Quand une ère se dissout lentement dans l'ère suivante, quelques individus transforment les moyens de survie physique anciens en moyens nouveaux de survie psychique. Ce sont ces derniers que nous appelons art. Ils favorisent la vie de la conscience humaine en nourrissant nos affections, en réincarnant notre essence perceptive, en affirmant, en imitant, en réifiant le processus de la conscience même. »<sup>32</sup>, D'outil scientifique le cinématographe devient une forme artistique qui va s'imposer petit à petit en passant du XIX<sup>e</sup> siècle au XX<sup>e</sup>.

### **1.2.1 Le cinématographe : un art ou une technique ?**

Erwin Panofsky considère l'invention du cinématographe comme un processus assez original dans l'histoire des inventions artistiques. D'ordinaire, l'élaboration d'une technique provient d'un besoin artistique. Avec le cinématographe, les frères Lumière ont créé un outil sans imaginer qu'il allait changer notre rapport au monde et à la fiction.

Pour Panofsky, « Ce n'est pas un besoin artistique qui a mené à la découverte et au perfectionnement progressif d'une nouvelle technique ; c'est une invention technique qui a mené à la découverte et au perfectionnement progressif d'un art nouveau. »<sup>33</sup> Le cinématographe portait en germes ce que l'on allait appeler le « film d'art » mais n'a pas attendu l'apparition de ce type de production pour être un art. Les « vues » Lumière ne doivent pas être considérées comme une simple « réfraction du réel ». Elles portent le sceau de leurs auteurs. Leur vision fait renaître un sentiment esthétique et ne s'arrête pas à une banale captation comme on en pratique encore aujourd'hui. Ces courts films racontent un monde évanescent. Contrairement à la captation d'un spectacle de Sarah Bernhardt où la caméra est positionnée de manière neutre et de façon à être le plus fidèle possible à la vision du spectateur de théâtre, les « vues » Lumière sont composées de manière picturale. Alors que la captation est une simple « photocopie visuelle », les « vues » Lumière impliquent un regard sur le monde. La frontière est tenue entre ce qui participe de la captation et ce qui constitue une re-création. Les frères Lumière et leurs opérateurs dirigent leurs figurants comme le ferait un metteur en scène de théâtre. Certaines de leurs « vues » proposent même une dramaturgie.

Si le cinématographe ne se limite pas à la reproduction du réel, on peut également considérer qu'il ne parvient qu'à sa reproduction partielle. Ainsi, le cinéma ne prendra pas la voie du « réalisme

---

<sup>32</sup> Frampton H., *Hollis Frampton, l'écliptique du savoir*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1999. p. 108.

<sup>33</sup> Panofsky E., *Trois essais sur le style*, Paris, Gallimard, 1996 p. 109

intégral » mais tentera de jouer avec un réalisme partiel, qui laisse un vaste champ ouvert à l'imagination.

Dans son article, « Mythe du cinéma total »<sup>34</sup>, André Bazin établit un premier bilan cinquante ans après l'invention du cinéma. Il s'agit à ses yeux d'un art « réaliste » qui va continuer à muter sans pour autant atteindre une vérité incontestable. À la lecture de *L'invention du cinéma* de Georges Sadoul (premier volume de son *Histoire générale du cinéma*)<sup>35</sup>, Bazin souligne « le sentiment d'une inversion des rapports entre l'évolution économique et technique et l'imagination des chercheurs. »<sup>36</sup>. En cinquante ans de cinéma, la technique cinématographique n'a cessé de s'améliorer sans jamais réussir à se rapprocher d'une réalité insaisissable. La création cinématographique repose sur un équilibre incertain que les « vues » Lumière ont réussi à respecter. Bazin comme Panofsky constatent que le cinématographe aspire à devenir un art lorsque ses utilisateurs utilisent son procédé technique de manière à le dépasser. Mais Benjamin nous rappelle que le cinématographe risque de perdre son originalité et d'être infidèle à ce qui fait son essence-même s'il abandonne tout contact avec la réalité qu'il reproduit.

## **1.2.2 Les avancées techniques ne nous rapprochent pas de la réalité**

Les multiples inventions qui enrichissent l'expression cinématographique ont également risqué de compromettre l'équilibre entre la technique réaliste et l'intervention humaine.

Avec le parlant, un nouveau sens (l'ouïe) est stimulé sans pour autant reproduire l'écoute ordinaire, remplacée par des constructions sonores proches de l'hallucination. En effet, bruitages, chants et musiques achèvent d'« artificialiser » un univers sonore qui diffère radicalement de notre perception auditive quotidienne. L'arrivée du parlant pousse d'ailleurs les cinéastes à sortir de la « diégèse » d'un film qui ne se concentre plus uniquement sur le visible. La voix off et la musique extradiégétique viennent apporter un commentaire sonore qui s'ajoute aux dialogues. La fin d'un accompagnement musical extérieur au film est compensée par l'arrivée d'une musique que le public croit simultanée avec l'image et qui permet aux chanteurs et musiciens d'exprimer leur talent. Gilles Deleuze explique les effets produit par le passage au parlant dans le dernier chapitre de *L'Image temps* (« Les composantes de l'image »<sup>37</sup>) : on passe à ses yeux d'une image visible et d'une parole lisible à une

---

<sup>34</sup>Bazin A., *Qu'est-ce que le cinéma ?*, op. cit., pp. 19-24.

<sup>35</sup> Sadoul G., *Histoire générale du cinéma*, tome I, *L'invention du cinéma : 1832-1897*, Paris, Denoël, 1946.

<sup>36</sup> Bazin A., *Qu'est-ce que le cinéma ?*, op. cit., p. 19.

<sup>37</sup>Deleuze G., *L'image-temps*, Paris, Editions de Minuit, 1985, pp. 292.

montée du mensonge et de la duperie<sup>38</sup>. Loin d'un gain de réalisme, le sonore induirait ainsi en erreur. En passant du style indirect (de l'intertitre) au style direct (du dialogue), le cinéma crée un *continuum* étrange que l'on ne saurait confondre avec le quotidien.

Deleuze s'intéresse à des cinéastes américains qui se sont essayés à la comédie comme Frank Capra, Howard Hawks et Mankiewicz (dont la tonalité comique n'est cependant pas la composante la plus essentielle de la filmographie) pour leur sens du verbe et la rapidité des dialogues. Le philosophe écarte l'idée d'une redondance de l'image et du son<sup>39</sup>. Il remarque une profonde transformation de l'image cinématographique et de son langage. Le cinéma s'approche du roman pour constituer un art du récit et s'éloigne d'une conception factuelle plus réaliste.

Le cinéma en couleurs ne conduit pas nécessairement à un gain de réalité non plus. Loin des couleurs du quotidien, les chefs opérateurs rivalisent en effet avec les peintres en inventions chromatiques. À Hollywood, le Technicolor apporte une telle féerie que le noir et blanc est paradoxalement utilisé lorsque l'on souhaite signifier une réalité documentaire.

Quant au relief, expérimenté dès les années cinquante, il donne une illusion du toucher par un procédé visuel. Lorsque le spectateur du *Crime était presque parfait* (*Dial M. for Murder*, Alfred Hitchcock, 1954) tente d'attraper les ciseaux que Margot a plantés dans le dos de son agresseur et que ses lunettes le lui font percevoir comme surgissant de l'écran de cinéma, il comprend cependant qu'il a été dupé par un procédé technique. Le film en relief peut modifier notre rapport à la perspective mais il est avant tout utilisé comme une attraction. Contrairement aux idées reçues, le son, la couleur et le relief sont autant d'évolutions techniques qui ont stimulé l'imaginaire des créateurs plus qu'une volonté de se rapprocher d'une réalité quelconque.

« Le mythe directeur de l'invention du cinéma est donc l'accomplissement de celui qui domine toutes les techniques de reproduction mécanique de la réalité (...). C'est celui du réalisme intégral, d'une recreation du monde à son image, une image sur laquelle ne pèserait pas l'hypothèque de l'artiste ni l'irréversibilité du temps. »<sup>40</sup> Pour Bazin, le mythe du « réalisme intégral » ne se concrétisera pas parce que les cinéastes ne sauraient disparaître derrière la technique.

Il n'est pas question de substituer la machine à l'humain. Le point de vue extérieur du cinématographe nous conduit à mieux nous comprendre. Le mécanique devient nécessaire à nos représentations. Plus qu'un miroir qui ne possède ni mémoire, ni changements d'échelle, l'écran de cinéma présente un

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 298.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 305.

<sup>40</sup> Bazin A., *Qu'est-ce que le cinéma ?*, op. cit., p. 23.

monde dont le spectateur est absent. On peut évoquer « une fenêtre sur le monde » mais cette expression est incomplète. Il s'agit de vestiges du temps qui, comme toute ombre, ne sont faits que pour être contemplés. Ils renvoient à un ailleurs qui s'est effacé de la mémoire des autres témoins ou qui, du moins, reste incomplet. Le cinéma comble des lacunes purement humaines. Ce rapport évanescence avec une réalité qui nous échappe à chaque nouvelle projection fait du cinéma non pas une déception mais un exercice métaphysique : celui du candide chercheur de réalité ou de son sceptique contradictoire. Leurs intuitions leur font approcher une vérité qu'ils peuvent tous deux accepter : la caméra est une machine qui, en percevant et en enregistrant la réalité, induit des constructions mentales qui se passent difficilement de la figure humaine.

Le XX<sup>e</sup> siècle a permis l'essor des industries mais il a été traversé par le même besoin de fictions que les siècles précédents, selon des modalités nouvelles. En 1895, le personnage de film est encore un inconnu. La véritable vedette, c'est le monde industriel, le train, les usines... L'humanisation du héros de film viendra plus tard. Au commencement du cinématographe, le comédien ou le figurant doit composer avec la machine. On pourrait qualifier l'acteur de facteur humain. « Au cinématographe, qui est le contraire du théâtre, où il faut une culture apprise, du procédé, de l'entraînement, au cinématographe, disons-nous, la première personne venue, si elle est près du rôle, doit rendre de meilleurs services qu'un artiste exercé qui n'a rien de commun, au naturel, avec le personnage à représenter. Pour un mystique, il faut un mystique ; pour un dandy, un dandy, pour une reine quelque vraie princesse... »<sup>41</sup> confiera le comédien Jacques Guérin-Catelin. L'aspect mécanique du cinéma opère un changement radical dans la façon de jouer et renverse nos certitudes sur l'art théâtral. Le personnage de film n'exige pas obligatoirement un acteur de composition. La barrière invisible que suggère la scène théâtrale implique une distance, qui est abolie au cinéma par les plans rapprochés. Il est un peu plus difficile de tricher avec la vraie nature de l'acteur. D'apparence moins subjectif, le cinéma donne à voir les personnages pour ce qu'ils sont réellement. Son aspect réaliste serait menacé par l'intervention d'acteurs ne « collant » pas aux rôles, et dont le public aurait à faire effort pour imaginer qu'ils sont les personnages.

### **1.2.3 Films de famille et industrie cinématographique**

Aux débuts du cinématographe, dans un temps réduit d'à peu près une minute et sur un cadre fixe, un public de curieux voyait des étrangers s'animer sur un écran. Ces courts films étaient avant tout un moyen pour les frères Lumière de faire la publicité de leur appareil. Sans en arriver à une dichotomie

---

<sup>41</sup> Bouleau A., *Passage du cinéma, 1892, op. cit.*, p. 25.

entre le quotidien et le spectaculaire, il est important de constater que sa dimension testimoniale est la première valeur ajoutée du cinématographe. La première intuition du cinématographe n'a pas été de reconstituer Babylone (ce que Griffith fera avec *Intolérance* (*Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages*, 1916)) mais d'être témoin de la vie de tous les jours. À la source du cinématographe, les « vues » Lumière ont restitué des saynètes à première vue anodines. Mais ces instants de la vie quotidienne semblent aujourd'hui venir d'un autre monde. Si leur dimension artistique échappe à ceux qui les considèrent comme l'enregistrement aléatoire d'une réalité qui n'avait pas besoin d'être sauvegardée, il paraît aujourd'hui évident que ces « vues » portaient en germes un cinéma historique, social et politique. Ce dont témoignent les « vues » Lumière n'a rien d'innocent. Les frères Lumière proposent un angle sur la société de leur temps qui témoigne de leur fascination pour l'industrie. Ainsi, ils s'intéressent à la nouveauté et croient à une nouvelle organisation du monde. Ils dupliquent le réel dans l'objectif d'enregistrer un changement profond de la société.

La révolution du cinématographe est temporelle. L'invention des frères Lumière nous permet aujourd'hui de redécouvrir le passé et nous donne le sentiment de le revivre. La « vue » Lumière renvoie le spectateur du XXI<sup>e</sup> siècle à un moment qu'il n'a pas connu et qui dès lors acquiert une dimension fantasmagorique, voir métaphysique. Une machine qui reconstitue des événements enfouis dans les profondeurs du temps produit donc des images qui paraîtront forcément irréelles plus tard. Aller au cinéma, c'est éprouver la nostalgie de ce que l'on n'a pas connu.

Mises bout à bout, les « vues » Lumière, vestiges de la fin d'un siècle, forment aujourd'hui un ensemble cohérent. Elles nous renseignent sur un mode de vie qui nous surprend. Vu par un spectateur du XXI<sup>e</sup> siècle, les « vues » Lumière sont plus étonnantes qu'une superproduction de science-fiction. Au moment de leurs premières projections, ce qui était spectaculaire était le dispositif cinématographique. Aujourd'hui, alors que le dispositif cinématographique est devenu banal, c'est le contenu des « vues » Lumière, la réalité d'une époque, qui étonnent.

Ce qui réunit des inconnus dans une salle de cinéma, c'est une histoire collective qui s'imprime avec force dans nos mémoires. *Le Sommeil d'or*, documentaire de Davy Chou (2012), nous montre ainsi la force de l'empreinte que peut laisser le cinéma sur la mémoire à partir de l'exemple du cinéma cambodgien. Bien que le patrimoine cinématographique du Cambodge ait été intégralement détruit par les Khmers rouges, le documentaire montre d'anciens spectateurs qui se souviennent encore des visages de stars alors qu'ils ont oublié ceux de membres de leur propre famille.



Comment aurait-on pu en 1895 imaginer que, moins de cent ans après, l'on créerait des bibliothèques de films, des cinémathèques, où l'on stockerait ces « vues » constituant la mémoire du monde ? Cet entassement de souvenirs renvoie à *Vice Versa (Inside Out, 2015)* film d'animation freudien et métaphysique de Pete Docter, qui se déroule dans le cerveau d'une post-adolescente. Les souvenirs sont conservés dans des boules restituant un événement passé comme on regarde une « vue » Lumière ou une vidéo *You Tube*. De petites créatures gèrent ces souvenirs mais ne peuvent empêcher la disparition de certains d'entre eux.

Que reste-t-il des « vues » Lumière aujourd'hui ? Elles sont à l'origine du monde de faux-semblants gouverné par l'image à l'intérieur duquel nous vivons. L'industrie des Lumière habite désormais notre quotidien de deux façons : par notre dépendance aux images audiovisuelles « professionnelles » (superproductions ou films d'auteur, séries et publicités) mais aussi par notre capacité à créer et à diffuser nous-mêmes des images audiovisuelles « amateurs » (films de famille, selfies). Ces images ont-elles vocation à remplacer la réalité ? Sans tomber dans la paranoïa de « Big Brother », on peut dire que l'image audiovisuelle est déjà parvenue à brouiller notre rapport au temps et à la mémoire, notre distinction de l'authentique et de l'artifice, notre croyance en une barrière qui nous protégerait des représentations artistiques. Nous sommes désormais immergés dans un spectacle permanent dont nous pouvons aussi être occasionnellement acteurs : l'ère des médias est symbolisée par le héros de *Vidéodrome* (David Cronenberg, 1983), dont le visage est happé par sa télévision. Tandis que l'idéal publicitaire, construction audiovisuelle, tente de contaminer nos sociétés avec son culte du corps parfait, les films amateurs diffusent des images de corps moins conformes aux canons de la beauté. La confusion entre les images brutes et les images retravaillées nous introduit dans un monde où le virtuel et le réel entretiennent des liens de plus en plus complexes.

Georges Duhamel avait donc raison de se méfier du cinématographe, comme George Amberson, dans *La Splendeur des Amberson (The Magnificent Ambersons, Orson Welles, 1942)*, avait raison de se méfier des automobiles : ces deux inventions ont changé de manière irréversible le paysage et la vie modernes.

La pratique des opérateurs Lumière connaît aujourd'hui un apogée. En plus d'un siècle, la pratique initiale de duplication du « réel », loin d'avoir été effacée par l'essor de la fiction sous l'impulsion du classicisme hollywoodien, s'est étendue et démocratisée au point de devenir banale. Une grande partie de la population dispose désormais du moyen de dédoubler ses souvenirs (smartphones, webcam, go pro, caméscopes). Les vidéos prises avec des smartphones sont d'ailleurs une sorte d'équivalent moderne des « vues » Lumière. Les deux inventeurs du cinématographe et les usagers de la nouvelle technologie partagent le même goût pour l'événement pris sur le vif ainsi que pour l'intime, l'anodin et le familier. Les Lumière ne comprendront avoir saisi l'histoire en train de s'écrire qu'après avoir

enregistré leur quotidien. Des souvenirs enregistrés par des amateurs aux récits grandioses portés par des effets spéciaux, la technique de duplication du réel est désormais plus répandue que jamais. N'importe qui est dorénavant un opérateur Lumière alors que les budgets des superproductions n'ont jamais été aussi élevés.

On peut aussi lier ces courts films à des sensations affectives comme celle de revivre sans cesse les premiers pas d'un nourrisson qui, moins d'un siècle après, a nécessairement trépassé après avoir peut-être été un patriarche. Comme les « home movies » aujourd'hui, les premières « vues » Lumière montrent des proches ou des employés connus des opérateurs. Filmer sa famille et ses amis prend une dimension très différente puisqu'on a l'impression abrupte d'être face aux personnes réelles dont la machine a reproduit l'image. Ce dédoublement illusoire change la conception d'un acteur ou d'un modèle. Il ne peut plus s'abriter derrière un rôle ou une pose.

## **1.2.4 Ce que Hollywood retient des « vues » Lumière**

À l'industrie artisanale des frères Lumière succède une industrie mondiale (Hollywood). Ce ne sera plus des caméras que l'on vendra mais des longs-métrages à visée internationale. Les symboles américains deviendront, par extension, universels. Indissociable de l'ère industrielle, dont il peut être considéré comme l'une des expressions en devenant un bien culturel de masse, le cinéma interroge « la réalité », jusqu'à la déformer et la maltraiter. Avec le cinématographe, le réel obéit, en effet, à un processus de fabrication. Ce n'est plus un idéal philosophique, un état de conscience ou une aspiration esthétique, mais un procédé mécanique.

La volonté originelle des « vues » Lumière de témoigner de détails quotidiens n'a pas disparu avec le formidable essor du cinéma. Ériger un monde qui semble au spectateur être la continuité de celui dans lequel il vit est essentiel à toute fiction. L'une des grandes problématiques du cinéma reste : « Comment les hommes vivent-ils ? ». Elle traverse tous les cinémas, du documentaire anthropologique au récit de science-fiction. Des frères Lumière (saynètes des mœurs bourgeoises ou des travaux d'ouvriers) à Stanley Kubrick (qui décrivait méticuleusement les modalités de la vie quotidienne dans des récits pourtant spectaculaires) en passant par Yasujiro Ozu (avec lequel on assiste à la vie de bureau, à l'attente d'un train, à diverses cérémonies), des cinéastes de toutes nationalités ont apporté une grande attention aux rites sociaux. Le nom d'Ernst Lubitsch reste associé à la sophistication. Le cinéaste s'est toujours efforcé de dépendre des milieux (les petits employés de *Rendez-vous* (*The Shop around the Corner*, 1940), les grands bourgeois du XIX<sup>e</sup> siècle dans *Le Ciel peut attendre* (*Heaven Can Wait*, 1943), les artistes sans le sou de *Sérénade à trois* (*Design for Living*,

1933)). Lubitsch aime les micro-communautés et pose sur elles un regard bienveillant. Aussi extravagants que soient ses films, Ernst Lubitsch les ancre dans une routine. Les voleurs de *Haute Pègre* (*Trouble in Paradise*, 1932), le milliardaire de *La Huitième femme de Barbe Bleue* (*Bluebeard's Eightg Wife*, 1938) ou encore le dandy de *Ninotchka* (1939) ont un quotidien, celui dont rêve peut-être le public. Avec Hollywood, le cinématographe va devenir une industrie du rêve et non une industrie de la reproduction du réel, grâce à des métamorphoses successives. Hollywood tentera cependant d'inscrire la vie de ses personnages dans le même quotidien que celui ses spectateurs. Faits de la même étoffe, héros hollywoodiens et spectateurs de cinéma s'échappent du « réel » par leur capacité à fantasmer.

À Hollywood, innovations plastiques, développement de la narration, *desiderata* du public (qui s'expriment via le box-office mais aussi dans les projections-tests) seront autant de facteurs d'où découleront des œuvres. De leur combinaison (voire de leurs mutations) naîtra un système, un réservoir de fictions.

De l'appareil-caméra qui produit un duplicata de la réalité à l'imaginaire humain qui se déploie par les scénarios, l'interprétation, la mise en scène et les décors, Hollywood optera pour l'hybridation.

## **1.3 Avant Hollywood : une narration documentaire (réalité matérielle) et fictionnelle (surréalité)**

La légende veut que cela soit par un accident que Méliès propulse le cinéma dans « l'irréalisme absolu » (1.3.1 Les « vues à transformations »). Godard fait dire à Jean-Pierre Léaud dans *La Chinoise* (1967) que Méliès serait l'inventeur des actualités et que les Lumière seraient des peintres : le rapport de force s'inverse (1.3.2 Inversion de la dichotomie Lumière/Méliès). Un art réaliste se tend vers les images mentales : le cinéma rend visuel les impossibilités les plus extravagantes (1.3.3 La postérité du cinématographe).

Les « vues » Lumière rendent compte d'événements factuels et incontestables. Leur rapport au réel est prosaïque : chacune d'entre elles représente une action de courte durée. Pas de métaphore mais un effort constant pour circonscrire les gestes de la vie quotidienne. Le cinématographe témoigne plus qu'il ne raconte. Il est inscrit sur pellicule que le train est bien arrivé à la gare de la Ciotat, que les

ouvriers ont quitté l'usine, que le nouveau-né a fini son déjeuner. La réalité qu'attestent ces « vues » est matérielle. Hors de nos subjectivités, il existe des événements que l'on partage tous. Commencer à en douter, c'est s'approcher de la névrose. Pourtant, les « vues » Lumière pourraient très bien être des reconstitutions : on imagine aisément que, pour certaines d'entre elles, il y ait pu y avoir plusieurs prises. La méfiance envers ces tranches de vie est capitale parce qu'elle induit qu'une manipulation est possible, quelle que soit la nature d'un film. La « suspension volontaire d'incrédulité » (terme cher à Coleridge) vient bien après les « vues » Lumière. En 1895, le public n'était pas préparé au spectacle cinématographique, ce qui explique les réactions excessives de certains des premiers spectateurs qui, par élitisme, ont renvoyé le cinématographe à sa vocation d'attraction foraine. C'est parce qu'ils sauront que les événements projetés sur l'écran sont à la fois révolus et recomposés par le cinéaste que les futurs spectateurs accepteront de se plonger dans un état intermédiaire entre conscience et perméabilité à la fiction.

Les historiens du cinéma ont tendance à résumer le cinéma des premiers temps en l'organisant autour de deux pôles : le réalisme des frères Lumière et la fantasmagorie de Méliès. Si ces trois créateurs ont une importance capitale pour ce qui va devenir le cinéma hollywoodien, il semble vain de les opposer. Une première erreur serait de faire débiter la mise en scène avec Méliès. Une seconde erreur serait de dissocier complètement le « film à trucs » du film de la vie ordinaire. Les Lumière sont, sans le vouloir, des hommes de spectacle au même titre que Méliès. *La partie de cartes* témoigne de l'ambition picturale des Lumière en citant le tableau de Cézanne qui porte le même nom. Au risque de contrarier Bazin, on pourrait affirmer que les frères Lumière proposent une vision du cinématographe comme un art pur. En effet, leurs « vues » n'empruntent à aucune autre forme artistique. Alors propriétaire du théâtre Robert-Houdin, Méliès s'intéresse à l'invention des frères Lumière dès les premières projections. Il y voit habilement la possibilité de dupliquer ses spectacles de manière à ne plus payer les artistes à chaque représentation. Méliès permet donc le mariage du théâtre de prestidigitation et du cinématographe. À ce moment de l'histoire du cinéma, de fâcheux incidents de tournage vont faire évoluer sa forme en débouchant sur l'invention des premiers effets spéciaux.

### **1.3.1 Les « vues à transformations »**

C'est par accident que les frères Lumière découvrent qu'en inversant la manivelle ils peuvent obtenir l'image d'un mur qui se recompose. De la même manière qu'elle restitue le déroulement d'une action, la caméra peut l'inverser. L'action filmée proposait le contraire de ce que l'on peut voir sur l'écran de cinéma. Les frères Lumière n'abuseront pas de ce procédé qui inspirera d'autres cinéastes. Méliès, dont la vocation est d'émerveiller, va se permettre plus d'excentricités. Ce qui est de l'ordre d'un incident vite oublié va devenir une marque de fabrique.

Différents textes du réalisateur du *Voyage dans la lune* (1902) pour la plupart des « causeries » dans la presse de l'époque, ont été recueillis dans un ouvrage intitulé *Du cinématographe au cinéma*. Le titre est lourd de sous-entendus : les frères Lumière auraient inventé le cinématographe et Méliès le cinéma. Cette thèse est étayée par une citation d'Edgar Morin en quatrième de couverture : « Georges Méliès est le prestidigitateur qui mit le cinématographe dans un chapeau pour en faire sortir le cinéma. ». Edgar Morin semble servir de caution aux propos pourtant antérieurs de Méliès : « Si originellement, essentiellement, le cinématographe Lumière est dédoublement, le cinéma Méliès, lui originellement, essentiellement, est métamorphose. »<sup>42</sup> Dans le premier texte du recueil, « Les vues cinématographiques », Méliès détaille les différents éléments de la fabrication d'un film au début du siècle et raconte comment il est parvenu à sa première métamorphose.

« Veut-on savoir comment me vint la première idée d'appliquer le truc au cinématographe ? Bien simplement, ma foi. Un blocage de l'appareil dont je me servais au début (...) produisait un effet inattendu, un jour que je photographiais prosaïquement la place de l'Opéra : une minute fut nécessaire pour débloquer la pellicule et remettre l'appareil en marche. Pendant cette minute, les passants, omnibus, voitures, avaient changé de place, bien entendu. En projetant la bande, ressoudée au point où s'était produite la rupture, je vis subitement l'omnibus Madeleine-Bastille changé en corbillard et des hommes changés en femmes. Le truc par substitution, dit truc à arrêt, était trouvé, et deux jours après j'exécutais les premières métamorphoses d'hommes en femmes, et les premières disparitions subites qui eurent, au début, un si grand succès. »<sup>43</sup>

D'une « vue » *a priori* factuelle, la réalité matérielle de la circulation de la place de l'Opéra, va naître une féerie surréaliste. Aux trucages scéniques des numéros de prestidigitation vont s'ajouter des effets spéciaux issus de l'utilisation des moyens cinématographiques. Méliès, qui considère son œuvre cinématographique comme la continuité de son œuvre de magicien, refuse d'expliquer la plupart de ses « trucs ». Il constate amèrement : « À mon grand regret, les trucs les plus simples sont ceux qui font le plus d'effet. »<sup>44</sup> Nous sommes loin des effets spéciaux de l'âge d'or hollywoodien. « Tout l'art de Méliès consiste à dissimuler la façon dont le truc est réalisé, mais tout en soulignant au maximum son effet. Le truc est toujours pour lui un moyen fantastique, jamais un moyen d'expression. »<sup>45</sup> La mise en scène très classique de l'ancien magicien ne peut pas encore solliciter d'effets de montage. Sadoul précisera que « Griffith fut le véritable créateur de la syntaxe cinématographique »<sup>46</sup>. Étape par étape, on s'approche du cinéma que l'on connaît aujourd'hui.

Pour Méliès, il existe quatre grandes catégories de « vues » : « les vues dites de *plein air*, les vues *scientifiques*, les *sujets composés*, et les vues dites à *transformations* »<sup>47</sup> Ce sont ces dernières qui intéressent Georges Méliès. De la transformation de l'omnibus en corbillard, association d'idées que

<sup>42</sup> Morin E., *Le cinéma ou L'homme imaginaire : essai d'anthropologie sociologique*, Paris, Éditions de Minuit, 1978, p. 63.

<sup>43</sup> Méliès G *Écrits et propos : du cinématographe au cinéma*, Toulouse, Éditions Ombres, 2016, p. 30.

<sup>44</sup> Sadoul G, « Georges Méliès et la première élaboration du langage cinématographique », *op. cit.*, p. 26.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>47</sup> Méliès G, *Écrits et propos*, *op. cit.*, p. 16.

n'aurait pas renié André Breton, le cinéaste va créer des hallucinations visuelles se rapprochant de Jules Verne, dont il retient l'alchimie entre la fantaisie et la science. Dédoublément, changements d'échelle sont autant d'effets que seul le cinéma parvient à créer. En découvrant les capacités expressives propres à la manipulation de l'appareil de prise de vue, Georges Méliès dépasse la captation de ses spectacles. Il n'est pas le seul à s'étonner de ce que peut devenir « l'image photo-réaliste » si l'on transforme son utilisation. Ce qui pourrait ressembler à un jeu de déconstruction (on accélère ou on ralentit l'image, on dessine sur la pellicule ou on colore les photogrammes) va donner naissance à des « films impossibles », selon l'expression de Méliès. Ce qui fait écrire à Edgar Morin : « le fantastique surgit immédiatement de la plus réaliste des machines et l'irréalité de Méliès se déploie, aussi flagrante que le fût la réalité des frères Lumière. Au réalisme absolu (Lumière) répond l'irréalisme absolu (Méliès). Admirable antithèse qu'eut aimée Hegel, d'où devait naître et se développer le cinéma, fusion du cinématographe Lumière et de la féerie Méliès. »<sup>48</sup> Edgar Morin n'oppose donc pas Georges Méliès à Auguste et Louis Lumière (ce qui serait péremptoire), mais considère que les voies ouvertes par ces trois créateurs se sont rejointes pour fonder le cinéma.

### 1.3.2 Inversion de la dichotomie Lumière/Méliès

Existe-t-il films plus différents que *Le Bébé mangeant sa soupe* (Auguste et Louis Lumière, 1896) et *L'Homme-orchestre* (Georges Méliès, 1900) ? Le premier ouvrirait la voie aux documentaires dans leur acception plus testimoniale qu'informative alors que le second créerait une attraction d'un genre nouveau. Les Lumière décident de donner de l'importance au quotidien de manière épurée alors que Méliès raconte des aventures invraisemblables en surchargeant les cadres. Pourtant, en choisissant des actions anodines, les Lumière apportent un regard inédit sur la société de leur époque alors que, malgré sa débauche d'effets spéciaux, Méliès ne fait que reproduire ses numéros de magicien. Ces artistes s'affirment en fonction de leur sujet plus que par leur mise en scène, laquelle se résumait alors au plan fixe qui dépassait rarement la minute. Il serait tout à fait excessif d'affirmer que le cinématographe n'était alors qu'un simple enregistrement pour les frères Lumière et que Georges Méliès représentait l'avenir du cinéma.

Peu avare de formes métafilmiques, de digressions et d'aphorismes, Jean-Luc Godard consacre une séquence de *La Chinoise* à la comparaison des Lumière et de Méliès. Alors qu'il fait cours, le personnage interprété par Jean-Pierre Léaud renverse la doxa :

« - On dit que c'est Lumière qui a inventé les actualités. Lui faisait du documentaire alors qu'à la même époque il y avait un autre type qui s'appelait Méliès dont tout le monde dit que lui faisait de la

---

<sup>48</sup> Morin E., *Le cinéma ou L'homme imaginaire*, op. cit., p. 58.

fiction, que c'était un rêveur qui filmait des fantasmagories. Bah, moi je pense justement le contraire...

- Prouve-le !
- Bah, oui. Il y a deux jours, j'ai vu à la cinémathèque un film de Monsieur Henri Langlois, directeur de la cinémathèque, sur Lumière et ce film prouve que Lumière était un peintre. C'est-à-dire qu'il filmait exactement les mêmes choses que peignaient les peintres contemporains de son époque. Des gens comme Pissarro, Manet ou Renoir.
- Il filmait quoi ?
- Bah, il filmait des gares. Il filmait des jardins publics. Il filmait des sorties d'usines. Il filmait des gens qui jouaient aux cartes.
- C'est un des derniers peintres impressionnistes de l'époque ?
- Oui, exactement, c'était un contemporain de Proust.
- Ah ! Bah, Méliès aussi, alors, il faisait la même chose.
- Ah ! Non ! Méliès... Méliès, lui, il filmait le voyage sur la lune. Méliès, il filmait la visite du roi de Yougoslavie au Président Fallières. Et maintenant, on s'aperçoit que c'était vraiment ça les actualités. »

On reconnaît dans ce style très oral, la propension à la provocation inhérente à la personnalité de Godard. Le cinéaste critique ici l'héritage qu'il a reçu du cinéma primitif. En faisant la distinction entre les actualités et la fiction, Godard semble nous indiquer que ces deux registres peuvent s'inverser. L'affabulation cinématographique est autant du côté des opérateurs Lumière, dont les instantanés du monde sont en fait des reconstitutions, que du côté de Méliès et de ses artifices. Avant la syntaxe de Griffith que loue Sadoul, Lumière et Méliès brillent par les sujets qu'ils filment. À la manière de la peinture, le cinématographe offre un point de vue, une impression, uniques. Entre la narrativité de Méliès, qui évoque une conception classique de la peinture, et les révélations de Lumière, qui s'approchent des Impressionnistes, deux courants picturaux sont représentés et témoignent de la diversité d'un art naissant.

Bernard Chardère insiste sur l'injonction télégraphique de Lumière à l'opérateur Sestier alors en Australie : « Choisissez mieux sujets. »<sup>49</sup> Les « vues » Lumière ne sont anodines qu'en apparence et cristallisent de profonds changements de la société. Sadoul vante d'ailleurs certaines de leurs qualités pour compenser ce qui leur manque par rapport au cinéma de Méliès : « Leur art se limite à la perfection de leur cadrage, à leur éclairage et au choix de leur sujet. »<sup>50</sup> Leur aspect prophétique était-il calculé ? On interprète ou sur-interprète un geste aussi simple qu'énigmatique. La postérité des Lumière comme celle de Méliès ne cesse d'être affinée et discutée. Une lecture évolutionniste de

---

<sup>49</sup> Chardère B., Lumière A. et Lumière L., *Le roman des Lumières: le cinéma sur le vif*, Paris, Gallimard, 1995, p. 440.

<sup>50</sup> Sadoul G., « Georges Méliès et la première élaboration du langage cinématographique », *op. cit.*, p. 23.

l'esthétique voudrait que les films tels qu'on les voit aujourd'hui aient été déterminés par le cinéma primitif. On pourra s'interroger indéfiniment sur la paternité des premiers effets cinématographiques, mais ce qui est incontestable c'est que les premières intuitions des inventeurs du cinématographe étaient de confondre les « vues » avec les réalités quels que soient les effets mobilisés pour obtenir ce résultat.

Méliès est très conscient des spécificités et potentialités du cinéma. La préparation de ses vues relève d'un travail d'orfèvre. Il ne laisse rien au hasard, du choix des couleurs du moindre accessoire pour lui faire épouser les contrastes du noir et blanc au jeu des comédiens, qui diffère aussi bien de celui du théâtre que de celui du mime, en passant par l'éclairage. Cette recreation d'un monde qui obéit à d'autres règles que la réalité nous conduit à l'harmonie d'une fiction. La réalité matérielle est de plus en plus abandonnée. Pour Méliès, son apport au cinématographe est simple : il a inventé le trucage permettant ainsi de dépasser le spectacle monotone du quotidien. Satisfait tout en minorant son art, il déclare « la longue pratique des trucs m'a, dès le début, permis de créer un genre spécial : le cinématographe fantaisiste et fantastique dans lequel je puis, sans fausse modestie, avancer que j'ai inventé successivement une foule de procédés ingénieux, lesquels ont porté mon nom dans tous les pays du monde. C'est même cette nouvelle voie dans laquelle j'ai lancé le cinématographe qui l'a sauvé d'une mort certaine, à une époque où ce merveilleux instrument était sur le point d'être mis de côté, le public ayant été très vite fatigué des simples vues en plein air. »<sup>51</sup>

Morin apporte plus de crédit encore au cinéaste.

« Comment s'opère la naissance du cinéma ? Un nom permet de cristalliser toute la mutation : Méliès, énorme Homère naïf. De quelle mutation s'agit-il ? Est-ce le passage de la photographie animée prise sur le vif aux scènes spectaculaires ? On croit résumer l'apport de Méliès- et Méliès lui-même l'a cru- en disant qu'il lança le film « dans sa voie théâtrale spectaculaire ». Mais par sa nature même et dès son apparition, le cinématographe était essentiellement spectacle : il exhibait ses prises de vue à des spectateurs, pour des spectateurs, et impliquait par là la théâtralité qu'il devait par la suite développer avec la mise en scène. (...) Il est vrai qu'en inventant la mise en scène de cinéma, Méliès a engagé plus profondément encore le film dans la « voie théâtrale spectaculaire ». C'est toutefois non dans la théâtralité, mais à travers elle, qu'il faut chercher la source et l'essence de la grande mutation. »<sup>52</sup>

En insistant sur la naïveté du cinéaste, Edgar Morin souligne que les pionniers du cinéma n'étaient pas forcément conscients des développements qu'allaient connaître leurs inventions. Si nous ne considérons pas que les « vues » Lumière soient dénuées de mise en scène, il faut reconnaître, qu'en empruntant au théâtre, Georges Méliès invente une mise en scène plus ostensible. Les « vues à transformations » de Méliès partagent avec les « vues » Lumière un même principe, elles ne signifient rien mais sont pures poésies. Avec son essor, le cinéma va apprendre à créer des films en prose, plus narratifs.

---

<sup>51</sup> Méliès G., *Écrits et propos*, op. cit., p. 40.

<sup>52</sup> Morin E., *Le cinéma ou L'homme imaginaire*, op. cit., p. 57.



Méliès s'approche d'un mouvement véritablement dramatique avec des saynètes comportant un début, un milieu, une fin. Cette construction est déjà présente dans *L'arroseur arrosé* qu'Àngel Quintana considère comme « la première adaptation de certains des matériaux provenant d'autres arts »<sup>53</sup>. Quintana précise que « le point de départ du film a été la bande dessinée *L'arroseur* (1887) de Herman Vogel représentée en neuf vignettes. »<sup>54</sup> Pour Sadoul, Méliès a « transformé le film, alors simple moyen d'enregistrement, en moyen narratif. »<sup>55</sup> Chardère reprend Marshall Dentelbaum :

« les films Lumière sont des récits plus que des reportages, parce qu'ils structurent l'action par la durée ; selon lui, *La Sortie des usines* n'est pas le simple enregistrement d'une scène prise sur le vif, mais bien une véritable séquence narrative, comportant de nombreux choix de mise en scène. »<sup>56</sup>

Chardère insiste sur l'existence de films « à scénarios » Lumière (il en cite six dont les titres sont évocateurs, par exemple : *Charcuterie mécanique* ou *Néron essayant des poisons sur des esclaves*<sup>57</sup>).

### 1.3.3 La postérité du cinématographe

Combien aura-t-il fallu d'autres accidents pour arriver au cinéma classique hollywoodien ? D'abord, les premiers opérateurs tâtonnent. Progressivement, ils parviennent de mieux en mieux à des effets de causalité. La dimension d'un voyage prend le pas sur les scènes de la vie quotidienne. À mesure que le public parvient à lire les images, les cinéastes inventent une grammaire cinématographique : fondu, *travelling*, montage... Ne se satisfaisant bientôt plus des « vues » Lumière, ils expérimentent petit à petit, prolongent les plans ou les éparpillent, changent les points de vue. La complexité de cette machine, dont même les inventeurs sous-estimaient le pouvoir, prend une dimension de plus en plus surréelle. On découvre que l'œil cinématographique (l'objectif) est un témoin inédit dans l'histoire des représentations. Il permet de voir différemment puis il transforme la perception en une expérience mentale. En associant plusieurs prises, le cinéma parvient à construire des enchaînements logiques.

Même à l'état archaïque, le cinématographe constitue déjà un œil nouveau proche du fantasme parce que le regard qu'il porte sur le monde dépend d'une organisation psychique et mentale.

Au prix d'un véritable détournement de son objet initial, un dispositif qui devait présenter une copie du monde « réel » (entendre : le monde extérieur à l'homme) subsistera par une image « mentale » (entendre : façonnée par la psyché humaine). Le concept de l'image mentale (développé par Jean-Paul

---

<sup>53</sup> Quintana À., "Regard exploratoire dans les films Lumière" dans Dujardin (dir), *L'aventure du cinématographe*, op. cit., p. 329.

<sup>54</sup> *Ibid.*

<sup>55</sup> Sadoul G., « Georges Méliès et la première élaboration du langage cinématographique », op. cit., p. 23.

<sup>56</sup> Chardère B., Lumière A. et Lumière L., *Le roman des Lumières*, op. cit., p. 443.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 445.

Sartre dans *L'Imaginaire*<sup>58</sup>) fait du cinéma l'expression matérielle d'une idée. Il tente de nous faire oublier les étapes de sa conception et sa part de réalité. Partant du principe qu'il n'y a rien de plus immatériel qu'une pensée, le cinéma fabrique un nouveau type d'images, écartelé entre sa nature réaliste et son potentiel fantasmagorique.

Des frères Lumière à Georges Méliès, de Thomas Edison à David Wark Griffith, une idéalisation du cinéma transforme un document que l'on croyait objectif en divertissement d'un nouveau genre. Les arts antérieurs n'avaient qu'exceptionnellement exprimé un tel intérêt pour l'ordinaire. Ce qui est neuf, c'est cet œil qui enregistre (la caméra) et non les scènes dont il est témoin. Le dédoublement réalisé par un opérateur Lumière tend dans un premier temps à coller à la réalité par la fixité du cadre et la durée réelle.

Être prisonnier d'une illusion, c'est aussi ne plus être capable de discerner le vrai du faux. Sur un malentendu, la projection cinématographique est associée à la vie. Elle est une continuité de la conscience, de la perception et de la mémoire. Elle déploie un monde interdit qui devient le nôtre pour quelques instants.

La brièveté des premières productions fait place à un morcellement des points de vue de sujets plus spectaculaires. Marc Vernet constate : « Un sommet sera atteint en janvier 1915 quand un film pourra faire aussi bien une ou deux bobines que douze (dans le cas de *Birth of a Nation*). »<sup>59</sup> Le dispositif original était minimal : un cadre dans lequel les personnages ne sont pas enfermés, une action menée à son terme, une poignée de secondes. La captation de représentations théâtrales et les films d'art poussent les pionniers du cinéma à explorer de plus en plus la voie de la fiction. Aux « vues » Lumière succèdent des feuilletons proches de la littérature et des performances d'acteurs de théâtre qui accèdent ainsi à un nouveau public. Le cinéma privilégie les approches comparatives avec les arts théâtraux, littéraires ou musicaux par sa dimension technique qui demande à être enrichie par des fictions antérieures. Cet « art impur » amène le spectateur moderne dans des zones d'imaginaires qu'il connaît déjà mais qui paraissent totalement neuves car elles n'avaient jamais été explorées par un œil mécanique. La prouesse sera donc « de réaliser, en cinématographie, les impossibilités les plus extravagantes »<sup>60</sup>, pour citer Georges Méliès. Il y a cependant des limites. Ainsi, dans un article appelé « Le merveilleux au cinéma », le cinéaste avoue avec humilité ne pas avoir réussi à porter à l'écran le Déluge, qui aurait sans doute composé une « vue » stupéfiante. Cet événement de l'Ancien Testament sera pourtant mis en images par Michael Curtiz en film muet alors que le cinéma est passé au parlant (*L'Arche de Noé, Noah's Ark*, 1929), John Huston (*La Bible, The Bible : In the Beginning*,

---

<sup>58</sup> Sartre J.-P., *L'imaginaire: psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, 1986.

<sup>59</sup> Vernet M., *Ainsi naquit Hollywood*, Paris, Armand Colin, 2018, p. 43.

<sup>60</sup> Méliès G., *Écrits et propos*, op. cit., p. 45.

1966), puis Darren Aronofsky (*Noé, Noah*, 2014), qui disposeront d'une logistique différente mais ne parviendront pas bien à nous faire croire à ce phénomène plus symbolique que vraisemblable.

Un film de fiction nous ouvre à un monde improbable auquel il apporte le crédit de l'image cinématographique. Le cinéma ne peut plus se résumer à provoquer une impression de réalité (que produisaient les « vues » Lumière pour un spectateur naïf). Il devient un récit réaliste (c'est-à-dire qui cherche à donner l'illusion du vrai). Ainsi, la duplication presque parfaite de la réalité deviendra plus tard pour Hollywood un moyen de leurrer les spectateurs avec leur complicité.

Le cinéma n'est pas un simple divertissement mais un jeu avec des représentations révolues du monde, qui ne peuvent reproduire intégralement la réalité. Cathartique dans sa façon d'exacerber le réel par des situations-limites, le cinéma nous purifie de certaines passions qui animent ses héros. Victoire de l'imaginaire sur une conception épurée de la « réalité », la projection cinématographique oscille entre le document (dont les paradigmes sont : historique, humain, social) et la construction mentale (dont les paradigmes sont : fantasme, rêverie, art). Hollywood contrebalancera ainsi un réalisme imposé par le médium cinéma par une fantasmagorie flamboyante.

## 2. Le réalisme ontologique et son questionnement par la mise en scène : l'exemple de *Citizen Kane*

Les « vues » Lumière sont le témoignage incomplet d'une réalité matérielle dans ce qu'elle a de plus brut. Mais elles suggèrent dès les premières projections une interrogation par rapport à la réalité proposée par le cinéma, qui se perpétue jusqu'au classicisme hollywoodien (et au-delà). Les films des studios ajoutent une dimension fantasmagique entièrement construite par des fragments de réel. La fiction hollywoodienne produit une impression de réalité qui est façonnée par des principes de mise en scène. Avec son baroquisme exacerbé, *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941) est un parfait exemple de fiction à la mise en scène ambiguë, qui oscille entre la réalité incomplète et le fantasme le plus étrange. Cette biographie fictive d'un nouveau genre emprunte au roman pour reconstruire un monde de faux-semblants.

Considérer *Citizen Kane* comme un film réaliste peut passer pour une provocation : rarement l'art de la mise en scène aura été aussi appuyé et aura autant manipulé la réalité originelle (celle du tournage). Pourtant, le premier film d'Orson Welles obéit bien à l'éthique assignée aux cinéastes par André Bazin, qui définit l'ontologie du cinéma comme réaliste. Déclinant l'hypothèse d'un réalisme ontologique à travers les cinématographies les plus diverses, cet auteur concentre sa réflexion sur un certain type de cinéma américain : celui où le spectateur est confronté à une dialectique entre réalité et fiction. *Citizen Kane* en fait partie et permet d'approfondir les théories d'André Bazin tout en observant ce qu'une fiction donne pour réel. Le film d'Orson Welles propose en effet une expérience où l'artificialité du monde représenté (baroque, onirique, romanesque) n'empêche pas de produire une impression de réalité sur le spectateur. Le réalisme n'est plus une question de vraisemblance mais de perception. L'hypothèse peut être avancée que des procédés comme la profondeur de champ obligent le spectateur à exercer son œil et son jugement de la même façon que dans son quotidien. Cette hypothèse est aujourd'hui contestée mais elle témoigne de la quête de réel et de complexité qui fait de *Citizen Kane* une fiction qui questionne l'ontologie du cinéma. Comme l'enquête du journaliste Thompson, le film se clôt sur une interrogation qui hante le spectateur : le caractère morcelé de cette fiction en *flashbacks* demande à être complété par l'imaginaire de chacun. Cette démonstration de notre échec et de celui du cinéaste à saisir toute entière la vérité d'un être est une preuve d'honnêteté de la part d'un réalisateur pourtant connu pour son sens de la manipulation.

Bazin reste célèbre pour l'expression réalisme ontologique qui lui permet de poser les bases d'une éthique du cinéma de fiction qui doit restituer le mystère d'un phénomène réel qui est survenu au tournage (**2.1 Le caractère ontologiquement réaliste du cinéma lui permet d'exprimer une vérité par la fiction**). Le théoricien accueille le premier film de Welles comme l'expression hollywoodienne de ses théories (**2.2 André Bazin trouve en *Citizen Kane* l'expression du « réalisme ontologique »**).

## **2.1 Le caractère ontologiquement réaliste du cinéma lui permet d'exprimer une vérité par la fiction**

Bazin trouve une composante qui rassemble toutes les formes de cinéma : un réalisme qui serait ontologique, c'est-à-dire qui a trait à son origine mécanique (**2.1.1 Une théorie qui s'applique à l'ensemble du cinéma**). Pour le théoricien, documentaire et fiction interagissent de manière réflexive (**2.1.2 Le « réalisme ontologique » rapproche la fiction de sa dimension documentaire**). Bazin considère que l'éthique d'un cinéaste consiste à tourner un plan de coprésence lorsqu'une action a plusieurs aspects. (**2.1.3 Les cinéastes reconstituent ce qui est advenu pendant le tournage par leur pratique du montage défendue dans l'article « Montage interdit »**). Son œuvre n'est pas dogmatique et s'attache à toutes les cinématographies y compris hollywoodienne (Boeticher, Welles, Wyler) (**2.1.4 Les films sur lesquels reposent les théories d'André Bazin contredisent un réalisme à sens unique**).

Dans son ouvrage sur André Bazin, *Le Sommeil paradoxal*, Hervé Joubert-Laurencin explique en une phrase l'« ontogénétique » du cinéma : « l'être du cinéma (« onto ») ne s'explique que par sa technique de fabrication (« génétique »), à savoir l'enregistrement photographique animé du monde. »<sup>61</sup> Bazin nous a laissé en héritage une question, apparemment simple, « Qu'est-ce que le cinéma ? », et il a ouvert de nombreuses pistes pour y répondre. Cette question oriente une œuvre critique qui, sans ressassement, revient toujours à la même hypothèse : la définition de l'ontologie du cinéma le ramène systématiquement à une forme de réalisme. S'intéresser à l'ontologie du cinéma, de tous les cinémas, c'est en déterminer le dénominateur commun. Bazin ne néglige aucune des formes du cinéma : il en balaie le spectre entier. Art en perpétuelle mutation, langage aux grammaires

---

<sup>61</sup> Joubert-Laurencin H., *Le sommeil paradoxal*, op. cit., p. 20.

diverses, industrie aux surenchères permanentes, le cinéma a cependant à ses yeux un ADN qui ne varie pas : ce qu'André Bazin appelle le « réalisme ontologique » en se focalisant sur les caractères intrinsèques du cinéma, c'est-à-dire l'enregistrement automatique d'une réalité qui a été présente devant la caméra.

### **2.1.1 Une théorie qui s'applique à l'ensemble du cinéma**

Quelle que soit la fabrication (de l'instrument des Lumières au numérique) ou l'utilisation (d'un dispositif restreint aux superproductions) d'une caméra, son principe reste le même : rendre compte d'un moment réellement vécu enfoui dans les profondeurs du temps. Quelle que soit l'utilisation ultérieure d'une prise de vue (documentaire, fiction, expérimentation) et le cadre dans lequel elle a été faite (un extérieur, les ateliers Méliès ou les studios hollywoodiens), elle renvoie toujours à une réalité révolue. Ainsi, même lorsqu'il s'agit d'un film de fiction impliquant un contexte visuel créé de toutes pièces par l'équipe de tournage (décors peints, costumes) et reposant sur un scénario imaginaire (les acteurs jouent des rôles, la scène a été écrite au préalable), « chaque film est le documentaire de son tournage ». La prise de vue renvoie toujours à des réalités originelles : la réalité des êtres et aussi des choses présentes sur le tournage et captées par la caméra, la réalité du temps enregistré par le film. Le cinéma de fiction lui-même montre ainsi, à un moment donné de leur vie, des êtres humains qui se trouvent être des acteurs en train de jouer la comédie.

L'approche ontologique commence avec l'analyse du premier geste cinématographique et pourrait se prolonger jusqu'à aujourd'hui. Les « vues » Lumières représentent un cinéma brut : elles contiennent très peu d'artifices et n'ont pas été produites dans des intentions artistiques. Leur étude permet donc de simplifier le travail du théoricien lorsque celui-ci s'intéresse à la nature même du cinéma. Avant même tous les artifices du cinéma moderne, il y a cette machine, la caméra, qui restitue le mouvement. De la simplicité apparente de ces témoignages d'une réalité matérielle va naître un idéal cinématographique : celui du respect de ce qui est advenu lors du tournage, ce moment originel dont nous, spectateurs, avons été absents mais dont la réalité va nous convaincre d'adhérer au film projeté. Parce qu'il peut restituer un instant dont nous ne pouvons contester l'authenticité, le cinéma figure ainsi le réel plus que n'importe quel autre médium. Mais ce « réel » s'avère être une illusion, autant sinon plus que pour les autres arts de la représentation.

Ainsi, plus que dans le « résultat », c'est-à-dire dans le film fini, c'est dans la « genèse » du film que la quête d'une représentation vraie de la réalité peut trouver un accomplissement : pour Bazin, « le phénomène essentiel dans le passage de la peinture baroque à la photographie réside dans un fait

psychologique : la satisfaction complète de notre appétit d'illusion par une reproduction mécanique dont l'homme est exclu. La solution n'était pas dans le résultat mais dans la genèse.»<sup>62</sup>. Cette conception du réalisme cinématographique transcende la fiction et l'imaginaire. La fiction elle-même doit être aussi proche que possible d'une réalité sans laquelle aucune image cinématographique ne peut exister. Première définition du cinéma et premier paradoxe : la genèse, l'acte fondateur d'enregistrer le réel précède toute tentative de transformation que l'on considérerait comme plus artistique. Pour Bazin, l'image photo-réaliste ne doit pas être contredite par la mise en scène; elle doit au contraire être confortée par une utilisation qui obéit à des codes.

Le réalisme ontologique du cinéma débouche sur un malentendu fondamental qui sera au cœur du succès du septième art, et en particulier du cinéma classique hollywoodien. Le cinéma approche de tellement près le réel qu'il donne temporairement l'illusion de le reproduire sans aucune déformation. Il donne à voir le réel par une vision en apparence objective dont on pourrait croire que l'homme est presque absent. Le «malentendu ontologique» serait de croire que si la caméra enregistre le réel, alors le spectateur, habituellement privé d'une perception objective, pourrait enfin accéder pleinement à la réalité, ce qui n'aurait jamais été possible par les arts qui l'ont précédé.

\*

\* \* \*

La conception de l'ontologie du cinéma développée par André Bazin est cohérente avec sa personnalité. Bazin est un humaniste chrétien et socialiste, il est donc naturellement porté à rechercher dans l'art cinématographique une éthique presque sacrée de la réalité permettant aux spectateurs d'accéder à une forme de vérité. Anticipant les innovations permanentes que connaîtra le cinématographe, Bazin est aussi ancré dans son époque.

## **2.1.2 Le « réalisme ontologique » rapproche la fiction de sa dimension documentaire**

Bazin estime que le travail des créateurs est de reconstituer une continuité et une complétude par rapport au réel incomplet que le cinéma projette. Les films qui dérogeraient à cette exigence perdraient l'attention du spectateur qui, plus que le lecteur d'un roman ou le contemplateur d'un tableau, a besoin de croire en la fiction. Cette réalité, Bazin voudrait que le réalisateur (qu'il appartienne au néo-réalisme, à Hollywood ou au cinéma français) l'intègre consciemment à sa mise

---

<sup>62</sup> Bazin A., *Qu'est-ce que le cinéma ?*, op. cit., p. 12.

en scène. Le réalisateur devient alors le garant d'une réalité latente, à exprimer, dont il n'est pas l'auteur, qui le dépasse et qui dépasse toute l'équipe de tournage.

Le réalisme est autant une question d'éthique qu'une façon de faire adhérer le spectateur à ce qu'il regarde. En effet, respecter ce qui est advenu sur le tournage n'est pas seulement un impératif moral, c'est un impératif d'efficacité vis-à-vis du spectateur, qui doit pouvoir croire que les situations du film sont des situations réelles. Nous avons dépassé la question de la vraisemblance des péripéties du film pour une impression plus ténue et indicible : une sensation de vérité qui repose uniquement sur la mise en scène. Le réalisme est en effet affaire de montage, de spatialisation, de choix des cadres, de profondeur de champ... Il n'est pas le résultat d'un dépouillement extrême et d'une absence de point de vue.

Bazin défend aussi un film de Jacques-Yves Cousteau et Louis Malle en montrant ce qu'une critique cinématographique a de vain quand elle porte sur une œuvre dont la seule ambition est de montrer les beautés de la nature. « Assurément, il y a un aspect dérisoire dans la critique du *Monde du silence* (1956). Car enfin les beautés du film sont d'abord celles de la nature et autant donc vaudrait critiquer Dieu. »<sup>63</sup> Pour lui, le « réalisme ontologique » s'applique autant à un documentaire qu'à une fiction. Une distinction étanche entre documentaire et fiction conduirait vers des zones nébuleuses car le documentaire obéit à d'inévitables manipulations tandis que la fiction renvoie à la réalité malgré elle. Le travail du monteur de documentaire prend une tournure morale lorsqu'il lui incombe de ne pas dénaturer le réel. Le documentariste met en scène : il interagit avec son sujet, lui donne des directives, privilégie des moments et peut même aller jusqu'à reconstituer des séquences avec des plans tournés à des moments différents. Il manipule du réel, le canalise, le façonne. Ces opérations le poussent à se rapprocher de la fiction, sans pour autant perdre de vue la quête de la vérité, la recherche de l'exactitude. André Bazin énonce le dilemme du documentariste : « Au fond, le problème de ce genre de documentaire est double. Il se ramène à une question de technique et à un problème de morale. Il s'agit en effet tout à la fois de tricher pour mieux voir, et cependant ne pas tromper le spectateur. »<sup>64</sup> Le documentariste ne doit donc pas décevoir la pulsion scopique du spectateur tout en ne cédant pas à la surenchère spectaculaire. Pour Bazin, le documentaire de Cousteau et Malle répond à ce dilemme en nous montrant les cinéastes à l'ouvrage<sup>65</sup>. Il considère que cette mise en abyme propose un contrat tacite avec le spectateur. Ce contrat stipule que le spectateur accepte de croire que les images du film sont véridiques puisqu'il voit les documentaristes en train de les fabriquer. En se mettant eux-mêmes en scène, les documentaristes jouent avec une illusion tout en authentifiant leur geste créatif. Ce « *work in progress* » est forcément un peu artificiel. Jean-Yves Cousteau et Louis Malle trichent pour

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 38.



se rapprocher d'une réalité.. L'éthique du documentariste est donc ambiguë : elle comporte sa part de manipulation.

Il est donc tentant de considérer que les cinéastes, qu'ils tournent un documentaire ou une fiction, doivent observer la même éthique. Il en résulte que la frontière entre fiction et documentaire doit être revisitée. La fiction se rapproche alors d'une captation théâtrale où l'on mettrait également en valeur la fabrication du spectacle. Les faits dont nous serions témoins auraient beau être fictifs, la mise en scène en exhiberait les coutures, rétablissant ainsi le contact avec le réel. Bazin a écrit un article sur les rapports du cinéma avec le théâtre où il commente la première séquence du *Henry V* de Laurence Olivier. Le réalisateur et acteur shakespearien avait fait commencer son adaptation par la reconstitution des coulisses du théâtre élisabéthain. Cette séquence faussement « documentaire » est une mise en abyme de l'acte créateur comportant une saute temporelle (nous voyons comment se prépare le spectacle comme si la caméra existait au temps de Shakespeare). Ainsi, Laurence Olivier s'approche de l'idéal du « réalisme ontologique » donnant crédit au théâtral. La suite du film nous fait décoller vers l'imaginaire, oubliant peu à peu les murs du théâtre originel pour s'approcher du grand spectacle (la bataille d'Azincourt).

La mise en abyme documentaire (*Le Monde du silence*) et celle fictionnelle (*Henry V*) obéissent au même impératif : nous rapprocher du réel par une mise en scène consciemment manipulatrice. Comme Sacha Guitry dans les prologues métافictionnels de certains de ses films où il présente son équipe de tournage, Jacques-Yves Cousteau, Louis Malle et Laurence Olivier témoignent d'un paradoxe : en mettant l'accent de manière appuyée sur le dispositif de tournage, ils créent un espace où documentaire et fiction cohabitent.

### **2.1.3 Les cinéastes reconstituent ce qui est advenu pendant le tournage par leur pratique du montage défendue dans l'article « Montage interdit »**

Le « réalisme ontologique » tient entièrement dans cette alchimie mystérieuse entre une part d'illusion nécessaire à la fiction et une part de documentaire nécessaire à la bonne réception des images. Cette alchimie renvoie à une conception abstraite du réel qui ne cesse de nous échapper. Le réel n'a pas de forme filmique propre : il est volatil et chaotique. Yoshida dit d'Ozu qu'il « refusait d'organiser le chaos du monde ». C'est un cas de metteur en scène bien isolé, aux antipodes de l'approche du

cinéma classique hollywoodien. Les déceptions du réel poussent à la création artistique. Le cinématographe est une manière supplémentaire de conjurer une incapacité à percevoir et à ordonner. Transformant des petits bouts de réel en vision globale d'un monde plus harmonieux que celui dans lequel nous vivons, les cinéastes hollywoodiens feront preuve de pragmatisme. Le recul du spectateur lui permet de mieux comprendre des événements dont il est absent. Revoir le monde projeté sur un écran de cinéma, c'est accéder à un ordre dont on se croyait privé. Ce nouvel ordonnancement s'obtient principalement par le montage.

À l'aune du montage, un film peut être vu comme une reconstitution de la réalité. Toutefois, cette position dérange Bazin, pour qui le cinéma est d'abord le témoin d'une réalité vivante qui dépasse notre condition humaine. Dans sa recherche du réel, André Bazin accepte que cet idéal soit reconstitué de manière à le rendre plus accessible. Il écrit : « la reconstitution est admissible en ces matières à deux conditions : 1° qu'on ne cherche pas à tromper le spectateur ; 2° que la nature de l'événement ne soit pas contradictoire à sa reconstitution. »<sup>66</sup>

Bazin ne s'oppose pas au montage mais se méfie d'une séquence qui, en reposant sur le croisement des prises de vues, construirait un espace mental qui n'aurait plus aucun lien avec ce qui s'est vraiment déroulé sur le tournage ni avec le cadre matériel de celui-ci.

Pour illustrer concrètement ses conceptions, Bazin écrit dans « Montage interdit » que lorsqu'une séquence fait interagir deux protagonistes, elle doit comporter un plan attestant que la rencontre a bien eu lieu. « Montage interdit » pose une responsabilité face à ce phénomène presque sacré, l'assomption d'un fragment de réalité. Cette obligation du cinéaste consiste simplement à faire partager un même cadre aux éléments qui font la scène au lieu de les présenter séparément par plans successifs en espérant que l'unité de la scène pourra être mentalement reconstituée par le spectateur : « il faut que l'imaginaire ait sur l'écran la densité spatiale du réel. Le montage ne peut y être utilisé que dans les limites précises, sous peine d'attenter à l'ontologie même de la fable cinématographique. Par exemple, il n'est pas permis au réalisateur d'escamoter par le champ, contre-champ, la difficulté de faire voir deux aspects simultanés d'une action »<sup>67</sup>

Cet article revendique une éthique du cinéaste qui a rarement cours à Hollywood : certains cinéastes tournent des bouts de séquence de manière à être les seuls à pouvoir les monter ; la scripte fait filmer des bouts d'une même séquence à plusieurs jours d'intervalle... Pour qui distingue le réel et le fantasme, l'article de Bazin est embarrassant. Comment faire interagir ces deux mondes sinon par un montage morcelé ?

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 56.

L'utilité d'un plan de coprésence est cependant une position capitale dans la politique de Bazin : il bride l'imagination du cinéaste, qui devient l'instrument de la nature. Pour Bazin, le cinéma ne doit pas être l'élucubration fantasmatique d'un auteur mais doit servir avec cohérence ce qui est possible et avéré.

Plus un film est « fabriqué » (c'est-à-dire qu'il a recours à divers subterfuges pour déguiser la réalité dont il est issu), plus la distraction qu'il provoque en nous nous approche du fantasme. Un film « fabriqué » garde son autorité réaliste. Nous avons la « preuve en images » qu'il est possible d'ouvrir la Mer rouge ou de sortir d'une tombe. Le réalisme, tel que le conçoit André Bazin, ne concerne pas la vraisemblance scénaristique mais l'origine des images cinématographiques qui transcende la fiction. Loin de critiquer l'incomplétude du cinéma, Bazin exhorte les cinéastes à approcher le mieux possible la réalité par leur mise en scène : « Chaplin, dans *Le Cirque*, est effectivement dans la cage du lion et tous les deux sont enfermés ensemble dans le cadre de l'écran. »<sup>68</sup> On comprend que ce choix fait par le réalisateur était supérieur à l'option qui, pour ne pas avoir à exposer l'acteur au fauve, aurait consisté à filmer séparément le lion et le héros en alternant leur image à l'écran par un effet de montage donnant l'illusion de leur coprésence. Entre deux moyens de représenter la réalité, celui qui la montre directement paraît plus efficace à Bazin que celui qui la suggère. Tout autre sera le choix de Jacques Tourneur dans *La Féline* ...

L'injonction de Bazin est tenable. Le théoricien ne souhaite pas l'éradication de toute forme de montage mais une utilisation maîtrisée de certains procédés. Le rêve d'un film sans montage est sans doute une chimère bien que certains cinéastes s'en soient rapprochés. Avec le numérique, il est possible de faire des films en un seul plan : *L'Arche Russe* (*Rousski kovtchev*, Alexandre Sokourov, 2002), *Victoria* (Sebastian Schipper, 2015) et, malgré ses artifices, *Birdman* (Alejandro González Iñárritu, 2014). Ce procédé peut tout de même sembler fastidieux et peu justifié. Ces cinéastes trop sûrs de leurs effets réalisent une prouesse technique plus qu'une œuvre cohérente.

## **2.1.4 Les films sur lesquels reposent les théories d'André Bazin contredisent un réalisme à sens unique**

Le « réalisme ontologique » n'est pas associé au quotidien le plus pragmatique mais à l'essence même de toute existence humaine : un questionnement métaphysique. Le cinéma, parce qu'il est matérialiste

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 61.

et objectal, renvoie paradoxalement à la vie de l'esprit. Il suffit de savoir lire entre les ellipses ou dans l'interstice de deux plans pour en venir à l'invisible. Parce qu'il est interprétable, le cinéma est soumis à la lecture de chaque spectateur qui met en mouvement son imaginaire, son inconscient, ses fantasmes. Cathartique et introspectif, le cinéma est dès l'origine et par nature orienté vers les mystères du visible et de l'invisible, du réel et du fantasme.

Une fois qu'il s'est accommodé de cette semi-réalité que propose le cinéma, le créateur doit réussir à y imposer son empreinte. Il peut se trouver exclu du mécanisme cinématographique ou décider de jouer avec cet enregistrement automatique. Les réalisateurs ont vite compris comment manipuler ce réel dédoublé : l'« objectivité » de la machine devient un jeu de falsification.

« Le réalisme chez Bazin n'est pas un point d'arrivée moralisateur devant décider du bon cinéma, c'est un point de départ qui va trouver son serpentement différent à chaque film, chaque expérience, parfois chaque plan. »<sup>69</sup> Le réalisme ne suit pas un itinéraire unique. On ne peut pas pour autant l'associer à n'importe quel cinéaste. Selon Dudley Andrew, André Bazin « n'était pas tant intéressé par un art réaliste du cinéma que par la réalité elle-même »<sup>70</sup>. Pour Bazin, le cinéma apparaît comme un outil permettant d'accéder à quelque chose d'inédit dans l'histoire de l'humanité. Faire éclore une vérité humaine à travers l'expression de la réalité vivante est pour Bazin la vocation suprême du cinéma. Il ne s'agit pas de naturalisme ou encore de factualité : pour Bazin, le vrai combat du cinéma est d'ordre spirituel. « Son but n'est pas de fabriquer une réalité crédible mais de révéler les mystères et épiphanies de l'expérience vécue. »<sup>71</sup>.

Bazin a été un contemporain du classicisme hollywoodien bien que ses préceptes aient rarement été observés par les studios. Placer l'« ontologie » du cinéma au cœur du classicisme hollywoodien expose aux paradoxes : les réalisateurs des studios retravaillent l'image cinématographique au point qu'on risque d'oublier leur ancrage dans une réalité. Pourtant, le cinéma hollywoodien joue sur un réalisme de convention sans lequel ses fictions ne pourraient créer l'adhésion du public.

Sans assouplir ses théories, Bazin fut un grand défenseur de Hollywood. Il reconnaît chez des cinéastes aussi différents que William Wyler, Orson Welles ou Budd Boetticher une ambiguïté qui rapproche leurs films de l'expérience réelle. Pour Bazin, le réalisme est le contraire du didactisme. Dans notre quotidien, il n'y a pas de voix off caverneuse pour nous indiquer ce qu'il faut voir ou faire. Les trois cinéastes que le théoricien prend pour porte-étendards ne sont pas les plus représentatifs des studios hollywoodiens : si Wyler a respecté les codes hollywoodiens, Welles s'est vite mis à part par

---

<sup>69</sup> Joubert-Laurencin H., *Le sommeil paradoxal*, op. cit., p. 269.

<sup>70</sup> Frodon J-M, « Du cinéma au présent », dans Joubert-Laurencin H. et Andrew D.(dir.), *Ouvrir Bazin*, Montreuil, Éditions de l'Œil, 2014, p. 223.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 59.

son excentricité et Boetticher n'a jamais connu les faveurs d'une grosse production. Alors que les jeunes Turcs des *Cahiers du cinéma* se revendiquent « hitchcocko-hawksiens » et que les « macmahoniens » défendent leur « carré d'as » (Fritz Lang, Otto Preminger, Raoul Walsh et Joseph Losey), Bazin choisit un « janséniste », un baroque et un réalisateur de westerns.

Hollywood peut-il à la fois être ontologiquement réaliste et servir d'« usine à rêves »<sup>72</sup> ? Paradoxalement, Bazin assure que oui, parce que la réalité dont il parle n'est pas celle que vivent les spectateurs, c'est celle du moment capturé par la caméra. Il n'oublie pas que le cinéma est de l'ordre de la technique, puisqu'il est l'une des inventions de l'ère industrielle. Souvent associée au mercantilisme de ses producteurs et à l'infantilisation de son public, « l'usine à rêves » dévoile le premier paradoxe de Hollywood : il fabrique ce qu'aucun groupe de travailleurs ne peut concevoir. L'image de l'artiste a changé. C'est maintenant une cheville ouvrière. Le démiurge solitaire devient une figure obsolète ; il est désormais un entrepreneur. Les détracteurs de Hollywood diront d'ailleurs qu'il s'agit de mensonges publicitaires.

André Bazin dénie pourtant à Hollywood la capacité de restituer une autre réalité que celle qui a été filmée. Hollywood classique a beau être orienté vers la représentation d'un monde inventé, que ce soient ici les démons intérieurs d'un magnat balzacien de la presse (*Citizen Kane*, premier film de Welles), là la dérive d'une génération sacrifiée qui revient de la guerre (*Les Plus Belles Années de notre vie*, *The Best Years of Our Lives*, William Wyler, 1946), ou ailleurs la vengeance aride sous le soleil du Far West (*Sept Hommes à abattre*, *Seven Men from Now*, film le plus connu de Budd Boetticher, 1956), son cinéma n'en est pas moins réaliste en ce qu'il repose, comme tout autre cinéma, sur l'enregistrement automatique du réel.

Les références hollywoodiennes de Bazin peuvent surprendre. Welles a longtemps été considéré comme un illusionniste cassant tous les codes de représentations classiques. Sa modernité est marquée par un éclatement de la forme cinématographique emportant avec lui tous les repères réalistes. Pourtant, Bazin, sincère mais aussi fin stratège critique, verra dans l'œuvre de Welles une nouvelle forme d'expression de la réalité. *Citizen Kane* conduit ses commentateurs à reconsidérer le spectacle cinématographique par sa transgression des codes alors en vigueur. L'ambiguïté du film laisse le spectateur privilégier une interprétation spécifique et le place ainsi dans une situation analogue à celle qu'il peut rencontrer dans la « réalité ».

Wyler se rapproche davantage de la logique des studios. Le réalisateur alterne des œuvres purement hollywoodiennes (*Ben Hur*, 1959, *La Maison des otages*, *The Desperate Hours*, 1955) avec des

---

<sup>72</sup> Expression utilisée par Hortense Powdermaker, *Hollywood the Dream Factory : An Anthropologist Looks at the Movie-Makers*, Boston, Little, Brown, 1950.

mélodrames plus réalistes et personnels (*Les Plus Belles Années de notre vie*, *La Rumeur*, *The Children's Hour*, 1961). Faire de Wyler un réaliste, c'est appliquer à Hollywood les théories de Bazin. Le choix par Bazin de cet artisan des studios ne doit rien au hasard. Bazin n'a pas jeté son dévolu sur Curtiz, William Dieterle ou Raoul Walsh, autres grands représentants de l'esprit du classicisme hollywoodien. C'est que, sans adhérer totalement à la « politique des auteurs », Bazin retrouve chez Wyler une ligne directrice qui refuse tout effet ostentatoire pour se conformer à un sobre dénuement.

Boetticher, l'un des derniers représentants du réalisme à Hollywood, témoigne quant à lui d'une cinéphilie exigeante et d'une grande ouverture d'esprit. La défense d'un certain type de western témoigne de l'anticonformisme de Bazin. De *Sept Hommes à abattre*, dont le théoricien déplore une exploitation en salle dérisoire, « une splendeur spécifique surgit de la superposition de l'extrême convention et de l'extrême réalité. »<sup>73</sup> Entre les impératifs d'un genre et la volonté de Boetticher d'incarner l'âpreté d'un monde qui, tout en appartenant au passé, nous est révélé par des détails véristes, Bazin trouve un exemple parfait du paradoxe du western. Ce genre qui commence dès les débuts du cinéma hollywoodien a connu et connaîtra des évolutions permanentes : westerns psychologique, historique, satirique, crépusculaire. À travers ces évolutions, les conventions et archétypes rivalisent avec la sécheresse, l'épure et la vraisemblance. Voir une application du réalisme ontologique dans l'un des genres les plus dédaignés comme étant représentatif d'une « sous-culture » permet à Bazin d'affirmer la cohérence de ses théories. Inclassable (Welles), classique (Wyler) ou abrupt (Boetticher), le trio de cinéastes choisi par Bazin enrichit et affine sa conception du réalisme en dévoilant toute sa complexité.

## **2.2 André Bazin trouve en *Citizen Kane* l'expression du « réalisme ontologique »**

L'étude que fait Bazin de *Citizen Kane* dépasse l'exemple de ce film, pourtant essentiel, pour englober tout le cinéma et interroger notre rapport à l'image, au récit et à la réalité. *Citizen Kane* est à ses yeux beaucoup plus qu'un simple film parmi tant d'autres : il synthétise pour les dépasser presque cinquante années de pratiques cinématographiques, en les parodiant parfois. Paradoxal, le premier film de Welles s'appuie en effet sur des techniques éprouvées pour mieux les détourner.

---

<sup>73</sup> Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma*, op. cit., p. 246.

Le film de Welles réveille chez ceux qui l'analysent des points de vue très différents sur le cinéma. *Citizen Kane* échappe constamment aux définitions préétablies et explore les frontières de la littérature et de l'expression cinématographique en inventant un art nouveau. Bazin ne voit pas en *Citizen Kane* un exemple de plus de l'expression d'un réalisme cinématographique, mais une pierre angulaire sur laquelle il peut faire reposer sa propre conception du cinéma. Paradoxalement, *Citizen Kane* valide de manière originale l'éthique du metteur en scène telle que la décrit Bazin. En interrogeant constamment la véracité des faits représentés, Welles se distingue des illusionnistes classiques. Le cinéaste met en perspective l'ambiguïté des images qu'il fabrique. *Citizen Kane* encourage de multiples lectures mais aucune de ces lectures ne s'avère suffisante pour expliquer la figure incomplète du héros éponyme. L'atmosphère d'irréalité qui y règne n'empêche pas Bazin d'y retrouver une complexité semblable à celle du monde extérieur. À travers un jeu de substitution (le spectacle remplace la réalité, la subjectivité des personnages remplace la « diégèse », la profondeur de champ transforme le découpage classique), se dévoile un film baroque où l'artifice s'affirme en s'approchant de la vérité.

Le chef-d'œuvre de Welles est aussi à la croisée de plusieurs obsessions de Bazin : réalisme ontologique, art impur, montage interdit. *Citizen Kane* sert autant de révélateur des intuitions de Bazin qu'il cristallise sa pensée.

*Citizen Kane* interroge une réalité métaphysique en peignant le mythe de l'Amérique à travers un style cinématographique qui intègre le trucage pour s'approcher du langage littéraire (**2.2.1 Naissance du cinéma : trouver un style susceptible de rivaliser avec la littérature**). C'est à travers la profondeur de champ, un procédé du muet remis au goût du jour par le chef opérateur Gregg Tolland, que Welles remet en question l'ambiguïté du réel (**2.2.2 La profondeur de champ : un gain de réalité ?**).

## **2.2.1 Naissance du cinéma : trouver un style susceptible de rivaliser avec la littérature**

*Citizen Kane* continue à diviser. Ce qui est considéré par beaucoup de théoriciens comme le premier film moderne déborde de paradoxes, à l'image de son héros Charles Foster Kane, trublion qui joue à être un « grand homme ». *Citizen Kane* brouille tous les repères à tel point qu'à son propos il est impossible de détacher des termes pourtant antinomiques comme moderne/classique, réaliste/onirique, objectif/subjectif, vérité/mensonge. Loin des dichotomies simplistes, ce novice en termes de cinéma ne revendique pas la modernité mais découvre un art avec l'ingénuité des débutants.

Tout porte à croire que *Citizen Kane* nous ouvre à un monde irréel : son scénario en forme d'enquête où la subjectivité des témoins nous perd dans les faux-semblants, son personnage, Charles Foster Kane, magnat de la presse qui a fait de sa vie un spectacle permanent, la structure de son image qui propose plusieurs actions simultanées grâce à une profondeur de champ inédite, son esthétique baroque proliférant d'effets. Le film de Welles s'éloigne du classicisme par sa dimension paradoxale. Il reste un objet déconcertant car indéfinissable. Bazin y voit l'expression d'une réalité parce qu'au lieu d'introduire dans un univers simplifié, il fait naître un sentiment d'ambiguïté en perdant le spectateur dans un flux d'images complexes. Et finalement, la force de *Citizen Kane* est ainsi d'aller au-devant d'une réalité dont l'essence est de ne jamais pouvoir être entièrement captive, de ne pas être réductible à l'image, et de ne pouvoir être cernée de plus près que par approximations successives, comme dans la résolution inachevée d'une équation dont l'inconnue subsisterait. Et c'est finalement dans cette inconnue que gît la réalité pure, pétrie de ses nombreuses contradictions, et qui entretient avec cet absolu qu'est la vérité une relation ambiguë. Le fait de douter, de ne comprendre que partiellement des événements dont on ne perçoit qu'une facette, nous raccroche donc en fait à la réalité car celle-ci ne se donne jamais entièrement. Avec Welles, son caractère indécidable devient enfin traduisible au cinéma.

*Citizen Kane* communique un doute fondamental au spectateur concernant son héros : qui a vraiment été le regretté Charles Foster Kane ? Au lieu d'y apporter une réponse unilatérale, Welles propose plusieurs lectures du mythe de l'Amérique de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle qu'est ce personnage de fiction. Ambigu jusque dans son sujet, le cinéaste prend pour modèle William Hearst, personnage bien réel qui (selon Welles) voulut détruire le film. En interrogeant le spectateur, qui ne sait jamais s'il regarde un biopic, un mélodrame, un film sur l'Amérique ou une réflexion métaphysique sur la question de la vérité, Welles joue autant sur le réalisme du cinéma que sur le côté prestidigitateur du septième art. « L'ontologie cinématographique, telle que la déduit Welles, est une prestidigitation. »<sup>74</sup> En utilisant le même terme que Bazin (« l'ontologie »), Nicole Brenez fait d'Orson Welles un héritier de Georges Méliès.

Avec ses multiples questions en suspens (Leland est-il amoureux de la première Mme Kane ? Comment *Inquirer* est-il devenu un journal influent ? Quelles sont les motivations de Kane ?), *Citizen Kane* n'est pas un exemple représentatif de la « diégèse » hollywoodienne. Les indices qu'égrène son cinéaste nous renvoient à une conception moderne du cinéma, loin de l'harmonie habituelle des films de studio. La « diégèse » chaotique et inconfortable de *Citizen Kane* exige une participation de l'imagination du spectateur, qui doit faire une synthèse d'éléments épars.

---

<sup>74</sup> Brenez N., *De la figure en général et du corps en particulier: l'invention figurative au cinéma*, Paris, De Boeck Université, 1998, p. 218.



Avant *Citizen Kane*, le cinéaste s'était illustré dans des tours de passe-passe mêlant les arts les plus respectables comme la littérature ou le théâtre avec l'un des médias le plus attractifs, la radio. Transformant *Jane Eyre* ou *Jules César* pour les besoins d'un nouveau public, Orson Welles a toujours favorisé l'hybridation des arts. Il conservera cette dimension de faussaire au risque de déconcerter un public de plus en plus sérieux. « *Citizen Kane* est donc pour Welles la première pierre d'un cinéma dialectique, où on n'est sûr de rien, où les affirmations s'annulent les unes les autres, où il est impossible de démêler le vrai du faux, ce qui est bien normal chez un metteur en scène qui se plaît à revendiquer un côté charlatan, un côté faussaire. »<sup>75</sup> Welles reste l'auteur de la version radiophonique de *La Guerre des mondes*, canular qui créa un mouvement de panique, et de *Vérités et mensonges* (*F for Fake*, 1973), portrait d'un faussaire génial pouvant imiter n'importe quel peintre. Il joue constamment sur la crédulité des spectateurs, qui ont tendance à prendre une image pour une preuve, mais casse de lui-même la croyance acquise par l'enchaînement d'images nouvelles après la première image.

La forme nouvelle que *Citizen Kane* propose doit beaucoup à la littérature : l'ambition dévorante du héros semble nous rapprocher du roman balzacien et la description générale et éclatée de l'histoire contemporaine des États-Unis semble venir de Dos Passos. Cette histoire en *flashbacks* peut également rappeler *Les Hauts de Hurlevent*. Impossible également de ne pas penser au film de Welles lorsqu'on lit *Le Quatuor d'Alexandrie* (Lawrence Durrell). La dimension romanesque de *Citizen Kane* lui fût reprochée alors qu'en se servant de quelques références littéraires, le film crée un récit inédit.

Bazin profite de l'essor de *Citizen Kane* pour affirmer que le cinéma possède des moyens stylistiques qui lui sont propres et permettent une écriture visuelle. Il s'agit selon Amengual de la « Naissance d'un cinéma »<sup>76</sup> au même titre que Griffith (que Jean-Claude Biette ose surnommer « le père de Welles »<sup>77</sup>) a signé *Naissance d'une nation*. En se plaçant dans une évolution naturelle de l'art cinématographique, Bazin écrit : «... le style du grand metteur en scène moderne se crée à partir de moyens d'expression parfaitement possédés et rendus aussi dociles que le stylo par la formidable organisation des studios américains (...). Une analyse précise de *Citizen Kane* nous fournira le catalogue le plus complet à ce jour des ressources de style du cinéma américain. »<sup>78</sup> Welles propose une expérimentation au sein même d'un récit classique, ce qui amène une comparaison immédiate avec les écrivains américains qui lui sont contemporains.

---

<sup>75</sup> Thomas F., « Orson Welles ou la modernité paradoxale », *Conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique*, n°1, Cinémathèque Française, Paris, 1992, p. 113.

<sup>76</sup> Amengual B. et Marie M., *Du réalisme au cinéma*, Paris, France, Nathan, 1997, pp. 733-748.

<sup>77</sup> Biette J.-C., « Cinéma=Théâtre », *Cahiers du cinéma*, Hors série n°12, 1982, p. 85.

<sup>78</sup> Ungaro J., *André Bazin : généalogies d'une théorie*, op. cit, p. 138.

De Dos Passos à Faulkner, la littérature américaine de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle réinvente le langage tout en continuant d'être narratif. Les prouesses de ces artistes seraient inégalables au cinéma ? Alors qu'on doit à Griffith un langage du cinéma, Welles décide de le déconstruire. *Citizen Kane* montre l'envers du rêve américain avec des moyens modernes. Pour Biette : « Être moderne, c'est aussi faire jouer une règle morale dans la construction des formes et dans l'exploration des fonds, et faire de cette règle morale un élément essentiel de l'œuvre et de ses significations. »<sup>79</sup> Welles propose une mise en scène qui s'accorde à son propos : la moralité de son œuvre ne se limite pas aux thématiques de son scénario. Aussi destructeur que salvateur, *Citizen Kane* ne se contente pas de livrer des faits mais parvient à les interroger au point que le spectateur est embrouillé par rapport à ce qu'il a vu, ce qu'on lui a suggéré et ce qu'il a ressenti. Bazin est sensible au discours indirect des films et tombe peut-être dans un piège du metteur en scène qui feint de laisser libre ses spectateurs : l'interprétation de *Citizen Kane* est orientée par sa réalisation. De plus en plus loin de l'objectivité, Welles affirme les artifices de sa mise en scène qui lui permettent une autocritique.

Sa révolution viendrait-elle du montage ?

« Pour moi, presque tout ce qui est baptisé mise en scène est un vaste bluff. Au cinéma, il y a très peu de gens qui soient vraiment des metteurs en scène et, parmi ceux-ci, il y en a très peu qui aient jamais l'occasion de mettre en scène. La seule mise en scène d'une réelle importance s'exerce au cours du montage (...) Le montage de base est le mien, et, lorsqu'une scène du film tient, c'est parce que je l'ai montée. (...) Mais pour mon style, pour ma vision du cinéma, le montage n'est pas un aspect, c'est l'aspect. Mettre un film en scène est une invention de gens comme vous : ce n'est pas un art, tout au plus un art pendant une minute par jour. Cette minute est terriblement cruciale, mais elle n'arrive que très rarement. Le seul moyen où l'on peut exercer un contrôle sur le film est le montage. »<sup>80</sup>

Welles conduit ses deux intervieweurs (Bazin et Bitsch) à constater le fossé qui sépare ces critiques de la pratique cinématographique. Il va même plus loin, il signifie à l'auteur de « Montage Interdit » que le seul domaine qui pourrait rapprocher le cinéma d'un médium artistique est le montage. Mityr instrumentalise cet extrait d'interview pour discréditer les théories de Bazin. Nous le citons pour mieux expliciter les propos de Bazin : ce que Welles appelle « montage » n'a rien avoir avec un morcellement des plans. Il s'agit bien d'un geste artistique qui produit du sens tout en respectant la continuité de l'action filmée.

Les préoccupations d'un cinéaste ne peuvent pas être rapprochées de celles d'un critique ou d'un théoricien. Le travail d'un critique se cristallise autour de son absence lors du tournage (bien que certains critiques puissent y être invités). Il ne connaît pas cette réalité originelle sur lequel le film va

---

<sup>79</sup>Biette J-C., « Cinéma=Théâtre », *Cahiers du cinéma*, op.cit., p.46.

<sup>80</sup>Bazin B., et Bitsch C., « Entretien avec Orson Welles », *Cahiers du cinéma*, n°84, juin 1950, p.6.

être brodé. Bazin parle d'une réalité advenue loin de son regard. En ce sens, il est illégitime pour juger qui s'approche le mieux d'une vérité. En acceptant sa part d'arbitraire, le critique voit le film comme une esthétique alors que ses auteurs pensent avant tout à son efficacité. Quand Bazin disserte sur le montage le plus éthique, la plupart des cinéastes américains recourent à la méthode dite « de couverture » qui consiste « à tourner chaque scène en plan général puis selon une succession de plans plus ou moins rapprochés le tout étant pris, bien entendu, sous des angles variés. »<sup>81</sup> Les théories du montage interdit se trouvent alors justifiées par un impératif de production : théoriciens et techniciens sont réconciliés.

« La narration au cinéma ne peut retrouver la fluidité de la vie et la continuité du récit romanesque qu'à la condition de renoncer au montage classique tel que l'avait institué le cinéma muet jusqu'à en faire une manière de forme canonique. »<sup>82</sup> Souvenons-nous des propos de Deleuze dans « Les composantes de l'image » : la découverte du parlant entraîne une nouvelle esthétique. La révolution des frères Warner ne s'arrête pas au chant d'Al Jolson : elle confère à l'image cinématographique une quatrième dimension. Le parlant permet une « hypertrophie de l'œil »<sup>83</sup>. Mitry constate que dans les années 1924-1930, « le montage était allusif »<sup>84</sup>. « Le suggéré y tenait plus de place que le représenté »<sup>85</sup>. Avec le parlant vient la technique du champ-contrechamp. « Le contrechamp est un des faits les plus remarquables et les plus caractéristiques de la spécificité cinématographique. »<sup>86</sup> « C'est le « quatrième mur » découvert et considéré objectivement. »<sup>87</sup> Cet enthousiasme de Mitry pour une technique que certains diraient sans invention filmique l'approche d'une ontologie du cinéma très différente de celle mise en évidence par Bazin. Mitry voit le cinéma comme un œil mécanique qui présente une vision surréelle. Ce qu'il appréhende sur l'écran, c'est un monde arbitraire qu'aucun être humain ne peut percevoir.

« Le cinéma ici devient écriture. Les mots sont des choses, images de choses. Et de même que toute phrase est plus que ses mots, les significations dépassent toute image. Nous n'écoutons plus. Nous ne voyons plus. Nous lisons. Comme un lecteur fait vivre les images ; nous les tirons à la signification. Le montage donc, puisqu'il s'agit de plans brefs, apporte sa charge de sens et d'évocation, à travers l'imprécision, la richesse plurivoque du fragment, l'obscurité propice à l'impression poétique, sans contrarier jamais la continuité du découpage. Cette action qui n'en est pas une se développe avec la rigueur d'une action. Le récit– si l'on préfère, l'évocation– est événement, drame, sans cesser d'être récit, tout comme dans la prose romanesque. »<sup>88</sup>

---

<sup>81</sup> Mitry J., *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Éditions universitaires, 1973, p. 19.

<sup>82</sup> Ungaro J., *André Bazin, op. cit.*, p. 140.

<sup>83</sup> Deleuze G., *L'image-temps, op. cit.*, p. 295.

<sup>84</sup> Mitry J., *Esthétique et psychologie du cinéma, op. cit.*, p. 17.

<sup>85</sup> *Ibid.*

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>87</sup> *Ibid.*

<sup>88</sup> Amengual M., Marie M., *Du réalisme au cinéma, op. cit.*, p. 743.

Plutôt que de célébrer la « caméra stylo »<sup>89</sup> chère à Astruc, Amengual a l'intuition que l'écriture littéraire de *Citizen Kane* s'est faite au montage. Il confirme les dires de Welles et nous force à réexaminer la position de Bazin. Amengual témoigne d'un langage cinématographique qui dépasserait le langage verbal par sa capacité d'évocation. *Citizen Kane* crée du sens par la collure de deux plans. Loin du désordre qui règne dans *Xanadu* après la mort de son propriétaire, la mise en scène de Welles explicite par sa construction une lecture spécifique. À la manière d'un romancier qui oriente le regard du lecteur par ses descriptions, le metteur en scène réduit le champ des possibles en privilégiant un cadre.

« Les plans introductifs et conclusifs, qui ne sont relayés par aucun narrateur intra-diégétique, représentent la mort et l'interdiction d'accès (« no trespassing ») ; et l'anéantissement et la consommation ultime de Rosebud, la solution recherchée et pourtant vierge de tout pouvoir explicatif propre, le restant d'âme supposée. »<sup>90</sup> La boucle narrative qu'instaurent le premier et le dernier plan invite à voir le film une seconde fois. En effet, *Citizen Kane* débute et se termine par la même image : un grillage sur lequel on a placé une pancarte : « No Trespassing ». À peine a-t-il formulé cet interdit, que Welles le transgresse : la première et la dernière séquence du film nous montrent un Charles Foster Kane sans fard. Celui-ci échappera au journaliste Thompson, personnage qui nous sert d'embrayeur. Liées par l'expression « Rosebud », ces deux séquences encadrent le film entre l'énonciation d'une énigme et sa résolution partielle.



Fig.1 - *Citizen Kane*, 1941. L'enfance volée de Kane.

Pure invention de scénariste, « Rosebud » peut être perçu comme ce qu'Alfred Hitchcock appelle un MacGuffin<sup>91</sup> ou comme un élément plus profond qui ferait remonter à la surface l'enfance volée de Kane (**Fig.1** et **2**). Cette expression susurrée à l'oreille du spectateur par des lèvres immenses (Welles

<sup>89</sup> Astruc A., « Naissance d'une nouvelle avant-garde », *L'Écran français*, 30 mars 1948.

<sup>90</sup> Brenez N., *De la figure en général et du corps en particulier*, op. cit., p. 218.

<sup>91</sup> Selon Hitchcock, le Macguffin « est un biais, un truc, une combine, on appelle cela un gimmick (...) Macguffin est donc le nom que l'on donne à ce genre d'action : voler... les papiers- voler les documents voler un secret. Cela n'a pas d'importance en réalité et les logiciens ont tort de chercher la vérité dans le Macguffin ».

Truffaut F., *Hitchcock-Truffaut*, Paris, Gallimard, 1993, p. 111.

utilise un très gros plan) devient l'obsession de Thompson, journaliste sans personnalité dont l'enquête restera inaboutie.



Fig. 2 - *Citizen Kane*, 1941. L'enfance volée de Kane.

*Citizen Kane* use constamment de procédés et de parodies. Si un fil narratif soutient cette biographie critique d'un personnage imaginaire, le film est hétérogène, et pour cause : il repose sur au moins cinq narrateurs. Cette fiction se décline en chapitres que l'on croit dans un premier temps bien délimités : la mort de Kane, le prélude (*News on the March*) puis cinq témoignages en *flashback* correspondant aux divers âges du héros (enfance, début du journalisme, période d'hubris, déréliction à Xanadu, solitude absolue) et enfin le dévoilement partiel du secret de Kane. Dans un premier temps, le spectateur a l'impression de suivre un feuilleton où l'on change de narrateur d'un épisode à l'autre. Il constate rapidement que chaque témoignage empiète sur le suivant. Incapables de suivre Kane sur le long terme, les interlocuteurs de Thompson éprouvent également une difficulté à circonscrire leurs récits. *Citizen Kane* évite une approche historique et linéaire pour se concentrer sur une lecture thématique : chaque *flashback* raconte une facette du héros.

*News on the March* caricature les actualités telles qu'on les pratique aux États-Unis à cette période de l'histoire. La seconde vision du film fait ressortir la dimension comique de cette séquence. Pour le spectateur qui découvre le film, elle est cependant très étrange. C'est autant un *flashback* (elle revient sur la vie de l'homme qui est mort dans la séquence précédente) et un *flashforward* (elle synthétise l'ensemble du film que l'on va regarder). Welles joue sur l'effet de condensation que les actualités peuvent se permettre (raconter une vie en dix minutes) et qui semble impossible à la fiction hollywoodienne dont les scénarios sont composés d'une longue introduction. Tous les éléments ensuite développés dans le film sont abordés dans cette séquence. Pourtant, ce court film autonome est jugé insatisfaisant par ses commanditaires. Thompson est alors chargé d'approfondir cette enquête faite d'images d'archives, d'images officielles (qui sont en réalité aussi fictives que le reste du film).

Si Welles s'en prend à la véracité des souvenirs, l'objectivité journalistique est elle aussi attaquée. De *News on the March* à la démarche de Thompson sans oublier les pratiques de Kane, ce premier film règle ses comptes avec un media puissant (on associe souvent Welles à Don Quichotte, dont il rêvait

de raconter les déboires). Si les journalistes peuvent produire de la désinformation, qu'en est-il des proches de Kane qui ont tous une bonne raison de ne pas révéler la vérité ? Cette vérité sur Kane tourne à la plaisanterie : le fameux « Rosebud » est un effet d'annonce qui poussera les témoins à perdre Thompson dans des considérations superflues. Ainsi Raymond pourra soutirer quelques billets au journaliste sans révéler aucune information capitale.

*News on the March* semble nous dire qu'une image ne saurait être une preuve et qu'on peut lui faire dire n'importe quoi. Charles Foster Kane était-il un fasciste ? Un communiste ? La voix off de la bande d'actualité semble nous dire qu'il était avant tout un Américain (le film a d'ailleurs failli s'appeler *The American*). Jean Domarchi axera sa critique du film (« America ») sur « l'attitude contradictoire et donc ambiguë de Welles par rapport à l'Amérique (et par voie de conséquence de l'Europe) »<sup>92</sup>. L'opposition Kane-Leland permet la distinction de « l'Amérique réelle » et de « l'Amérique idéale »<sup>93</sup>. Le personnage positif s'avère le plus perdant et le moins fascinant. Plus moraliste que patriote, Welles ne condamne pas son héros : « D'où vient alors que nous éprouvons pour Kane une sorte de compassion et donc une manière de sympathie bien que Welles ne nous fasse grâce d'aucun de ses manquements ? »<sup>94</sup> Loin de l'Amérique glorieuse de Griffith, la vision de Welles est critique : « Cette Amérique brutale et exhibitionniste, démesurée et cynique, dévergondée et hypocrite, cette Amérique, stade suprême du capitalisme dans toute sa vitalité, fascine Welles à la manière d'un serpent car elle est le reflet partiel mais inexorablement fidèle de sa personnalité. »<sup>95</sup> Welles se réserve souvent des personnages sombres (Quinlan dans *La Soif du mal* (*Touch of Evil*, 1958), Arkadin (*Dossier secret*, *Mr Arkadin*, 1955), sans oublier les « héros » shakespeariens). L'interprétation de Kane initie son goût de l'abjection mais révèle aussi une volonté d'échapper au manichéisme. C'est à l'Amérique que le cinéaste en veut et *Citizen Kane* est une charge violente de la « société du spectacle ». L'attaque est d'autant plus violente qu'elle vient de l'intérieur. Welles réalise un film américain sur les travers de ce pays : il se sert des moyens hollywoodiens pour critiquer cette industrie qui aurait occulté toute forme de réalité. Kane, ce pur résultat de l'« American way of life », annonce une société malade et artificielle. Il pille l'Europe, se métamorphose dans le but de plaire et finit dans l'isolement. Il symbolise l'arrogance d'une nation, qui pourrait étouffer tous ses progrès.

La dimension romanesque de *Citizen Kane* est liée à l'actualité brûlante des États-Unis. Comme Dos Passos dans sa trilogie *U.S.A.*<sup>96</sup>, Welles trouve la forme adéquate pour décrire une période de l'histoire collective. Le cinéaste invente une narration qui passe par la subjectivité de cinq protagonistes de la fiction alors que le romancier crée un effet de montage parallèle entre « actualité », « œil de la

---

<sup>92</sup> Domarchi J., « America », *Cahiers du cinéma*, n°103, janvier 1960, p.63.

<sup>93</sup> *Ibid.*,

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 63

<sup>96</sup> Dos Passos J., *U.S.A.*, Paris, Gallimard, 2002

caméra », biographies de personnages réels et fictifs. En changeant de points de vue, Welles entreprend une narration littéraire en forme d'enquête. Dos Passos emploie un vocabulaire filmique, devenu un facteur de la modernité indispensable à la peinture de l'actualité. Le cinéaste emprunte à la littérature et le romancier emprunte au cinéma. Ce que *Citizen Kane* nous dit de la réalité qui lui est contemporaine n'est pas plus important que ce que le film dit d'une réalité intemporelle qui frappe le spectateur d'hier et d'aujourd'hui. Si le film place constamment la réalité à distance et la soumet à notre interprétation, c'est parce qu'il est entièrement arqué par une quête illusoire symbolisée par « Rosebud ». Thompson espère décrocher un scoop parce que son intelligence est formatée par sa profession.

Pour Ishaghpour, *Citizen Kane* introduit au cinéma « la subjectivité »<sup>97</sup> alors que pour Bazin, c'est un réaliste. « Ses mises en scène sont faites par le regard, par « l'œil de la caméra », qui au moyen de l'objectif, de l'axe, de la lumière, de l'angle et au besoin avec des cadres composites, étire ou contracte l'espace, pour imposer une signification ou la détruire, pour happer, capter le regard – le « je » présent dans toute représentation – tout en le projetant du dehors. »<sup>98</sup> Atteindre la subjectivité, c'est s'approcher de la littérature où un narrateur exprime des sentiments. Imprégné de la personnalité d'Orson Welles (auteur et interprète mais aussi, en partie, sujet du film), « l'œil de la caméra » devient pictural et fantasmatique : certains personnages sont plus éclairés que d'autres, des raccords à 180 degrés nous font découvrir des danseuses et leurs reflets, les échelles de plans brisent la linéarité. « L'œil de la caméra » ne se résume plus à un simple enregistrement ; il devient l'égal de la plume du romancier. Du meeting à la représentation d'opéra vue par les coulisses, le film de Welles pose avec ambiguïté la problématique du trompe-l'œil. « Matte painting » et foules reconstituées font partie des artifices visibles par celui qui peut s'extraire du récit. Welles ne cherche pas à dissimuler les trucages. Son expérience théâtrale lui a appris que le public fait abstraction des détails lorsqu'il est porté par une histoire.

Kane est un personnage « bigger than life ». Pour mettre en valeur son imposante stature, Welles utilise de nombreuses plongées et contre plongées et des éclairages très étranges. Alors qu'il revient à la vie à travers la mémoire de ceux qui l'ont côtoyé, le personnage reste indéfinissable. Le spectateur s'imagine de nombreux paradigmes de Kane : enfant gâté et trublion (pour Thatcher), grand homme public (pour Bernstein), faux-frère (pour Leland), mari tyrannique (pour Susan) et patron au comportement incompréhensible (pour Raymond). À chaque *flashback*, le spectateur a l'impression d'en comprendre un peu plus que les personnages de la « diégèse ». Ainsi, les narrateurs diégétiques révèlent des éléments constitutifs de la personnalité de Kane sans s'en rendre compte. *Citizen Kane* est un film retors par son rapport à la fiction que l'on peut aujourd'hui qualifier d'interactif : le

---

<sup>97</sup> Ishaghpour Y., *Cinéma contemporain: de ce côté du miroir*, Paris, Édition de la Différence, 1986, p. 52.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 60.

spectateur est toujours mis à contribution. La construction par *flashbacks* aiguise la curiosité de ce spectateur actif autant qu'elle stimule son imagination. Il est entièrement aimanté vers un « hors-film »<sup>99</sup>.



Fig. 3 - *Citizen Kane*, 1941. *Citizen Kane* rapporte un même événement (une représentation de *Salomé*) vu par deux témoins.

En moins de deux heures, Welles nous fait le récit d'une vie, allant de l'enfance à la vieillesse. Ce récit comporte de nombreuses ellipses mais donne une idée d'ensemble de ce que fut Kane. Il est d'autant plus étrange qu'il s'énonce à plusieurs voix. Précurseur de *Rashômon* (Akira Kurosawa, 1950), *Citizen Kane* rapporte un même événement (une représentation de *Salomé*) vu par deux témoins (Leland et Susan ; **Fig. 3**). Ce procédé se répète à la fin du film : une violente colère est racontée par Susan et Raymond. Contrairement au film de Kurosawa, celui de Welles est globalement linéaire : le premier *flashback* raconte la jeunesse de Kane et le cinquième ses derniers jours.

Voir vieillir aussi rapidement un héros (grimé pour l'occasion) octroie au film une dimension métaphysique. Pour Gilles Deleuze, *Citizen Kane* est un grand film sur le temps, un temps typiquement cinématographique. À deux reprises, Orson Welles se sert d'ellipses répétées pour embrasser un grand laps de temps. Ces deux séquences jouent sur une même action qui se poursuit à travers le temps. La première concerne les débuts de journaliste de Kane : on y découvre à plusieurs mois d'intervalle l'agacement de Thatcher à la lecture des unes de l'*Inquirer*. La seconde concerne son premier mariage : il s'agit d'une suite de petits déjeuners espacés dans le temps où la répétition des mêmes gestes tourne à l'exaspération tandis que le grimage des personnages révèle leur vieillissement. Ces effets de montage révèlent de manière artificielle une réalité profonde : l'histoire personnelle est faite de redites.

*Citizen Kane* est l'un des premiers films qui traite de la réalité quotidienne en usant de manière aussi importante d'effets spéciaux. Les effets spéciaux sont majoritairement utilisés dans les films merveilleux, exotiques ou historiques. Ils permettent de sortir de la réalité. Ils symbolisent le désir d'ailleurs du cinéma hollywoodien. Le film d'Orson Welles rend l'intime spectaculaire. Il parvient à

<sup>99</sup> Brenez N., *De la figure en général et du corps en particulier*, op. cit., p. 219.



transformer un sujet *a priori* réaliste en une sorte de songe éveillé. Partant d'une réalité, il la transforme ensuite par le mode de lecture qu'il emploie pour la restituer à son public. Présenter la même action à travers deux points de vue, synthétiser dix années de mariage en moins d'une minute ou toute une vie en une heure cinquante-neuf, n'est possible qu'au cinéma mais fait partie des frustrations de nos existences.



Fig. 4 - *Citizen Kane*, 1941. Susan, reconstituant un puzzle, peut nous renvoyer à l'activité du spectateur et de Thompson qui essaient de reconstituer un récit à travers des petits fragments qu'ils peinent à raccrocher entre eux.

La mise en scène d'Orson Welles oscille entre ambiguïté et « direction de spectateur ». « Quel message ? Pas de message... ou plutôt si, des milliers de messages. Un film, c'est comme le *Petit Poucet* : on sème ses miettes de pain un peu partout. À chacun de trouver la sienne. Je ne crois pas tellement que j'ai quelque chose à donner. Je ne suis pas un artiste, je suis un poète ; je ne parle pas à quelqu'un : je chante, *just a song*, pour moi seul, et tant mieux si quelques minutes dans ma vie, mon chant parvient à la poésie. »<sup>100</sup> Ainsi, les films de Welles multiplient les images poétiques laissées à notre interprétation. Susan, reconstituant un puzzle, peut nous renvoyer à l'activité du spectateur et de Thompson qui essaient de reconstituer un récit à travers des petits fragments qu'ils peinent à raccrocher entre eux (**Fig. 4**). Kane qui passe devant plusieurs miroirs peut nous renvoyer aux différents reflets du personnage à travers les narrations de divers témoins. Mais quelle que soit la dimension poétique de *Citizen Kane*, le film a une signification tout à fait explicite. Welles y pratique

<sup>100</sup> Jean Clay, "Entretien avec Orson Welles" *Études cinématographiques*, vol. 13, 1963, p. 10.

ce que Hitchcock appelle, à propos de *Psychose* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960), la « direction de spectateur ». La vie de Kane n'a rien d'un dédale psychique mais s'apparente à la visite fléchée d'un labyrinthe. À l'ambiguïté du réel soulignée par Bazin vient se substituer un propos organisé. *Citizen Kane* parviendrait-il au paradoxe de laisser son libre arbitre au spectateur tout en lui dictant le chemin à prendre ?



Fig. 5 - *Citizen Kane*, 1941. Profession de foi manuscrite.

« Kane est le film de l'incertitude spirituelle tant pour le spectateur que pour les personnages. »<sup>101</sup> À partir de ce principe, Welles parvient à transmettre à son spectateur plus d'informations qu'à ses personnages. La multiplicité des personnages et celle des points de vue amène le spectateur à mieux connaître Kane que n'importe quel acteur du drame. Kane n'est pas un personnage manichéen : son sens de la justice va vite être emporté par son arrivisme. Thompson va comprendre qu'il vit dans une illusion que Kane a entretenue. Les gros titres de la presse ont remplacé l'expérience vécue : « On reconstitue sa vie par les moyens et les méthodes du journalisme et, en fin de compte l'on découvre que le « grand homme » dont la vie privée même appartenait au public, a été détruit par le style de vie journalistique théâtral et publicitaire qu'il a inventé, et qu'on ne lui connaît pas de vie privée. »<sup>102</sup> Kane avait fait en sorte de fausser sa postérité en jouant constamment sur son image. Lorsque Thatcher l'invective à propos de ses articles contre son propre trust, Kane répond qu'il est à la fois un actionnaire intéressé et un journaliste épris de justice. C'est un homme qui ne tolère pas qu'on lui

<sup>101</sup> Brenez N., *De la figure en général et du corps en particulier*, op. cit., p. 210.

<sup>102</sup> Amengual B., op.cit., p. 56.

fasse la leçon. À deux reprises, son orgueil le poussera à réagir de façon masochiste. Il accompagnera sa femme à l'adresse de sa maîtresse et achèvera lui-même l'écriture d'un article à charge contre la prestation de cantatrice de sa seconde épouse. Cette force de la volonté est toujours en représentation. Welles a fait de son héros une figure aussi inachevée que Xanadu, son domaine privé. Dans *Citizen Kane*, les objets témoignent au même titre que les humains. Luge, puzzles, coupes gagnées, sculptures amassées dans un palais qui sert d'entrepôt, profession de foi manuscrite (**Fig. 5**), sont autant d'objets auxquels le film donne un sens. Comme les différents témoignages, ils nous présentent une facette de Kane, libre d'interprétation. Cette prolifération nous rapproche d'un style baroque.

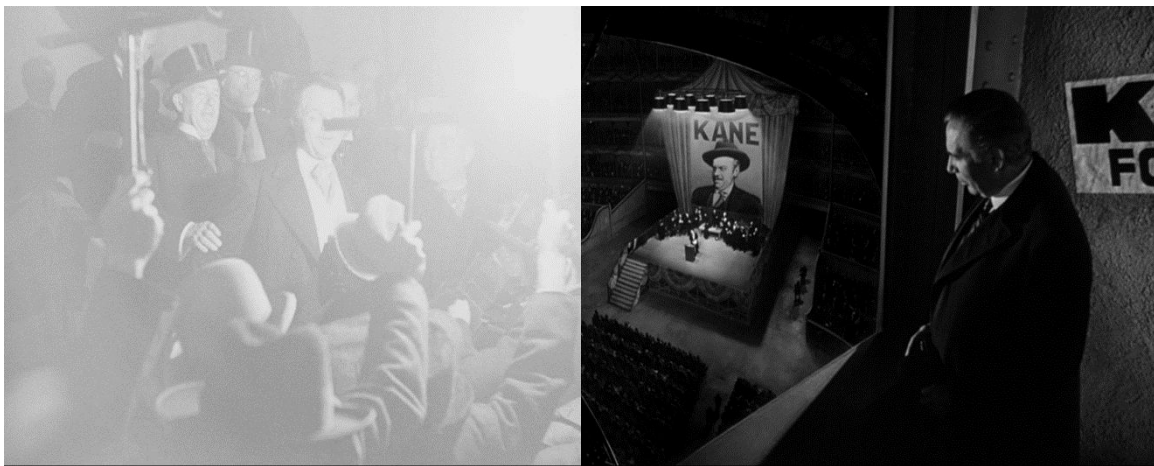


Fig.6 - *Citizen Kane*, 1941. L'hubris de Kane n'a d'égale que celle de son démiurge, Welles.

De l'aveu même de Bazin, *Citizen Kane* est en effet un film « baroque ». Venant de la plume du théoricien, cela n'est pas un compliment : « Le « baroque » demeure, au mieux, un terme ambigu dans les essais de Bazin, équivalent à la fausseté, l'illusion, la tricherie. »<sup>103</sup> On peut trouver une autre définition dans *Hollywood, le temps des géants* de Pierre Berthomieu : « Dans la lignée de Wölfflin et d'Ors, on trouvera sans peine la nature baroque dans la surcharge, l'excès, l'éloignement du tracé clair et net, le déplacement du sujet principal, la prolifération des éléments. »<sup>104</sup> Cette surcharge est présente dans le film de Welles. Elle est décisive pour comprendre la personnalité de Kane, personnage qui n'aura de cesse de collectionner des œuvres d'art, entassées dans son palais inachevé, Xanadu, sorte de parc d'attractions et ruine du rêve américain. L'hubris de Kane n'a d'égale que celle de son démiurge, Welles (**Fig. 6**). Le premier voulait dicter l'opinion publique, le second parvient à faire repenser au spectateur son rapport à la réalité.

Le style baroque aurait pu dérouter Bazin. Si cela n'a pas été le cas, c'est, comme nous le découvrirons, que le « baroquisme » de Welles n'a rien d'une entrave au réalisme ontologique mais

<sup>103</sup> Watts P., « Un nouvel âge de l'éloquence : rhétorique et cinéma dans l'après-guerre » dans Joubert-Laurencin H. et Andrew D. (dir.), *Ouvrir Bazin, op. cit.*, p. 113.

<sup>104</sup> Berthomieu P., *Hollywood classique : le temps des géants*, Pertuis, Rouge profond, 2009, p. 498.

témoigne de sa volonté de disposer de fragments de réel pour créer une réalité hybride. « Par son essence même, le cinéma devrait être éminemment baroque ; il prend ses sources dans le quotidien, le réel et peut faire intervenir tous ces éléments au rythme que le réalisateur désire. Il est un univers magique où l'on peut transformer la réalité en une surréalité »<sup>105</sup> Le terme « surréalité » correspond très bien au monde qu'a façonné Kane, un monde aux dimensions excessives. Ainsi, le héros de *Citizen Kane* tombe dans le piège qu'il se tend à lui-même en se désolidarisant de la réalité pour vivre dans un environnement hyperbolique. Welles invente un décor à la mesure de son héros, un décor baroque qu'il explore en partie.

Si l'on considère comme Jean-François Chevrier que : « Le réalisme est une protestation ascétique contre l'encombrement de la perception »<sup>106</sup>, *Citizen Kane* est un cas d'école. La surcharge baroque permet cependant à Bazin de défendre sa théorie du réalisme : « *Citizen Kane* permet une incertitude dans l'interprétation, qui encourage le spectateur à « exercer au moins un minimum de choix personnel » dans son interprétation du film. »<sup>107</sup> Le style baroque ne fait pas du film de Welles un film encombré : aucun élément n'est placé au hasard.

La mise en scène est souvent considérée comme une façon d'appuyer un sens par des choix précis alors que l'ambiguïté du réel échappe au point de vue. Le « réalisme ontologique », cet idéal de Bazin, est constamment ajourné parce que les cinéastes appuient tous un regard sur le monde. Le cinéma présente alors une forme de subjectivité. Avec *Citizen Kane*, Welles rapproche le cinéma de la littérature en ce sens qu'il permet l'expression de sentiments, à laquelle il confère une forme plastique. Andrew écrit : « Bazin avait trouvé en *Citizen Kane* le type même d'histoire et de représentation cinématographique qui correspondaient à la façon dont il imaginait la réalité. »<sup>108</sup> Le verbe « imaginer » est ici primordial : il implique la subjectivité du théoricien qui ne peut qu'« imaginer » la réalité parce qu'il en a une représentation limitée. *Citizen Kane* parvient à faire d'un moyen de reproduction de la réalité une utilisation personnelle à la frontière entre l'esthétique et le matériel.

---

<sup>105</sup> Estève M. (dir.), *Orson Welles, op. cit.*, p. 45.

<sup>106</sup> Chevrier J-F., *L'hallucination artistique: de William Blake à Sigmar Polke*, Paris, l'Arachnéen, 2012, p. 580.

<sup>107</sup> Watts P., «Un nouvel âge de l'éloquence : rhétorique et cinéma dans l'après-guerre» dans Joubert-Laurencin H. et Andrew D.(dir.), *Ouvrir Bazin, op. cit.*, p. 116.

<sup>108</sup> Andrew J-D., *André Bazin, op. cit.*, p. 124.

## 2.2.2 La profondeur de champ : un gain de réalité ?

Pour bousculer les codes d'un art existant depuis près d'un demi-siècle, il fallait le regard d'un homme qui leur était étranger. Orson Welles est un homme de théâtre et de radio qui va faire intrusion dans l'économie bien installée du cinéma hollywoodien. Cette intrusion va être favorisée par un homme du sérail : Gregg Toland, directeur de photographie depuis 1926. « À l'époque, c'était [Gregg Toland] le plus grand chef opérateur du monde, et je l'ai trouvé un jour dans la salle d'attente de mon bureau : « Je m'appelle Toland, m'a-t-il dit, je voudrais travailler sur votre film. » [...] « J'ai envie de travailler avec quelqu'un qui n'a jamais fait de cinéma ». »<sup>109</sup> Welles entre dans le cinéma hollywoodien comme Kane entre dans le journalisme américain : en réécrivant les codes. Ce n'est plus tant la technique qui compte mais la façon de s'en servir. Toland aurait également dit à Welles : « Tu peux devenir cameraman en quelques jours. Je peux t'apprendre le plus important. »<sup>110</sup>



Fig.7 - *Citizen Kane*, 1941. La fameuse séquence de la tentative de suicide de Susan présente en un seul plan quatre éléments : le poison, une tache noire que le spectateur peut interpréter comme le lieu du visage de la femme, le visage plein d'effrois de Kane et la porte du couloir.

Ensemble, les deux hommes ont pratiqué une profondeur de champ d'une netteté extrêmement rare à l'époque. Bazin le fait remarquer dans son article « Pour en finir avec la profondeur de champ »,

<sup>109</sup> Bogdanovich P., *Moi, Orson Welles: entretiens avec Peter Bogdanovich*, Paris, Seuil, 1996, p. 89.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 90.

publié dans le premier numéro des *Cahiers du cinéma* en avril 1951, le cinéma a débuté avec une image où tous les points étaient nets pour ensuite favoriser un découpage qui superposait plusieurs plans au lieu de montrer tous les éléments de l'image en un simple plan. L'auteur de « Montage interdit » ne peut manquer de se réjouir qu'avec les années quarante, la profondeur de champ soit à nouveau pratiquée (il précise que Jean Renoir l'utilisait déjà dans les années trente). Pour Bazin, « Gregg Toland a utilisé des objectifs à très grand angulaire, rapprochant l'angle de prise de vue de celui de la vision normale de l'œil. »<sup>111</sup> Cette constatation ne doit pas nous pousser à considérer la profondeur de champ comme un gain de réalité. La fameuse séquence de la tentative de suicide de Susan présente en un seul plan quatre éléments : le poison, une tache noire que le spectateur peut interpréter comme le lieu du visage de la femme, le visage plein d'effroi de Kane et la porte du couloir d'où vient la lumière (**Fig 7**). Le seul élément humain du plan est le visage de Kane. Il nous apparaît signifiant de ne pas montrer le visage de Susan pour que le spectateur soit laissé dans l'incertitude sur l'état de Susan et concentre son attention sur le comportement de Kane. Nous savons aujourd'hui que ce plan est l'effet d'un collage. En quoi cette image est-elle plus réaliste que la succession de plans de chacun des éléments ? Hors du cinéma de Welles, la vision normale de l'œil ne condenserait jamais en un seul regard l'ensemble des informations que le spectateur doit prendre en compte pour comprendre l'action décrite. Intégrer en un seul plan plusieurs actions simultanées, c'est faire la démonstration de son omniscience. Pour Jean-Louis Comolli qui répond à Bazin, dans la même revue, une trentaine d'années après, la profondeur de champ « produit des effets qui sont de l'ordre du « surcroît », du supplément, cette supplémentarité n'est pas de réel mais de visible »<sup>112</sup>. Elle permet de voir plus mais non de façon plus proche de la réalité.

*Citizen Kane* affirme ici la toute-puissance du cinéma qui permet une perception totalement impossible dans la réalité. Ce que l'on voit dans le film de Welles appartient autant au grand spectacle qu'à une nouvelle façon d'appréhender l'image cinématographique. La réflexion de Bazin sur la position du spectateur porte sur une caractéristique fondamentale du catholicisme : le libre arbitre. En laissant le spectateur libre d'interpréter, de voir ou de ne pas voir, Welles le rapproche de sa condition humaine. Ce raisonnement est naturel à Bazin qui a une conception mystique du cinéma. Comme l'écrit Angela Dalle Vacche : « son but n'est pas de fabriquer une réalité crédible mais de révéler les mystères et épiphanies de l'expérience vécue. »<sup>113</sup> La révélation de *Citizen Kane* ne réside pas entièrement dans la compréhension partielle du sens de « Rosebud » mais vient d'un sentiment esthétique : le décorum de Kane nous amène à nous positionner comme s'il s'agissait de faits réels, pris sur le vif. Welles sacrifie la crédibilité à l'expérience : son film est une tentative de libérer le spectateur des diktats habituels. À l'allégeance à une réalité matérielle, le cinéaste préfère un discours

---

<sup>111</sup>Bazin A., Truffaut F., et Labarthe A.S., *Orson Welles*, Paris, Cahiers du cinéma, 1998, p. 82.

<sup>112</sup>Comolli J-L., « Note sur la profondeur de champ », *Cahiers du Cinéma*, Hors-série n°7, mars 1980, p. 88.

<sup>113</sup> *Ibid*, p. 59.

métaphysique qui ne s'impose pas au spectateur mais qui est le résultat des interrogations qui jalonnent le film égrène.

Orson Welles partage son directeur de la photographie (Tolland) avec Wyler. Le théoricien écrit qu'il s'agit d'un « cinéaste janséniste »<sup>114</sup> On ne pourrait pas catégoriser l'art du cinéaste de *Citizen Kane* de la même manière. « Janséniste » est un abus de langage qui traduit une forme d'ascèse visuelle. *Les Plus Belles Années de notre vie*, l'une des collaborations les plus célèbres de Wyler et Tolland, fait le récit de la réinsertion de trois soldats de la Seconde Guerre mondiale. Ce mélodrame raconte une actualité brûlante de manière beaucoup moins stylisée (du moins en apparence) que *Citizen Kane*. Tolland apporte tout de même à Wyler une profondeur de champ d'une grande netteté. La dernière séquence du film nous montre les retrouvailles du couple vedette au mariage du plus jeune des personnages (un ex-soldat amputé des deux mains). En un seul plan, Wyler présente les protagonistes de deux actions simultanées. *Ce happy end* vient après un film sombre et complexe. Après la guerre, les personnages découvrent un monde qui s'est passé d'eux et qui ne rétribue pas l'héroïsme. Ce film est beaucoup plus classique que le cinéma de Welles. Il ne repose pas sur des métaphores mais sur des faits de société.

Sorti la même année que *Citizen Kane*, *La Vipère*, mélodrame acide, est l'un des films de Wyler les plus éclairants sur son utilisation de la profondeur de champ au service d'un récit. Il décrit la communauté d'une petite ville sudiste. Alors que le scénario la dépeint de manière morale et manichéenne, la mise en scène de Wyler lui apporte de l'ambiguïté. Le cinéaste s'arrange pour avoir un maximum de personnages dans le même plan afin de raconter les rapports de servitude. Il filme les serviteurs en même temps que leurs maîtres. Dès son générique, où le chant des esclaves accompagne un titre original inspiré par la Bible, *The Little Foxes* (évoquant les renards avides qui se jettent sur les vignes du Seigneur), le film de Wyler énonce une critique radicale d'une société à la fois décadente et consanguine.

Certaines séquences sont exemplaires par leur utilisation de plans qui mettent en perspective plusieurs actions. La séquence du vol installe un fort suspense. Leo, jeune personnage désigné pour voler son oncle, va-t-il être surpris dans son larcin ? Alors qu'il dérobe l'argent, nous pouvons voir simultanément son visage et un employé de banque qui pourrait constater le flagrant délit. Alors que l'employé se munit des clefs, on lit de l'angoisse sur son visage. Au lieu de passer d'une action à l'autre par le découpage, Wyler les met à égalité proposant un point de vue global qui joue soit sur notre peur de voir le criminel échouer, soit au contraire sur notre envie de le voir empêché de

---

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 111.

commettre cette mauvaise action. Au lieu de nous imposer un de ces deux points de vue, Wyler laisse le spectateur libre.

Le dénouement implique une séquence cathartique dont la mise en scène fait figure d'exception par rapport au dispositif auquel Wyler nous avait habitués. Le couple formé par Bette Davies (Regina) et Herbert Marshall (Horace) se révèle une fois de plus dysfonctionnel (après *La Lettre*, *The Letter*, 1940). Leur façon de cohabiter a été valorisée par la profondeur de champ qui les met à égalité. Regina impose à son mari une séparation sous le même toit mais la profondeur de champ ne cesse de les rendre présents ensemble sur la même image pour mieux les opposer. Le déchirement du couple ira jusqu'à l'assassinat d'Horace, qui se distingue de tous les autres plans par sa très faible profondeur de champ : on y voit Regina immobile assise devant un escalier flou sur lequel on devine son mari en train de tenter de monter en rampant. Soulignée dramatiquement par la musique de Meredith Wilson, cette séquence bénéficie d'une mise en scène sobre. Loin du systématisme, ce drame s'achève par une incapacité à faire partager le même plan à la meurtrière et à sa victime. La séparation du bien et du mal devient alors effective.

S'agissant de la profondeur de champ, il est difficile de voir des utilisations de la même technique, avec le même chef opérateur à des fins plus éloignées que dans les films de Wyler et dans *Citizen Kane*. Wyler propose un cinéma de la neutralité alors que Welles surcharge son image. Wyler fait de chaque personnage un acteur de la vie collective alors que Welles crée un personnage dont la démesure écrase ceux avec qui il partage le cadre. À travers la vision de deux « auteurs », terme il est vrai problématique à Hollywood, la profondeur de champ devient un moyen de faire résonner une cacophonie visuelle (chez Welles) ou une façon de mettre au même niveau les protagonistes (chez Wyler).

On peut aussi considérer que la profondeur de champ permet au spectateur de choisir ce qu'il décide de voir et le libère d'un montage plus didactique. Dans chacun des cas, l'impression de simultanéité ne doit pas nous leurrer. Elle n'est pas synonyme de libre arbitre. Jean Mitry écrit à ce sujet : « Prenons le cas de deux actions simultanées. Dire que je suis libre d'aller de l'une à l'autre est absurde : Pour que je sache et effete qu'elles sont simultanées, il faut que je les perçoive simultanément, faute de quoi cette simultanéité n'a plus de raison d'être ou, en tout cas, m'échappe »<sup>115</sup>. *Les Plus Belles Années de notre vie* ne présente pas la même ambiguïté que *Citizen Kane*. Le film de Wyler exprime un réalisme qui n'exclut pas le lyrisme, comme on le voit dans la séquence du cimetière d'avions. Wyler ne cherche pas à délivrer des morceaux de bravoure alors que Welles force constamment le trait. On peut porter crédit à l'hypothèse que le regard

---

<sup>115</sup> Mitry J., *Esthétique et psychologie du cinéma*, op. cit., p. 46.



cinématographique de Wyler se rapproche de la vision d'un œil normal alors que l'hypothèse selon laquelle Welles aurait voulu parvenir au même résultat est irrecevable.

Selon Comolli, la profondeur de champ est un « piège »<sup>116</sup> pour le spectateur. « La seule réalité représentée est celle de la place intenable du spectateur, à la fois face à et dans cette représentation, à la fois extérieur à la perspective du tableau et capté dans l'espace qu'elle articule, à la fois regardant et regardé. »<sup>117</sup> En proposant plusieurs images en un seul plan, Welles perdrait son spectateur par une forme d'indécision. Le spectateur se sent exclu d'une représentation complexe et paradoxale autant qu'il est aspiré par ce qu'il voit. Comolli insiste sur l'aspect pictural de la profondeur de champ qui implique une perspective. Ce procédé perturbe un spectateur classique et crée une forme de distance. En annulant une frontière qui s'opérerait par le découpage entre plusieurs éléments d'une séquence, Welles et Toland offrent un point de vue à la fois général et factice. Depuis la réhabilitation de la profondeur de champ, le dilemme qui se pose aux réalisateurs est de choisir entre un découpage en plusieurs plans et un découpage au sein du même plan.

Mitry imagine ce que serait la séquence du suicide avorté de Susan découpée classiquement :

« le découpage classique, en nous mettant alternativement en présence de Susan ou de Kane, nous eût fait participer successivement (et presque simultanément) aux angoisses de l'un, aux affres de l'autre. Nous eussions été avec l'un et avec l'autre. Ici, au contraire, tout en les voyant l'un et l'autre à la fois nous ne sommes plus ni avec l'un ni avec l'autre. Nous sommes hors du coup, intéressés sans doute par le drame mais d'une façon tout intellectuelle »<sup>118</sup>.

L'éparpillement des points de vue caractérisé par Mitry est une manière de servir ou de desservir aussi bien Susan que Kane. Mitry confirme le libre arbitre du spectateur : Welles et Toland ne prennent pas parti. Mais le spectateur a-t-il envie de s'identifier, de défendre un personnage plutôt qu'un autre ? La profondeur de champ favorise en tout cas une extériorisation.

Mitry parvient par un raisonnement différent à la même conclusion que Comolli : la profondeur de champ est un procédé qui n'a rien de plus naturel que le découpage auquel Hollywood nous avait habitués. Ce procédé conduit à repenser la « direction de spectateur », alors moins explicite. Il fait du spectateur l'analyste d'une situation, ce qui implique une dimension plus cérébrale qu'affective. André Bazin est ici autant critiqué que conforté : la profondeur de champ s'éloigne totalement de la vision normale de l'œil mais en même temps elle se rapproche de la réalité en ce sens qu'elle réclame une interprétation. Il faut insister sur le point que, dans *Citizen Kane*, les plans sont composés à l'extrême. La profondeur de champ devient démonstrative. Contrairement à ce qu'il a déclaré à Jean Clay, Orson Welles délivre un message. Le plan du suicide nous raconte l'asservissement d'une

---

<sup>116</sup> Comolli J-L, « Note sur la profondeur de champ » *op. cit.* p. 89.

<sup>117</sup> *Ibid.*

<sup>118</sup> Mitry J., *Esthétique et psychologie du cinéma, op. cit.*, p. 43.

femme encore jeune et façonnable à un mari qui lui interdit toute initiative, y compris celle de disposer de sa propre vie.

Amengual défend les théories de Bazin tout en prenant en compte toutes les critiques envers le réalisme instauré par la profondeur de champ. Il écrit : « plutôt que de voir dans la profondeur de champ si obstinément truquée par Welles et ses collaborateurs, un démenti aux analyses du critique, j'y verrai tout à l'inverse une confirmation. Comme si Welles ayant tenu aussi fort que Bazin (...) au découpage en continuité et profondeur de champ, il avait mis tout son génie à le réaliser par tous les moyens, le seul point important étant le résultat esthétique. Pour parvenir à ce résultat, *Citizen Kane* marie le montage traditionnel au montage dans le plan et Welles réconcilie « les metteurs en scène qui croient à l'image et ceux qui croient à la réalité »<sup>119</sup>. Cette réconciliation paradoxale peut être interprétée comme un compromis. *Citizen Kane* reste une œuvre qui échappe aux partis-pris hâtifs et dont la complexité n'a pas fini de surprendre. *Citizen Kane* nous interroge sur nos conceptions de la réalité au cinéma : s'agit-il de représentations, de sentiments, d'indices ou d'illusions ? Le trucage ne nous éloigne pas du réalisme ontologique bien qu'il ne renvoie plus au moment du tournage mais à l'image que le spectateur perçoit. L'artificialité de *Citizen Kane* repose sur ces deux types de montages : l'association de plans hétérogènes et le montage au sein d'une image obtenue grâce à la profondeur de champ.

Selon Deleuze, la profondeur de champ de *Citizen Kane* fait entrer le cinéma dans l'image-temps. Interprétant le film à l'aide de sa lecture d'Henri Bergson, et en particulier *Matière et Mémoire*, Gilles Deleuze remarque qu'avec la profondeur de champ, le spectateur voit une image du temps ou plutôt deux images du temps : une actuelle et une révolue. Le premier film d'Orson Welles modifie considérablement le rapport des spectateurs à l'espace et au temps : « l'image procède à une véritable exploration d'une nappe de passé. Les images en profondeur expriment des régions du passé comme tel, chacune avec ses accents propres ou ses potentiels, et marquent des temps critiques de la volonté de puissance de Kane. Le héros agit, marche et bouge ; mais c'est dans le passé qu'il s'enfonce lui-même et se meut : le temps n'est plus subordonné au mouvement, mais le mouvement, au temps. »<sup>120</sup> Cette vision ne doit pas être perçue comme nostalgique, mais comme métaphysique.

---

<sup>119</sup> Joubert-Laurencin H., *Le sommeil paradoxal: écrits sur André Bazin*, op. cit., pp. 206-207.

<sup>120</sup> Deleuze G. *L'image-temps*, op. cit., p. 139.

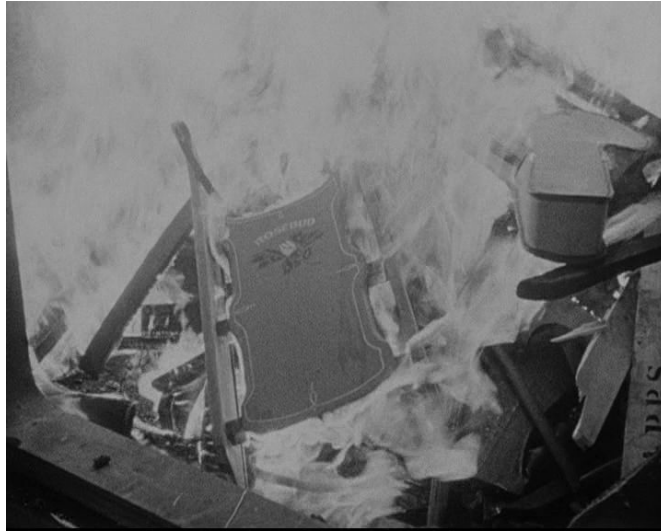


Fig. 9 - *Citizen Kane*, 1941. C'est à la lettre *pour personne*, dans l'âtre où brûle le traîneau jeté

Le regard d'un philosophe sur une technique cinématographique permet d'en interroger le sens. *Citizen Kane* ne parle que de la résurrection factice du temps révolu et aborde la nostalgie avec une sorte de nihilisme. Le souvenir de l'enfance, la luge, est voué à la destruction. « Rosebud ne sera trouvé dans aucune des régions explorées, quoi qu'il soit dans l'une d'entre elles, dans celle de l'enfance, mais tellement enfoui qu'on passe à côté. Bien plus, quand Rosebud s'incarne de son propre mouvement dans une image, c'est à la lettre *pour personne*, dans l'âtre où brûle le traîneau jeté (Fig. 9). Non seulement Rosebud aurait pu être n'importe quoi, mais, en tant qu'il est quelque chose, il descend dans une image qui brûle d'elle-même, et ne sert à rien, n'intéresse personne. »<sup>121</sup> Vue par Gilles Deleuze, la résolution de l'énigme de *Citizen Kane* ne bouscule pas notre perception de l'ensemble du film. Le traîneau de Kane semble venir de nulle part. On a bien vu le jeune garçon avec cet objet, mais il n'a pas retenu notre attention bien qu'un gros plan ait été réalisé sur l'objet abandonné, pour signifier le départ de l'enfant. Le traîneau qui brûle peut renvoyer aux **têtes de lit** aux initiales de Rebecca (dans le film éponyme d'Hitchcock), eux aussi consumés. Il s'agit de deux symboles de mondes qui s'éteignent dans l'oubli. La vacuité de « Rosebud » permet à Deleuze de montrer combien le film de Welles raconte un passé encombré. L'inventaire des biens de Kane est fait d'objets qui ont tous leur histoire et qui disparaîtront avec elle. L'ambiguïté baroque du film s'affirme avec leur annihilation : nous sommes passés à côté de beaucoup d'aspects de la personnalité de Kane. *Citizen Kane* ne préserve qu'une infime partie de la mémoire de ses narrateurs. Cela est spécialement pertinent à propos des archives de Thatcher : Thompson n'a le droit de lire que les pages 83 à 152. Le reste appartient au « hors-film ». Aujourd'hui, on pourrait imaginer un « spin-off » sur Thatcher qui relaterait toutes ses archives. On pourrait en faire autant sur chacun des personnages. Le temps est le véritable assassin de cette histoire : il anéantit les espoirs. Les témoins encore en vie ne sont plus que les ombres d'eux-mêmes : Leland est dans une maison de retraite, Susan a sombré dans l'alcoolisme.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 146.

*La Splendeur des Amberson*, le film suivant de Welles, ménagera plus les souvenirs et les sentiments de ses personnages. De facture plus classique, ce second film révélera de la part de son auteur plus de linéarité narrative et déplacera la question du temps qui passe. La fatalité de Kane est remplacée par une fin heureuse où George parvient à rattraper les erreurs du passé. *Citizen Kane* propose à chacun de ses visionnages une image de temps évanoui. « Telle est la fonction de la profondeur de champ : explorer chaque fois une région du passé, *un continuum*. »<sup>122</sup>

*Citizen Kane* est un exemple paradoxal de ce que peut être le réalisme cinématographique. Pour Welles, le réalisme d'un film doit être le produit d'une dialectique. Le cinéaste ne cherche pas à obtenir une image aussi proche que possible du réel parce que cette image ne sera jamais que la caricature d'une réalité par nature insaisissable. En utilisant tous les moyens d'expression à la portée d'un cinéaste, Welles crée les conditions d'une approche réaliste du monde. À travers l'échec de Thompson, le réalisateur montre que la recherche du réel est un mirage. Welles ne fait pas la même erreur que les auteurs diégétiques de la séquence d'actualité, *News on the March*, il considère que le doute est la meilleure façon d'approcher la réalité. C'est parce qu'il est autorisé à douter de ce qu'il voit que le spectateur adhère à une fiction pourtant spectaculaire. Effets spéciaux, montage elliptique, profondeur de champ, structure complexe ne servent pas un décrochement du réel mais viennent interroger le spectateur sur ce qu'il perçoit. L'incomplétude de *Citizen Kane* en fait la force : elle pousse le spectateur à participer à ce qu'il voit.

---

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 140.

### **3. À travers une esthétique réaliste, le classicisme hollywoodien parvient à une diégèse qui est l'objet de manipulations, comme celles du trompe-l'œil en peinture**

Le réalisme ontologique permet une transition entre la réalité matérielle et la diégèse d'un film. L'espace fictionnel d'un film est donné au spectateur pour vrai. Il est constitué de « morceaux de réel » organisés de manière à retranscrire des actions dont la limpidité assure une crédulité consentie de la part du spectateur. Ce « réel illusoire » peut représenter aussi bien un monde quotidien qu'un monde merveilleux, ces deux mondes résultant du même appareil de prise de vues. La « diégèse » d'un film peut aussi se compliquer en représentant deux réalités : la première censée être vraie, la seconde en trompe-l'œil (*L'ombre d'un doute, Le cinéma américain contemporain et ses trompe-l'œil*, Aurélie Ledoux). Ce type de mise en abyme n'a rien de nouveau. Pourtant, le classicisme hollywoodien confère une réalité nouvelle à ce procédé pictural mais aussi philosophique qu'est le trompe-l'œil. Ce qui dépendait de la main de l'homme devient en effet mécanique et infaillible. Associer dans une même fiction deux « pseudo- » réalités rend plus complexe notre rapport au cinéma et brouille les repères de ceux qui pensaient y avoir trouvé l'expression inédite de la réalité.

Sous la plume de Mourlet, on peut lire la défense d'un cinéma linéaire et transparent qui nous fait partager un monde où le désir du spectateur est exhaussé en toute lisibilité **(3.1 Les macmahoniens défendent un réalisme au service de la transparence de la fiction)**. La réalité du cinéma est alors associée à une « diégèse », c'est-à-dire un univers de la fiction auquel le spectateur collabore **(3.2 Le « réalisme diégétique » : faire adhérer le public à un monde imaginaire)**. Cette adhésion est d'autant plus forte que le cinéma propose un monde meilleur **(3.3 La « diégèse » hollywoodienne : une réalité plus harmonieuse que le monde afilmique)**. C'est en comparant deux films inspirés d'une même pièce que l'on identifie la diégèse hollywoodienne : elle crée des mondes autonomes et complets tout en produisant une conception cosmogonique **(3.4 Les spécificités de la « diégèse » hollywoodienne à travers la comparaison d'un remake hollywoodien (*La Rue rouge*) avec son original (*La Chienne*))**. Hollywood est aussi un moyen de figurer l'actualité tout en l'idéalisant **(3.5 Les « diégèses » hollywoodiennes créent un miroitement avec la réalité d'une époque)**. Les diégèses cohabitent et se démultiplient **(3.6 Intégrer plusieurs « diégèses » dans un même film**

permet au cinéma hollywoodien de faire évoluer les récits vers une nouvelle forme de réalité). Leur édification permet un leurre psychologique : le trompe-l'œil qui permet d'explorer un monde intérieur (3.7 Le trompe-l'œil cinématographique : une illusion « intradiégétique »).

## 3.1 Les macmahoniens défendent un réalisme au service de la transparence de la fiction

« Sur un art ignoré »<sup>123</sup> de Michel Mourlet sert de manifeste aux macmahoniens. L'auteur de cet article y défend des positions assez extrêmes. Il fut d'ailleurs publié entièrement en italiques dans le numéro 98 des *Cahiers du cinéma* (août 1959) afin de préciser que l'article ne reflétait pas la ligne éditoriale de la revue. Outre ses sous-titres polémiques « Le cinéma commence avec le parlant »<sup>124</sup>, « DeMille supérieur à Hitchcock »<sup>125</sup>, « Sur un art ignoré » tient à propager une conception réaliste du cinéma différente de celle de Bazin.

Avec cet article, Mourlet défend une conception du cinéma comme « mise en scène du monde » : la réalité devient une diégèse sans artifice (3.1.1 Mourlet voit dans le cinéma l'accomplissement de son désir de spectateur). Départageant ce qui lui semble appartenir au cinéma et le reste de la production, le critique prône la toute puissance d'une mise en scène non ostentatoire (3.1.2 Mourlet défend un cinéma réaliste, c'est-à-dire un cinéma sans artifices au service des acteurs). Le culte du réel repose sur une diégèse fluide (3.1.3 Un spectacle hypnotique)

### 3.1.1 Mourlet voit dans le cinéma l'accomplissement de son désir de spectateur

Bazin et Mourlet sont associés dans l'esprit des cinéphiles par la malice de Jean-Luc Godard qui utilise en épigraphe du *Mépris* (1963), une phrase de Mourlet qu'il attribue à Bazin : « Le cinéma substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs. » Ironie du sort, cette citation va devenir

---

<sup>123</sup> Mourlet M., *Sur un art ignoré: la mise en scène comme langage*, Paris, Ramsay, 2008, pp.33-56.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 49.

l'aphorisme le plus connu de Mourlet alors qu'une bonne partie de ceux qui l'utilisent croient rendre hommage à Bazin. Cet aphorisme résume la pensée des macmahoniens : le cinéma est un double de notre monde (ce qu'Étienne Souriau appelle une « diégèse ») qui obéit à d'autres règles de la réalité vécue. Dans notre monde, la nature, la providence ou une entité divine agissent indépendamment de notre volonté alors que dans le monde filmique, c'est nous qui anticipons les événements de manière à ce qu'ils nous satisfassent. Cette pensée est contraire à la vision de Bazin pour qui la nature est co-auteur du film. La dimension réaliste chez les macmahoniens permet d'aborder une croyance en une image filmique en apparence plus naïve que celle de Bazin, loin des considérations éthiques et ontologiques. Voir le cinéma comme un monde parallèle éloigne le spectateur de la réalité du tournage et implique un nouveau vocabulaire permettant l'analyse de film. Entre les deux théoriciens, aucune confusion n'est possible : Bazin fait triompher une réalité sur tous les artifices cinématographiques alors que pour Mourlet le désir des cinéastes (et des spectateurs) doit faire fléchir la réalité.

À la question *Qu'est-ce que le cinéma ?* de Bazin, Mourlet préfère l'affirmation : *Ce n'est pas le cinéma* ou *C'est le cinéma*. « L'accès à cette mise en scène de vertiges et de scintillements qui s'ouvre à une liturgie où la contemplation d'un ordre cosmique est retrouvée, peut expliquer pourquoi 95% de la production cinématographique nous apparaissent inexistants, misérables et sans rapports avec le cinéma. »<sup>126</sup> Le critique a donc une approche restrictive de la définition du cinéma qui permet à sa pensée de ne pas être mise en échec par la volumineuse production cinématographique qui reste insusceptible d'être rattachée à cette définition.

Pour Mourlet, l'art traditionnel est « une mise en scène du monde »<sup>127</sup> à la différence du cinéma, dont l'originalité serait de « placer le spectateur devant le monde »<sup>128</sup>. Mourlet écrit : « un art dont la singularité est d'être fondé sur la technique, au sens mécanique du mot, se trouve de ce fait capable de progrès, notion incompatible avec la conception traditionnelle de l'art. Son premier principe, l'œil enregistreur, indique sa vocation de placer l'homme devant le monde, et par conséquent son accomplissement idéal : être doué de sens aussi subtils que les sens humains. »<sup>129</sup> En passant par le cinéma, l'homme retrouverait les capacités perceptives qu'il possède dans le monde réel. On comprend alors le rejet de Michel Mourlet du muet et son goût pour le montage invisible. « Si le cinéma place l'homme face à la réalité objective, toute rupture de son impassibilité à des fins expressives trahit précisément ces fins. L'art du montage, qui se confond alors avec le découpage, consiste donc à rendre les coupes effectuées dans la masse informe du réel le plus invisible qu'on

---

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 39.

peut. »<sup>130</sup> Avec « Montage interdit », André Bazin défendait un montage respectant la réalité du tournage. Celle-ci est totalement ignorée par Michel Mourlet, pour qui l'harmonie d'un film s'obtient par une transparence et une linéarité qui nous font oublier sa fabrication. Ainsi, il faudrait gommer toute trace de la réalité d'un tournage pour que le spectateur croie en la réalité de la fiction.

Bazin voyait dans *Citizen Kane* l'accomplissement du réalisme ontologique, alors que Michel Mourlet, qui n'a aucune estime pour Welles, y voit une forme d'esbroufe qui fait obstacle à notre croyance en la fiction. Sans faire abstraction de ses goûts personnels, il faut comprendre la logique du refus de Michel Mourlet envers « les angles insolites, les cadrages bizarres, les mouvements d'appareil gratuits, tout l'arsenal révélateur d'impuissance rejeté dans le domaine de la mauvaise littérature »<sup>131</sup>.

### **3.1.2 Mourlet défend un cinéma réaliste, c'est-à-dire un cinéma sans artifices au service des acteurs**

Cette révolte par rapport au style baroque de Welles ne dégoûte pas Mourlet de Hollywood : ses quatre cinéastes fétiches (le « carré d'as » : Lang, Preminger, Walsh et Losey) y ont travaillé. Mais il voit la révolution provoquée par *Citizen Kane* comme une régression par rapport à la nature même du cinéma. Associant Orson Welles et Sergueï Eisenstein, Michel Mourlet écrit : « Comme chez Welles, dont le modernisme agressif et l'originalité gratuite recouvrent un expressionnisme vieux d'un quart de siècle, elle (la deuxième partie d'*Ivan le Terrible*, Sergueï Eisenstein, 1945) déroule un bas-relief tourmenté et figé, galerie de monstres pittoresques, baroque si le baroque se définit par un foisonnement ornemental du signe étouffant la signification. »<sup>132</sup> L'éthique du réalisme de Michel Mourlet n'admet pas la stylisation extrême. L'usage des italiques pour la publication de cet article se comprend car il s'agit d'un véritable règlement de comptes avec les zéloteurs de la politique des auteurs et avec les « Hitchcocko-Hawksiens ». Pour Michel Mourlet, si « *Tout est dans la mise en scène* »<sup>133</sup>, elle est au service de la « *prééminence de l'acteur* »<sup>134</sup>.

Le critique s'était pris de passion pour Charlton Heston : « Charlton Heston est un axiome. Il constitue à lui seul une tragédie, et sa présence dans un film, quel qu'il soit, suffit à provoquer la

---

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 51.



beauté. »<sup>135</sup> Mourlet conçoit le cinéma comme une révélation érotique (« Hymne à la gloire des corps, le cinéma reconnaît l'érotisme comme sa motivation suprême. »<sup>136</sup>). Cette révélation repose sur les corps des acteurs et la façon dont ils évoluent dans l'espace. L'art de la mise en scène est de faire se mouvoir les corps de façon fluide : « nous obtenons cette franchise, cette loyauté sur le corps de l'acteur qui est l'unique secret de la mise en scène »<sup>137</sup> On comprend alors l'aversion de Mourlet pour Hitchcock qui feignait de considérer les acteurs comme du bétail. Cette réalité charnelle des corps est avec le découpage invisible un gage de qualité que Mourlet retrouve dans peu de films.

Deviens réaliste non pas ce qui est vraisemblable mais ce qui est limpide, sans accros. Dans son idéal de pureté, Mourlet souhaite non pas des révolutions formelles qui interrogent notre rapport à la réalité, comme dans le premier film de Welles, mais des fictions mettant en valeur une réalité plus simple et stéréotypée.

### 3.1.3 Un spectacle hypnotique

Bien avant Raymond Bellour<sup>138</sup>, Michel Mourlet compare le cinéma à l'hypnose.

« Le point d'accomplissement du cinéma, atteint en de rares instants par les grands d'entre les grands : Losey, Lang, Preminger et Cottafavi, consiste à dépouiller le spectateur de toute distance consciente pour le précipiter dans un état d'hypnose soutenu par une incantation de gestes, de regards, d'infimes mouvements du visage et du corps, d'inflexions vocales, au sein d'un univers d'objets étincelants, blessants ou bénéfiques, où l'on se perd pour se retrouver élargi, lucide et apaisé. »<sup>139</sup>

Cette comparaison s'avère fructueuse : comme l'hypnose, le cinéma plonge dans un état paradoxal créateur d'illusion. « Hypnotique » est un adjectif couramment employé par les critiques lorsqu'un film paraît être un *continuum* où la fascination l'emporte sur les enchaînements logiques. Pourtant, on peut estimer que Mourlet surestime le pouvoir du cinéma : quelle que soit la puissance du demiurge, un film ne peut totalement inhiber chez son spectateur la faculté de critique.

En concluant un article sur le réalisme cinématographique par l'évocation de son pouvoir hypnotique, Mourlet résume le paradoxe des macmahoniens : le culte du réel sert uniquement à rendre fluide l'expérience cinématographique. Le réalisme cinématographique ne fait effet que si l'on accepte un dispositif, une position de spectateur, qui doivent nous faire oublier les conventions du monde extérieur. Ce que le cinéma doit à l'hypnose, c'est de créer une nouvelle réalité qui serait liée à nos perceptions amoindries.

---

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>138</sup> Bellour R., *Le corps du cinéma: hypnoses, émotions, animalités*, op. cit., pp. 16-23.

<sup>139</sup> Mourlet M., *Sur un art ignoré*, op. cit., p. 46.

## 3.2 Le « réalisme diégétique » : faire adhérer le public à un monde imaginaire

La réalité qui prévaut pour Mourlet est plus proche d'un « réalisme diégétique » que d'un « réalisme ontologique » et illustre bien l'ambivalence de la notion de réalisme. Pour Mourlet, les cinéastes doivent nous faire croire en la réalité des événements du récit et non authentifier ce qui s'est passé sur le tournage. Le réalisme diégétique consiste en une illusion nécessaire au plaisir du spectateur alors que le réalisme ontologique renvoie à une construction cinématographique aussi respectueuse que possible de la réalité vécue et enregistrée. Nous passons d'une image animée de la réalité, avec ses imperfections, à une construction narrative qui utilise cette image pour créer un monde clos.

Dicté par le désir de faire du cinéma un langage, Étienne Souriau réutilise le mot « diégèse », un terme de l'Antiquité pour désigner « tout ce qui appartient au monde supposé et proposé par la fiction du film » (3.2.1 La « diégèse » : un terme qui refait surface en 1951 pour désigner l'univers filmique). Souriau oppose la « diégèse » à la réalité afilmique qui désigne un monde hors des salles de cinéma (3.2.2 Existe-t-il une réalité afilmique ?) Voir un film, c'est participer mentalement (3.2.3 La « diégèse » un espace reconstruit par le spectateur), c'est gagner un espace fantasmé qui transforme notre regard (3.2.4 Imprégner le spectateur d'une « réalité diégétique »).

### 3.2.1 La « diégèse » : un terme qui refait surface en 1951 pour désigner l'univers filmique

« Compris dans l'acception spécifique de « monde » de l'œuvre, le concept de « diégèse », terme français distinct de la *diegesis* platonicienne ou aristotélicienne, a été élaboré par Étienne Souriau dans le contexte des travaux de l'Institut de filmologie, durant le premier « moment » d'institutionnalisation des études académiques du cinéma en France »<sup>140</sup>. Apparu au début des années cinquante, après l'ontologie du cinéma, le terme « diégèse » désigne l'univers de la fiction, un espace recréé par les cinéastes à partir de l'enregistrement de morceaux de réel. Le réalisme ontologique apporte sa puissance de conviction à la « diégèse » mais entre en conflit avec elle quand il devient réflexif. La « diégèse » a pour finalité une croyance en la réalité de la fiction.

---

<sup>140</sup> Boillat A., *Cinéma, machine à mondes: essai sur les films à univers multiples*, Chêne-Bourg, Georg éditeur, 2014, p. 89.

« Dans son article de 1951, Souriau précise que le niveau diégétique recouvre « tout ce qu'on prend en considération comme représenté par le film », mais aussi le « genre de réalité *supposé* par la signification du film ». Il affine cette définition dans le lexique de *L'Univers filmique*: « Tout ce qui appartient, « dans l'intelligibilité (...) à l'histoire racontée, au monde supposé ou proposé par la fiction du film. » Il s'agit bien pour le théoricien, d'isoler des phénomènes propres au monde de la fiction, en particulier relatif au temps, à l'espace et aux personnages ». <sup>141</sup> Contrairement à Mourlet, Bazin conçoit le cinéma hors de la « diégèse » : il ne voit pas un film comme un ensemble clos et artificiel mais comme une révélation du réel transcendant tout cadre fictif. Le réalisme cinématographique sépare les théoriciens en deux catégories : ceux qui y voient une trace testimoniale et ceux qui y voit un moyen narratif. La « diégèse » d'un film est un indice de son rapport au réel. Cette « diégèse » peut être reconstituée de toutes pièces comme l'est celle d'un film d'époque. Elle peut aussi être portée par des éléments empruntés à la réalité (acteurs non professionnels, tournage dans des lieux réels).

La « diégèse » est un terme que l'on emploie depuis l'Antiquité mais qui trouve avec le cinéma une signification particulière. Avant sa réutilisation par Souriau, on constate que ce terme n'a cessé d'habiter les arts représentatifs. Pourtant, le cinéma propose une structure plus complexe où entrent en jeu des expressions variées. Loin de s'arrêter à la captation, le cinéma réinvente la narration. Le vocabulaire mis en place par Étienne Souriau pour décrire l'univers filmique prend en compte des procédés qui n'existent qu'au cinéma : mouvements de caméra, effets de montage, synchronisme de l'image et du son. Avec la découverte et la diffusion de nouvelles capacités expressives qui se développent de film en film, Christian Metz défend, dans les années soixante, l'idée d'une sémiologie du cinéma : « Il existe une organisation du langage cinématographique, une sorte de « grammaire » du film. Elle n'est pas arbitraire (contrairement aux vraies grammaires) et elle n'est pas immuable (elle évolue plus vite que les vraies grammaires). » <sup>142</sup> Cette proposition est sans doute inspirée par André Bazin (« L'évolution du langage cinématographique ») et par l'intuition que le cinéma muet instaurait un langage universel bien qu'il ait été le plus souvent accompagné d'intertitres. Établir les termes d'un espace de la fiction et inventer une grammaire du cinéma sont deux objectifs qui vont dans le même sens : faire des films un nouveau pôle de narration.

### **3.2.2 Existe-t-il une réalité afilmique ?**

C'est dans l'article intitulé « La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie » qu'Étienne Souriau a fait apparaître pour la première fois le terme « diégèse ». L'auteur y cherche des

---

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>142</sup> Metz C., « La grande syntagmatique du film narratif », *Communication*, n°1, Volume 8, 1966, p. 124.

outils théoriques pour comprendre les phénomènes qui conduisent à l'acceptation du monde de la fiction comme un monde réel. Étienne Souriau conteste le terme de « réalisme » qu'il considère impropre à l'expérience que fait le spectateur. Il écrit : « on parle beaucoup en ce moment de « réalisme » cinématographique. Et le mot est vague et obscur. Rien de plus simple pourtant : on veut toujours nous dire, quand on parle de films réalistes, qu'ils sont, soit une image exacte, soit plus précisément encore, une « expression » sincère et juste de l'univers afilmique. »<sup>143</sup> Ce passage de l'article de Souriau peut être vu comme une attaque contre Bazin. Souriau cherche à démystifier un rapport presque sacré à la réalité en posant les bases d'un espace-temps cinématographique qui se construit de manière méthodique.

La notion d'univers afilmique, c'est-à-dire qui existe indépendamment des faits cinématographiques, propose de prendre le contre-pied du réalisme ontologique : la réalité se profile en marge du cinéma. En se concentrant sur un monde d'illusions, Souriau considère que ce qui existe séparément du cinéma ne le concerne qu'à condition d'être transformé. Sa démarche interroge autant la fabrication d'un film que la réception « spectatorielle » et démystifie la réalité cinématographique. À une réalité afilmique qui s'étend à l'univers entier et que prétendait nous faire connaître le cinéma (des opérateurs Lumière au néoréalisme), s'oppose la « diégèse », un univers qui n'a pas d'autres limites que celles de notre imagination. La réalité afilmique devient la matière de la création cinématographique. Elle parasite la « diégèse » par sa coexistence avec la fiction. Elle permet aux productions hollywoodiennes de faire interagir réalité et fantasme.

### **3.2.3 La « diégèse » un espace reconstruit par le spectateur**

Notre recherche d'une définition du « réel cinématographique » est tributaire de nombreuses conceptions du cinéma qui se sont succédées des premiers textes critiques aux études universitaires. Que l'on considère le cinéma comme un langage, comme une représentation ou comme une expression du réel, on s'accorde à considérer la participation du spectateur comme primordiale. Christian Metz énonce les trois activités que met en jeu la « vision » d'un film : « perceptions, restructuration du champ, mémoire immédiate »<sup>144</sup>. Le spectateur déchiffre le langage du cinéma, participe à la représentation et adhère à la réalité cinématographique. En un néologisme : il « diégétise ». Employé par Roger Odin, ce terme concerne les activités qui conduisent le spectateur à

---

<sup>143</sup> Souriau É., « La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie », *Revue internationale de filmologie*, n°7-9, 1951, p. 234.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 121.

« voir un monde en lieu et place d'images sur un écran. »<sup>145</sup> Odin précise que : « la question de la diégétisation dépasse de beaucoup le domaine du cinéma : je diégétise chaque fois que *je construis mentalement un monde* et ceci quelle que soit la nature de la simulation de départ : un roman, un reportage de mon journal quotidien, un texte historique, un morceau de musique qui m'évoque tel ou tel espace-temps, etc. »<sup>146</sup> Ainsi, la diégétisation devient l'acte constitutif de notre vie intérieure : à partir d'indices, parfois ténus, nous reconstituons un monde autonome. Le passage de ce que nous voyons sur l'écran (ou à travers les lignes d'un journal) à ce que notre imaginaire figure reste mystérieux.

On ne passe pas directement d'une réalité enregistrée durant le tournage à une impression de réalité durant la projection. Dans le processus qu'établit Souriau, la diégétisation du spectateur implique sa participation mentale. Elle est le fruit de multiples opérations des cinéastes. Le réel subit de nombreuses transformations communes à tous les films. Souriau, qui est avant tout un enseignant et un chercheur, ne donne pas d'indications de mise en scène comme Bazin (qui défend une éthique), mais décrit les points de passage obligés du travail des cinéastes et des spectateurs. Pour Souriau, la « diégèse » naît d'une collaboration par procuration du spectateur et des auteurs du film. Appartenant à deux univers différents (celui du tournage et celui de la projection), cinéastes et spectateurs engagent un dialogue virtuel où des images pleines d'intentionnalités aboutissent à diverses interprétations. « Les réalités diégétiques sont prises en considération, à titre d'objet de pensée et de référence mentale, à tous les niveaux : elles sont posées par l'auteur du scénario, elles sont adoptées et mimées par les acteurs, etc., etc. Elles sont donc omniprésentes à tous les stades, à tous les niveaux. »<sup>147</sup> Pour Souriau, la « diégèse » est la finalité de chaque participant à la création d'un film, qui doit prendre du recul pour imaginer la globalité du monde qui naît de fragments.

### **3.2.4 Imprégner le spectateur d'une « réalité diégétique »**

Bazin voit dans le « réalisme ontologique » une réconciliation du spectateur avec le monde qui l'entoure. Souriau voit en la « diégèse » une façon pour le spectateur de conjurer la déception d'une réalité (afilmiq) désorganisée. Chez Bazin, le spectateur se rapproche d'une expérience vécue alors que chez Souriau, l'expérience est fantasmée. Le cinéma sert à explorer la réalité afilmique (Bazin) ou la transforme pour la rendre plus acceptable (Souriau). Les transferts qu'entretiennent « diégèse » et réalité afilmique sont indispensables pour comprendre la frustration de nombreux cinéphiles. Ces

---

<sup>145</sup> Odin R., *De la fiction*, Bruxelles, De Bœck Université, 2000, p. 19.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>147</sup> Souriau É., « La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie », *op. cit.* pp. 237-238.

deux notions se contaminent mutuellement jusqu'à créer une confusion : le cinéma transforme notre regard sur le monde plus que n'importe quelle expression artistique antérieure. Une fois pris dans l'univers filmique, le spectateur ne peut s'extraire de représentations qu'il distingue immédiatement d'un monde hors du cinéma. Contrairement à la satisfaction qui anime Bazin d'accéder à une réalité inédite, Souriau propose un monde que l'on devine factice parce qu'il ménage son spectateur. *Happy end*, repères manichéens, ubiquité, sont autant d'éléments qui font souvent de la diégèse d'un film hollywoodien un espace réconfortant. Le monde virtuel qui est celui de la « diégèse » a d'abord été pensé comme harmonieux : le spectateur parvient à y croire parce qu'il semble lui assigner une place plus gratifiante que celle du monde « réel », qui semble être un brouillon imparfait de la création artistique. Recréer un monde, c'est désobéir aux préceptes de Gottfried Wilhelm Leibniz qui voudrait que l'on vive dans le meilleur monde possible. « Ce monde, nous y sommes invités. Il est fait pour nous ; il nous est dédié. Il s'adresse à nous. Il nous prépare une place ; et s'arrange pour que, de cette place, nous puissions voir et comprendre tout ce qui peut être intéressant, émouvant, important, significatif. Quelle différence avec cette terre-ci, avec ce monde afilmique où nous avons été jetés, où si souvent ce qui nous intéresse le plus se passe hors de notre portée, hors de notre vue ou bien se laisse apercevoir sous un angle absurde et irritant. »<sup>148</sup>

Bien que la « diégèse » filmique mobilise toute l'imagination des spectateurs, elle comporte des limites qui sont celles de la narration cinématographique. Dans *L'Univers filmique*, un ouvrage collectif que Souriau a dirigé et qui est un peu plus tardif que son article (1953), il remarque une différence fondamentale entre un roman, ensemble textuel que le lecteur décrypte, et un film, espace fictif que le spectateur recompose : le film ne pourrait s'écrire à la première personne. « Le spectateur, cordialement invité, gentiment installé au meilleur poste pour tout voir et tout entendre, ne pénètre que difficilement dans une intériorité souvent absente, ou, si on la suppose poliment présente, difficilement ouvrable et montrable. Tout est devant lui (qu'on veuille bien prendre les mots suivant au sens grammatical) à la troisième personne. »<sup>149</sup> Comment explique-t-on les mécanismes d'identification à un personnage de film ? Dépassant le statut d'un être creux (une enveloppe humaine vide, ce que dans le film de science-fiction on appelle un « body snatcher »), le personnage de film est censé posséder une psychologie qui implique aussi des procédés de mise en scène.

Le réalisme diégétique est une construction abstraite mais le spectateur béotien la comprend immédiatement sans avoir recours au vocabulaire de Souriau. Le spectateur adhère à des images en mouvement auxquelles il confère une « réalité ». Sans avoir connaissance du travail des auteurs du film, il oublie le dispositif.

---

<sup>148</sup> Souriau É., *L'Univers filmique*, Paris, Flammarion, 1953, p. 12.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 25.

« L'étrange, c'est qu'il y ait des hommes, des spécialistes, des espèces de sorciers, qui le voient si bien, ce monde filmique, là où il n'est pas. (...) Je parle des cinéastes ; des plus grands ; de ceux qui ont du génie, ou presque. (...) Et, à travers tout cela, ils prévoient et discernent clairement quelque chose de tout différent, d'infiniment plus spiritualisé, plus poétique, plus mobile, plus pathétique, plus humain, plus universel : ce qui répondra à tout cela, un jour, plus tard, en écho et en présence sensible, dans le véritable univers filmique : celui qu'un spectateur **envouté** croira voir, par l'ouverture fantasmagorique d'une baie qui est en réalité un écran opaque. »<sup>150</sup>

Exalté, Souriau évoque les promesses du concept de « diégèse ». Il doit conduire à l'oubli de toutes les frontières qui font du cinéma un art de la représentation distancié. Souriau va dans le sens de Mourlet : le cinéma a une vocation hypnotique. Paradoxalement, c'est en délivrant une réalité incomplète que la « diégèse » mobilise toute notre imagination. L'objectif principal de Souriau est de décrire un phénomène psychologique qui s'approche du déni du réel. Le spectateur se dépouille peu à peu de sa lucidité : il oublie qu'il est au cinéma. Pour Odin, « la nécessité d'effacer le support (au cinéma : l'écran) sur lequel viennent s'inscrire les images qui servent à construire le monde. »<sup>151</sup>

### **3.3 La « diégèse » hollywoodienne : une réalité plus harmonieuse que le monde afilmique**

Comme le dit le personnage de Ferrand dans *La Nuit Américaine* (François Truffaut, 1973) : « les films sont plus harmonieux que la vie ». C'est du moins ce que l'on retient d'une production hollywoodienne où tout semble organisé pour donner une impression de complétude. La dimension cosmogonique du cinéma hollywoodien dépasse le cas d'un film isolé pour s'étendre à une ville imaginaire qui regrouperait l'ensemble de la production. On peut donc passer de la simple « diégèse » d'un film à une « diégèse » intrafilmique.

Par son aspect cosmogonique, Hollywood est la parfaite illustration de la pensée de Souriau (**3.3.1 La « diégèse » est un terme qui s'accorde à Hollywood**). Cette industrie réinvestit différents mondes qui peuvent transcender les simples fictions (**3.3.2 Multiplier les « diégèses »**). Avec *Fièvre sur Anathan* (*Anathan*, 1953), Sternberg expérimente à travers un fait divers japonais deux « diégèses » cohabitant par l'association d'une voix off à des images qu'elle commente avec recul (**3.3.3 *Fièvre sur Anathan* confronte deux « diégèses », une sonore et une autre visuelle**).

---

<sup>150</sup> *Ibid.*, pp. 30-31.

<sup>151</sup> Odin R., *De la fiction*, op. cit., p. 21.

### **3.3.1 La « diégèse » est un terme qui s'accorde à Hollywood**

Appliquée au classicisme hollywoodien, la notion de « diégèse » paraît convaincante : les films de studio représentent un monde donné pour vrai où surviennent des éléments fantastiques ou merveilleux. La finalité d'un film hollywoodien serait d'effacer les traces du travail des cinéastes pour le remplacer par une « diégèse » limpide. Le spectateur accepte la « diégèse » comme un monde auquel il consent à croire. L'arrivée de ce terme bouscule la conception d'un film comme l'extension d'une représentation théâtrale puisqu'il prend en compte tous les éléments dont dispose un cinéaste pour créer un espace de la fiction, impliquant le découpage et le montage. La « diégèse » d'un film est le fruit d'un montage qu'André Bazin aurait sans doute trouvé manipulateur : avec des morceaux de réel on reconstitue une fiction où chaque détail va dans un même sens. En s'éloignant du réalisme ontologique, on s'approche de l'idéal du classicisme hollywoodien, c'est-à-dire de la création d'un monde autonome dédié au divertissement.

Si le terme « diégèse » est censé correspondre à toutes les cinématographies, il prend une signification différente selon qu'il est appliqué à la Nouvelle Vague, au Néo-réalisme ou à Hollywood. Par ses thèmes et son industrie, Hollywood fédère des « diégèses » presque complètes.

Son ambition cosmogonique dépasse la simple narration. Un scénario tel qu'on le rédige dans les studios doit cerner un milieu de manière à y transplanter des schémas narratifs déjà connus du public. L'organisation hollywoodienne se fédère autour d'une histoire, le plus souvent archétypale, qui passe de mains en mains jusqu'à devenir l'expression souhaitée par son commanditaire (le producteur). Chemin de croix des romanciers désargentés et des cinéastes incompris, l'écriture d'un film est collective bien qu'encadrée : elle aboutit à une « diégèse » plus complexe que l'histoire qui retient l'attention du public.

### **3.3.2 Multiplier les « diégèses »**

Les genres hollywoodiens sont la promesse de « diégèses » particulières. Hollywood propose un système suffisamment modulable pour ne pas devenir ennuyeux tout en prenant en compte les attentes des spectateurs. Parler de « films météores » qui éblouissent par leur nouveauté avant de disparaître sans que quiconque puisse les imiter est impropre à Hollywood. Les auteurs y sont concentrés dans un espace réduit et y échangent leurs idées. Entre rivalités et complicités, ils travaillent (parfois sans s'en rendre compte) à une œuvre collective. L'inspiration littéraire conduit à des nouveaux genres comme



celui du film de détective. Toute adaptation d'un même auteur prolonge la même « diégèse ». Cela est encore plus vrai lorsque ces adaptations concernent un même personnage. Portées à l'écran, les multiples enquêtes de Philip Marlowe créent une « diégèse » qui s'alimente d'une adaptation à l'autre. Qu'il soit interprété par Humphrey Bogart (*Le Grand Sommeil*, *The Big Sleep*, Howard Hawks, 1946), Robert Montgomery (*La Dame du lac*, *Lady in the Lake*, Robert Montgomery, 1947), Elliott Gould (*Le privé*, *The long Goodbye*, Robert Altman, 1973) ou Robert Mitchum (*Adieu ma jolie*, *Farewell My Lovely*, 1975 et *Le Grand Sommeil*, *The Big Sleep*, Michael Winner, 1978 ), le détective évolue dans le même univers poisseux. Succédant aux efforts d'imagination des lecteurs des romans de Raymond Chandler, la « diégèse » des adaptations prend en compte tous les éléments mis en œuvre pour nous faire croire au quotidien du détective. La personnalité des cinéastes joue aussi, mais les représentations du Los Angeles nocturne des oisifs véhiculent des clichés circulant d'un film à l'autre : nonchalance du héros, monde où le cynisme et la duplicité entraînent les personnages dans des intrigues alambiquées (souvent incompréhensibles) et où tout s'éclaire grâce à la sagacité d'un anti-héros : faux-coupables, conspirations, employeurs mystérieux... La « diégèse » implique l'imagination et le savoir du spectateur qui ne découvre jamais totalement un univers filmique. Le spectateur ou lecteur assidu connaît déjà le monde de Marlowe et n'a pas besoin de scène d'exposition.



Fig.1 - *Citizen Kane*, 1941. Le film joue alors sur des échelles : passant du microscopique (« Rosebud ») au macroscopique (Xanadu).

Le terme « diégèse » devient un outil théorique au moment où certains films commencent à s'en défaire. *Citizen Kane* participe de ce mouvement vers une nouvelle narration cinématographique où la « diégèse » perd en partie son sens. Welles éparpille son récit au point de fissurer la « diégèse » qui devient plurielle. Il n'existe donc plus de récit clos mais des visions parfois antagonistes qui s'approchent d'une réalité subjective mais échouent toutes à satisfaire la quête d'absolu du spectateur. *Citizen Kane* emprunte son atmosphère à divers standards hollywoodiens. Si l'ambiance ressemble à

celle d'un film gothique, fantastique ou policier, l'intrigue est celle d'un biopic (genre fécond à Hollywood : *Le Rebelle*, *The Fountainhead*, King Vidor, 1949, *Les Ensorcelés*, *The Bad and the Beautiful*, Vincente Minnelli, 1952, *L'Odyssée de Charles Lindbergh*, *The Spirit of Saint Louis*, Billy Wilder, 1957, proposent des exemples de héros américains inspirés de figures réelles). Sa « diégèse » est tellement riche qu'elle rend sa trame narrative dérisoire. Kane crée des mondes à la mesure de son ego : *l'Inquirer*, la campagne politique, l'Opéra et Xanadu. Le film joue alors sur des échelles : passant du microscopique (« Rosebud ») au macroscopique (Xanadu) (**Fig. 1**). Perdu dans l'immensité de ce monde façonné par un héros mégalomane et versatile, le public se contente de bribes.

La limpidité de la fiction se confronte à des cinéastes qui la malmènent pour créer des récits gigognes dont le réalisme n'est pas homogène. Regard caméra, insertion des membres de l'équipe du tournage dans la fiction nous sortent d'un monde clos. Lorsqu'un élément est considéré comme extra-diégétique, la « diégèse » devient une notion complexe et discutable. Comment circonscrire l'univers de la fiction et pourquoi en exclure des passages qui permettraient de faire se rencontrer deux niveaux de réalité ? L'extra-diégétique renverrait-il à ce qui n'est pas de l'ordre de la représentation, c'est-à-dire à une intervention des créateurs du film, revendiquée en tant que telle, à l'intérieur de la fiction ? Ce cas, plutôt rare dans le classicisme hollywoodien, nous rapproche d'une forme de documentaire où le dispositif filmique est mis en abyme, ou de fictions réflexives en marge desquelles le metteur en scène se permet un autoportrait. L'extra-diégétique ce sont tous les indices qui rappellent la fabrication d'un film et sortent le spectateur de la fiction.

### **3.3.3 Fièvre sur Anathan confronte deux « diégèses », une sonore et une autre visuelle**

On dit d'une musique de film qu'elle est extra-diégétique lorsqu'il s'agit d'une musique dont on ne voit pas la source. Mais cette musique n'appartient-elle pas à l'univers filmique ? Plus qu'un commentaire, elle exprimerait le ressenti d'un personnage. À travers une musique, la plupart du temps composée à partir d'un scénario, d'impressions de tournage ou d'un premier montage, les réalisateurs accompagnent les sentiments des personnages, nous donnant ainsi accès à leur intériorité. On peut donc élargir la « diégèse » à des éléments qui ajoutent à un réalisme au premier degré.

Cas extrêmement isolé dans l'histoire du cinéma, *Fièvre sur Anathan* (1953) est un film où la voix off (celle de son réalisateur Joseph von Sternberg) se superpose à la « diégèse ». Omniprésente alors que les dialogues japonais du film ne sont pas sous-titrés, cette voix off présente souvent un décalage avec l'image. Tandis que le narrateur nous annonce que l'on ignore ce qui est advenu à un

personnage, l'image nous montre comment il est assassiné. La voix off se permet aussi des *flashforwards* par rapport à l'action montrée.

Ce film tourné en japonais par des Japonais avec des Japonais à partir d'un fait divers japonais (Joseph von Sternberg était le seul occidental sur le plateau) additionnerait-il à une « diégèse » japonaise un commentaire extra-diégétique américain ? Pourtant, la voix off emploie le « nous » pour désigner les héros du film auquel elle s'associe. Sternberg est à la fois un démiurge et un acteur du film. Cette position rend le film très ambigu : la voix off est-elle diégétique ou extra-diégétique ? *Fièvre sur Anatahan* joue avec les représentations réalistes : si le film est tourné au Japon, aucun décor n'est naturel. L'authenticité de la langue peut paraître étrange, mais elle est primordiale pour son réalisateur. Ce qu'Emmanuel Burdeau appelle un « film apatride »<sup>152</sup> est en fait une fable universelle et fait la synthèse de l'œuvre de Sternberg : incapacité à pouvoir partager une femme, domination féminine exercée par la séduction, déliquescence de toute société humaine, dilemme moral entre l'image que l'on renvoie aux autres et notre noirceur que l'on déguise. Tous ces thèmes ne pouvaient être abordés qu'à travers un cas unique. Le voyage de Sternberg, habitué à tourner des films exotiques dans des studios hollywoodiens, n'était pas vain.

### **3.4 Les spécificités de la « diégèse » hollywoodienne à travers la comparaison d'un remake hollywoodien (*La Rue rouge*) avec son original (*La Chienne*)**

Chaque civilisation possède ses propres représentations. À travers l'adaptation d'un même roman, Jean Renoir et Fritz Lang vont créer deux « diégèses » très différentes : celle de *La Chienne* (1931) et celle de *La Rue rouge* (*Scarlet Street*, 1945). Toutes deux sont significatives du contexte social et esthétique dans lesquels ces films ont été tournés. Les canons hollywoodiens imposent une « diégèse » close et transparente, liée à un genre : le film noir. La morale y est sauve.

Renoir et Lang répondent aux normes de deux cinématographies tout en donnant libre cours à leurs personnalités (3.4.1 Deux approches : le réalisme poétique et le classicisme hollywoodien). Aérien,

---

<sup>152</sup> Burdeau E., « Retour à Anatahan », Conférence à la *Cinémathèque française*, 15 septembre 2016.

le premier casse l'identification dès la première séquence alors que le second tient à dépeindre un univers clos et crédible (3.4.2 Une « diégèse » dédramatisée (*La Chienne*) et une « diégèse » classique (*La Rue rouge*)). L'impression qui en découle est celle d'un regard sardonique et bonhomme pour Renoir et celle d'un moraliste intransigeant pour Lang (3.4.3 Un film comique et une tragédie moderne).

### 3.4.1 Deux approches : le réalisme poétique et le classicisme hollywoodien

Plus qu'un simple décor, la « diégèse » cristallise toute notre croyance en la fiction. Elle implique un monde parallèle au nôtre et rend possible l'autonomie des personnages qui y vivent. La « diégèse » d'un film est le reflet d'une société et de la personnalité d'un groupe d'artistes. Loin d'un enregistrement automatique d'un monde en évolution, les films engagent des représentations appartenant à un système.

Le réalisme poétique d'un Renoir dépeint la vie du peuple de façon idéalisée. Il s'agit de fables sociales qui doivent plus à la gouaille des comédiens qu'au dévoilement d'une réalité. Le cadre est réaliste et illustre des problèmes sociaux mais il est adouci par la fantaisie des dialogues et des comédiens. L'homme de la rue est incarné par des vedettes. Le réalisme poétique manipule le réalisme ontologique afin d'arriver à un univers fictionnel que le spectateur accepte de tenir pour vrai. Ce réalisme est de l'ordre de la convention.

Pour Hollywood classique, le réalisme a un but unique : faire adhérer le public à la fiction. Une fois établie, cette fiction pourra se décomposer en plusieurs strates de réel permettant d'accéder à des fantasmes et à des rêves. Le réalisme est rarement associé à Hollywood. Pourtant entre *Le démon s'éveille la nuit* (*Clash by Night*, Lang, 1952) et *Brigadoon* (Vincente Minnelli, 1954), il y a bien des degrés différents dans la fidélité à la représentation de la réalité. Ainsi, se détachent trois types de réalisme hollywoodien : celui qui constitue un document humain (l'exemple des pêcheurs dans *Le démon s'éveille la nuit*), celui qui reconstitue une époque antérieure (*Naissance d'une nation*, *The Birth of a Nation*, David Wark Griffith, 1915) et celui qui fait passer pour vraie une situation purement fictive et détachée du quotidien (*Brigadoon*). Ces trois films proposent un environnement auquel le spectateur s'habitue et dont il accepte les règles.

Si Hollywood classique nous renseigne par des détails sur l'Amérique des années trente aux années soixante, il se révèle surtout par des archétypes qui renvoient à l'idéologie et à l'esthétique dominantes.

Ainsi, Lang a dû s'adapter à deux conceptions du cinéma et de la « diégèse ». Le réalisateur allemand fut une sorte de précurseur du cinéma mondial alors que le cinéaste américain a dû s'inscrire dans une industrie dont il devait apprendre les codes. Quelle que soit la force de la personnalité du cinéaste, la « diégèse » hollywoodienne l'emporte sur sa propre vision.

Il faut cependant considérer la profonde originalité de l'œuvre de Lang, qui va créer des mondes complexes et cohérents. Qu'il s'inscrive dans la culture germanique ou qu'il s'approprie celle des États-Unis, son regard est toujours aussi critique. Ses « diégèses » sont la combinaison d'une vision documentaire et d'une dimension fantasmagorique.

Durant les vingt-deux années de son séjour aux États-Unis (1934-1956), Lang réalisera deux remakes de films de Renoir. *La Rue rouge* (remake de *La Chienne*) et *Désirs humains* (*Human Desire*, 1954) (remake de *La Bête humaine*) s'inscrivent dans des cultures très différentes. Si les histoires racontées ne varient pas (il s'agit d'adaptations de Georges de La Fouchardière et d'Émile Zola retraçant des faits divers sordides), les « diégèses » diffèrent. Le monde de la nuit et des cheminots n'est pas le même en Amérique qu'en France. Les représentations hollywoodiennes sont garantes de valeurs morales et esthétiques qui obligent les adaptateurs d'œuvres non hollywoodiennes à transformer leur matériau de départ.

### **3.4.2 Une « diégèse » dédramatisée (*La Chienne*) et une « diégèse » classique (*La Rue rouge*)**

En comparant deux films qui ont la même trame scénaristique, *La Chienne* et son remake hollywoodien, *La Rue Rouge*, on s'aperçoit que la « diégèse » hollywoodienne est globalement close et linéaire. Le film hollywoodien favorise la cohérence et la crédibilité. Son monde fictionnel dépend de genres divers (ici le film noir) dont l'allégeance permet de s'inscrire dans un ensemble qui dépasse le simple film. Rien ne doit nous distraire d'un récit limpide sous peine de sortir du film. Si le terme réalisme change d'acception entre Hollywood et le réalisme poétique, les sujets évoqués peuvent être les mêmes.

La « diégèse » se comprend lorsqu'elle n'est pas transgressée : à Hollywood, elle se rapporte à une semi-réalité, un monde qui ressemble au nôtre. Avec la modernité, la transparence d'un monde parallèle vole en éclats.

Alors que *La Rue rouge* obéit au code linéaire du film noir, *La Chienne* se permet des accroches aux spectateurs sous la forme d'un théâtre de Guignol (qu'on peut rapprocher d'une séquence du *Barbe Bleue* (*Bluebeard*, 1944) de George Ulmer où le tueur de femmes organise des spectacles de marionnettes, sorte de mise en abyme du reste du film). Guignol devient une sorte de chœur antique ramené à l'enfance. La marionnette nous présente trois autres personnages, Maurice, Dédé et Lulu, qui seront les personnages principaux du film. Guignol semble les connaître aussi bien qu'un narrateur omniscient. Dans ses commentaires, la marionnette va au-delà des *a priori* sur ces personnages au ban de la société. Ce prologue serait certainement qualifié d'extra-diégétique : nous ne reverrons pas Guignol et nous sommes les seuls spectateurs de ce petit théâtre. Face à la dérision de Renoir qui parodie un spectacle pour enfants afin d'installer la « diégèse » d'un film dont la tonalité change constamment, Lang nous impose la rigueur du cadre clos de la fiction hollywoodienne.

Lang s'efforce de rendre le drame crédible. Sa *Rue rouge* est une fiction rigoureuse où l'unité narrative permet de donner l'impression d'un monde clos où rien ne doit nous sortir de la fiction. Plus nonchalant, *La Chienne* de Renoir ne prend pas au sérieux son statut de fiction. C'est-à-dire qu'il considère que le public n'en est pas dupe. Comme il s'agit d'une farce, la dérision peut saper les moments cathartiques.

Lang insiste sur une utilisation « extra-diégétique » de la musique qui apporte une dimension tragique renforcée par les voix off des victimes du drame qui ont payé à la place du héros. Jean Renoir a une vision beaucoup plus libératrice des mœurs. Il emploie la musique avec plus de parcimonie et favorise la musique de source.

Le prologue de *La Chienne* apporte une note d'intention à la fiction qui va nous être présentée et trahit la volonté de Renoir de ne pas dramatiser le fait divers à outrance. La musique et les voix off de *La Rue rouge* explicitent un jugement moral. Renoir est beaucoup plus littéral que Lang, qui opte pour des moyens plus classiques. Les deux cinéastes ne s'arrêtent pas à une représentation au premier degré : Renoir en insérant une séquence qui propose de prendre de la distance par rapport à la fiction avec une forme artistique encore plus marginale que le cinéma (le théâtre de marionnettes), Lang en s'invitant dans la conscience de son personnage. Parallèles à la reconstitution d'un drame, ces segments semblent venir d'un autre monde tout en rejouant des passages du film. Les voix off qui terrorisent Chris Cross sont des *flashbacks* sonores que nous sommes les seuls à entendre avec le

héros. Contrairement à Maurice dans *La Chienne*, qui est une marionnette du destin, Chris Cross possède une psychologie qui en fait une victime de son libre arbitre. La psychologie de Chris se matérialise par l'ouverture à un monde intérieur, sorte de deuxième « diégèse ».

### 3.4.3 Un film comique et une tragédie moderne

*La Rue rouge* ne restitue pas l'aspect grinçant du film de Renoir et distille un humour encore plus noir, à peine perceptible. Son dénouement témoigne d'une rigueur morale à la limite du jansénisme. Il s'agit d'une réponse au film précédent de Lang (*La Femme au portrait*) : «Chaque homme possède un tribunal dans le fond de son cœur ». Explicite cette remarque : le sentiment de culpabilité est pire lorsqu'on n'est pas condamné alors qu'on a commis un crime ; elle conduit à la démence ou au suicide. Pour Renoir, on peut au contraire trouver des petits arrangements avec sa conscience. Les deux maris successifs d'Adèle iront boire un verre alors que Maurice a tué Lulu et ne ressent aucun remord. Pour Lang, impossible d'échapper à sa conscience : Chris Cross entend des voix intérieures, celles de ses deux victimes : Kitty qu'il a tuée avec un pic à glace et Johnny, puni à sa place (**Fig. 2**). Mais ce qu'il supporte le plus mal est encore d'avoir été la victime d'une supercherie. Quand il entend les voix langoureuses de Johnny et Kitty, il se rappelle que ces deux-là ont été amants, alors que Kitty ne l'a jamais aimé.



Fig. 2 - *La Rue Rouge*, 1945. Chris Cross entend des voix intérieures, celles de ses deux victimes : Kitty qu'il a tuée avec un pic à glace et Johnny, puni à sa place.

Plus qu'un remake, *La Rue rouge* est une traduction américaine d'un drame comique français qui témoigne du choc de deux cultures. On ne s'étonnera pas que le film français soit plus explicite, avec des détails sordides : la prostitution de Lulu est plus évidente que celle de Kitty. Le film américain obéit à des genres (ici le film noir), alors que le film français est plus fantaisiste. Il se permet de

marier la comédie de mœurs et le drame social, mais c'est avant tout une liberté de ton qu'il met en avant.

*La Rue rouge* est un film profondément moral. Il nous fait compatir pour Chris mais le destin du personnage reste implacable. On ne commet pas un meurtre (passionnel) sans en être puni. *La Chienne* accorde toute sa sympathie (au sens prosaïque du terme) à Maurice qui nous est présenté dès le début comme le souffre-douleur collectif. Le choix de l'interprète n'est pas innocent : Edgar G. Robinson apporte à Chris Cross une dignité fataliste et renvoie immédiatement au film criminel alors que Michel Simon impose une théâtralité excentrique.

*La Rue rouge* obéit à un cadre plus strict mais parvient tout de même à insuffler à son propos une dimension universelle. Ordonné, téléologique, il appartient à une tradition hollywoodienne, celle de la linéarité et de la clarté. *La Chienne* est une satire de la société de son époque beaucoup plus difficile à sortir de son contexte. Le film américain s'adresse à un public mondial pour qui l'histoire du petit caissier amoureux devient un conte moral. Le film français multiplie les saillies sur la société parisienne de 1930, ridiculisant le monde de l'art comme celui des petits employés.

Réalisés à quatorze ans d'écart, *La Chienne* et *La Rue rouge* témoignent de deux conceptions différentes du cinéma et en particulier de deux conceptions de la « diégèse ». *La Chienne* s'assume comme une fiction fabriquée. Le film de Renoir montre certaines de ses coutures. *La Rue rouge* associe le réalisme à la linéarité du film alors que *La Chienne* l'associe à la peinture de la société de son époque. La duplication du réel permet au film de Lang de créer un univers de fiction cohérent. La duplication du réel chez Renoir vaut comme document. Elle veut montrer un état du monde à un moment donné.

Bien que *La Rue rouge* soit moins ancré dans un contexte social que *La Chienne*, Hollywood classique conserve la valeur testimoniale du cinématographe. Malgré une dominance des décors en studios, on peut dater un film américain des années quarante grâce à la forme des voitures, aux expressions du langage, aux vêtements portés par les stars.

En comparant *La Chienne* et *La Rue rouge*, c'est moins aux personnalités de Renoir et de Lang qu'il convient de s'intéresser qu'au contexte et au mode de production différents d'un film français des années trente avec un film hollywoodien des années quarante.

Il serait faux d'affirmer que *La Rue rouge* ne restitue pas l'Amérique des années quarante. Lang émet en effet une critique sous-jacente sur le rapport paternaliste du patronat avec ses employés, sur l'illusion déçue du rêve américain et sur l'impossibilité d'une seconde chance. Comme Hitchcock,



Lang est un homme qui s'efforce d'être moral et qui, par son statut d'émigré, pose un regard neuf sur les États-Unis. Ce regard ne pardonne rien et produit une synthèse de l'Americana. On dit que Lang a découvert l'Amérique en circulant en voiture et en lisant des *comic books*<sup>153</sup>. Quelle que soit la légende, le cinéaste est lucide sur son pays d'accueil.

## **3.5 Les « diégèses » hollywoodiennes créent un miroitement avec la réalité d'une époque**

Hollywood a la volonté de raconter une Amérique idéale toujours en devenir (**3.5.1 Un cinéma qui exprime et façonne l'identité américaine**). Il raconte aussi avec courage un état du monde et complète son manque d'information par l'imagination (**3.5.2 Les films interventionnistes : imaginer une « diégèse » figurant une actualité dont les détails sont parcellaires**). Ainsi, Hollywood se rapproche de ce qu'Eisenstein appelle « le façonnage du spectateur » (**3.5.3 Un cinéma de propagande ?**)

### **3.5.1 Un cinéma qui exprime et façonne l'identité américaine**

Le public perçoit la « diégèse » d'un film hollywoodien comme une sorte de double de son quotidien. Un quotidien qui serait réécrit pour le séduire. Hollywood prend alors une dimension cathartique qui s'exprime par la comédie ou le mélodrame. Les films hollywoodiens tirés de faits réels cherchent à donner sens, optimisme et harmonie au chaos du réel.

Selon le photographe, opérateur, Boleslaw Matuzewski, « l'épreuve cinématographique (...) constitue non seulement un document historique, mais une parcelle d'histoire, et de l'histoire qui n'est pas évanouie, qui n'a pas besoin d'un génie pour la ressusciter. »<sup>154</sup>

---

<sup>153</sup> Bogdanovitch P., *Les maîtres d'Hollywood*, Nantes, Capricci, 2018, p. 201

<sup>154</sup> Matuszewski B., « Une nouvelle source de l'Histoire (1898) » dans Banda D., Moure J. (dir.), *Naissance d'un art*, *op. cit.*, p. 63.

Au cinéma, le contexte prend une importance plus grande que dans les arts antérieurs parce qu'il conserve (même dans le cas d'un film historique) davantage d'éléments qui trahissent l'époque à laquelle les films ont été tournés. La valeur historique d'un film hollywoodien est d'abord de l'ordre de l'indiciel et de l'inconscient. L'enregistrement mécanique implique une incapacité du contrôle total. Certains experts parviennent à faire l'archéologie d'un film grâce à des documents d'archives (mémos, courriers, *story-boards*, photos de plateaux, etc.). Ce travail nous permet d'entrer dans les méandres de la création cinématographique mais nous instruit également sur les méthodes de production et sur l'époque de la production.

Pour autant, Hollywood classique ne prétend généralement pas écrire l'histoire, même inconsciemment ni la réécrire l'Histoire à des fins idéologiques (le western, le film politique), mais seulement faire revivre des souvenirs oubliés, parce qu'ils sont fédérateurs, et fabriquer des souvenirs idéaux.

David Wark Griffith se sent très tôt impliqué dans une réécriture qui concerne autant l'histoire de son pays (*Naissance d'une nation*) que l'histoire de l'humanité (*Intolérance*). Le cinéaste bouscule l'histoire officielle tout en inventant une nouvelle forme de cinéma. L'ambition cosmique d'*Intolérance* nous amène à une conception hollywoodienne de l'histoire universelle.

Du mythe à la face cachée de l'histoire, le cinéma hollywoodien raconte une Amérique fantasmée. L'enregistrement technique d'une forme de réalité allait permettre de rendre actuelle l'histoire d'un pays à travers des films qui créent la légende de l'Amérique : biographies fictionnelles, films de guerre, westerns, qui tous renvoient à l'inconscient collectif américain. Hollywood contribue aussi à façonner l'identité américaine.

### **3.5.2 Les films interventionnistes : imaginer une « diégèse » figurant une actualité dont les détails sont parcellaires**

En prenant pour exemple le film interventionniste, on perçoit comment le cinéma guérit symboliquement les blessures réelles. À l'approche de l'entrée en guerre des États-Unis, les films interventionnistes vont jouer sur les bons sentiments des spectateurs. Ils se termineront tous par une forme d'interpellation extra-diégétique : « Si vous voulez un dénouement heureux, à vous d'agir ! » La « réalité afilmique » de l'époque est celle d'un monde à feu et à sang. La « diégèse » de fiction

devient alors une métaphore de la réalité. Elle interagit avec l'actualité tout en conservant son statut de divertissement. Le temps de la projection, la réalité insoutenable d'une guerre qui se profile est remplacée par un spectacle qui fait référence à cette réalité mais doit continuer à respecter les codes du divertissement hollywoodien. Aux yeux du spectateur, le cinéma substitue au réel un double plus acceptable. Clément Rosset avait étudié ce phénomène psychique et esthétique sur la littérature dans *Le Réel et son double*<sup>155</sup>. Cette technique consistant à intervertir une réalité inacceptable et une fiction qui obéit à des motifs rassurants est exploitée au sein même de la « diégèse » du *Dictateur* (*The Great Dictator*, Charlie Chaplin, 1940) et de *Jeux dangereux* (*To Be or Not to Be*, Ernst Lubitsch, 1942). Ces deux films sortent aux États-Unis alors que le monde entier pourrait bien basculer dans la barbarie. Dans le premier, le dictateur Hinkel est remplacé par son sosie le barbier. Charlie Chaplin met en parallèle le discours haineux et incompréhensible d'Hinkel au début du film avec celui, humaniste, du barbier à la fin. Dans *To Be or Not to Be*, les mises en abyme successives créent la confusion entre l'état-major nazi et la troupe de comédiens qui est décidée à gagner la guerre par l'illusion théâtrale. La tirade de Shylock chez les nazis, permet à la mystification du théâtre de l'emporter sur Hitler. Cette comédie de Lubitsch ne se contente pas de ridiculiser les nazis, elle raconte comment la guerre est gagnée par une poignée de comédiens.

La guerre des images continuera après la défaite des nazis. Elle est l'une des composantes essentielles du XX<sup>e</sup> siècle. Bien qu'il agisse de manière rétrospective, Quentin Tarantino aura le même geste que Lubitsch dans *Inglourious Basterds* (2009). Ce n'est plus le pouvoir du théâtre qui s'oppose aux nazis mais celui du cinéma. Pourquoi ce cinéaste modifie-t-il les faits historiques connus de tous en faisant mourir Hitler et son état-major lors d'un attentat dans un cinéma ? Passé la provocation infantile, il faut considérer la capacité du cinéma à réécrire l'histoire. L'« usine à rêves » devient politique mais garde sa forme fantasmagorique.

Hollywood enjolive l'histoire et la transforme pour mieux retenir la légende. L'image cinématographique risque donc de se substituer à la réalité plus que n'importe quelle autre fiction. « Dans l'Ouest, si la légende est plus belle que la réalité, publiez la légende » entend-t-on dans *l'Homme qui tua Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, John Ford, 1962). Cette phrase cristallise toute la signification d'un western tardif qui nous interroge sur le sens de l'histoire et le besoin de mystification de ceux qui croient en être témoins. Comme dans *Vers sa destinée* (*Young Mr Lincoln*, John Ford, 1939), une même scène est montrée sous deux angles : la mort d'un bandit se joue deux fois, permettant ainsi de découvrir le véritable tueur. Le duel Stoddard-Valance sur lequel s'est édifiée une démocratie a en fait été remporté par Doniphon, homme de l'ombre mais véritable héros d'une aventure qui ne portera pas son nom.

---

<sup>155</sup> Rosset C., *Le Réel et son double*, Paris, Gallimard, 1972.

Au cinéma, le général Custer peut devenir un être sympathique et plein de fantaisie (*La Charge fantastique*, *They Died with Their Boots On*, Raoul Walsh, 1941). De la même manière, David O. Selznick fera du Sud d'avant la guerre de Sécession un cadre idyllique (*Autant en emporte le vent*, *Gone with the Wind*, Victor Fleming, 1939). Cependant, ces exemples de dénis historiques ne doivent pas nous faire oublier que certains cinéastes américains ont aussi filmé la libération des camps de concentration et que ces camps ont été évoqués dans des fictions bien avant la fin de la guerre (*To Be or Not to Be*, *The Mortal Storm* (Frank Borzage, 1940).

Le film interventionniste prend des libertés avec la réalité : politique et divertissement s'associent dans des « diégèses » où l'imagination des auteurs s'oppose à la barbarie par la fantaisie. Qu'ils utilisent l'uchronie (Chaplin avec *Le Dictateur* ou Lubitsch avec *To Be or Not to Be*) ou essaient de toucher au plus près l'actualité (*The Mortal Storm*), les cinéastes américains qui traitent de la montée du nazisme doivent recréer une « diégèse » qui appartient autant à ce qu'ils savent à l'époque sur Adolf Hitler qu'à leur imagination. Face aux crimes de masse, Hollywood répond d'abord par la comédie (*To Be or Not to Be*) et le mélodrame (*The Mortal Storm*), deux genres chaleureux qui déclenchent l'empathie du public. Renvoyant à l'exigence du courage politique, ces trois films cassent l'image d'un Hollywood coupé du monde réel et consensuel.

Ces trois films auraient pu ne jamais voir le jour. Caractérisant le cinéma hollywoodien par sa neutralité par rapport aux défis politiques et idéologiques des années trente, Ben Urwand a tenté, dans son livre *Collaboration*<sup>156</sup>, de dénoncer un accord tacite entre les studios hollywoodiens et le gouvernement nazi pour que la représentation des Allemands ne soit pas « offensante » l'Allemagne représentait pour Hollywood un énorme marché. Visionnés par Adolf Hitler, les films hollywoodiens suscitaient l'admiration de la classe dirigeante nazie qui y voyait un art fondamentalement nouveau et inimitable. Pour le pouvoir nazi, il y a bien une idéologie hollywoodienne, qui doit être rejetée, mais elle est indépendante de sa forme, qui peut inspirer le cinéma allemand. Ainsi, Goebbels a souhaité réaliser le *King Kong* (Merian C. Cooper, Ernest Schoedsack, 1933) nazi : garder la forme, mais changer l'approche idéologique. Si *Collaboration* fait état de nombreux compromis entre Hollywood et le régime nazi, cet ouvrage s'attarde en revanche assez peu sur les films interventionnistes. Le Hollywood de 1940 n'était pourtant pas tout entier une création du déni.

La Première Guerre mondiale avait aussi inspiré des spectacles hollywoodiens. *Les Ailes* (*Wings*, William Wellman, 1927), *Les Quatre Fils* (*Four Sons*, John Ford, 1928) *À l'Ouest rien de nouveau* (*All Quiet on the Western Front*, Lewis Milestone, 1930) sont trois visions du premier conflit mondial

---

<sup>156</sup>Urwand B., *Collaboration : le pacte d'Hollywood avec Hitler*, Paris, Bayard, 2014.

où le combat pour la démocratie prend une forme spectaculaire. *Les Ailes* joue sur une surenchère lyrique. Les ennemis sont peu présents et l'intrigue affective et amicale est ponctuée de combats aériens. *Quatre Fils* fait du conflit une guerre fratricide qui détruit l'harmonie familiale mais va imposer le modèle de l'American Way of Life. *À l'Ouest rien de nouveau* nous place dans la position de l'ennemi et propose un mélodrame antimilitariste. La violence de ces trois films est légitimée par la réalité des conflits. Le point de vue sur le XX<sup>e</sup> siècle que transmet Hollywood n'est pas l'histoire officielle mais sa réélaboration par l'industrie du spectacle : l'humain y traverse toutes formes d'épreuves, le conduisant à s'affirmer.

Borzage usera d'un effet de symétrie dans *The Mortal Storm*. Le film débute et se conclut par l'anniversaire du Pr. Viktor Roth. Le premier anniversaire coïncide avec l'arrivée au pouvoir d'Adolf Hitler et le second s'achève avec la mort du professeur. Ce mélodrame nous montre, comme *À l'Ouest rien de nouveau*, les effets d'une idéologie belliqueuse qui mène les Allemands à leur perte. La famille des héros compte les premières victimes du nazisme. Borzage représente une image cauchemardesque des camps qui se révélera malheureusement bien en deçà de la réalité. Dans ce drame humaniste, l'essor du nazisme est dévoilé dans sa réalité tragique. Borzage se sert d'images d'Épinal pour représenter une famille *a priori* idéale qui va se déchirer : ce mélodrame interroge notre humanité et pose un regard idéaliste où les grandes valeurs démocratiques, importées d'Amérique, l'emportent finalement sur la barbarie. *The Mortal Storm* combat une société criminelle en utilisant des clichés avec une chaleur qui s'oppose à la grandiloquence du cinéma nazi. Les deux guerres mondiales ont été favorables au cinéma hollywoodien qui a accompagné l'effort de guerre. Elles ont fait immigrer des talents européens. La victoire finale a ensuite ouvert la voie à l'hégémonie hollywoodienne.

### **3.5.3 Un cinéma de propagande ?**

En évoquant l'aspect idéologique du cinéma hollywoodien, imprégné des valeurs de la démocratie, il est important de connaître son contre-champ : le cinéma totalitaire, celui de l'URSS comme celui de l'Allemagne nazie. Tous les États totalitaires ont bien compris l'attraction cinématographique dans le but de ce qu'Eisenstein appelle « le façonnage du spectateur ». Hollywood n'y est pas non plus totalement étranger (*La Naissance d'une nation* qui fait l'apologie du Ku Klux Klan ou les films de l'effort de guerre). On ne peut occulter nulle part la manipulation cinématographique, qui est presque aussi « ontologique » que le réalisme cinématographique. Le cinéma pastiche un type de réalisme (le « mokumentary », parodie de documentaire, en est le meilleur exemple) afin de mieux le détourner pour servir les impératifs de la fiction. Les films de la « modernité » n'en seront pas exempts non plus.

Le dilemme réalité/fantasme est-il aussi une question d'idéologie ? Le film politique use de propagande. Il ne concerne pas uniquement les États totalitaires. Hollywood, cette organisation libérale, n'est pas imperméable à l'idéologie. La carrière de Griffith (*Naissance d'une nation*, *Intolérance*) ou de Dalton Trumbo (le scénario de *Spartacus*, Stanley Kubrick, 1960, la réalisation de *Johnny Got His Gun*, 1971) en sont des preuves. Ces deux cinéastes recourent à l'allégorie pour évoquer l'actualité de leur temps. Dans *Intolérance*, Griffith, en mettant en parallèle un mélodrame contemporain avec des drames historiques, parvient à prendre du recul sur son époque. Rapprochant la révolte des esclaves de celle du prolétariat dans le scénario de *Spartacus*, Dalton Trumbo fait du peplum une tribune politique. Le cinéma de propagande joue sur une manipulation, il fait passer pour une réalité des faits romancés qui comportent un message sous-jacent. Des agissements du Ku Klux Klan à la chute de Babylone, les films de Griffith évoquent de manière conservatrice les débordements des sociétés. D'une révolte d'esclaves à l'état intérieur d'un soldat dont il ne reste plus qu'un tronc humain, Dalton Trumbo quant à lui s'insurge contre les diktats d'une société conservatrice et contre les guerres, où les individus les plus faibles sont les plus exposés.

### **3.6 Intégrer plusieurs « diégèses » dans un même film permet au cinéma hollywoodien de faire évoluer les récits vers une nouvelle forme de réalité**

Si la « diégèse » Marlowe transcendait chacune des adaptations des aventures du célèbre détective, il existe aussi des films hollywoodiens où plusieurs « diégèses » se rencontrent à travers le montage. Le passage de la « vue » au film monté autorise un rapprochement entre différentes actions et différents lieux. Les cinéastes créent une « diégèse » cohérente avec des syntagmes mais peuvent également établir des frontières entre différents univers filmiques. Les films qui entretiennent plusieurs univers clos se rapprochent soit de récits gigognes soit du montage parallèle. Le récit gigogne nous invite à découvrir que derrière un monde qui semble ne pas posséder d'arrière-plan, il existe un autre monde qui peut s'ouvrir lui aussi et nous entraîner dans un troisième...

Les distinctions entre différentes « diégèses » nous aident à mieux comprendre le sens de ce mot instrumenté d'abord par Étienne Souriau. En deux exemples, *Intolérance* et *La Vallée de la peur* (*Purshed*, Raoul Walsh, 1947), la croyance en la fiction s'érode. Instaurer plusieurs « diégèses »

permet d'abord de mettre en parallèle des récits étrangers les uns aux autres puis, ensuite, d'évoquer des mondes intérieurs. De la cosmogonie à l'introspection, Hollywood offre des visions impossibles hors des cinémas. Chez Griffith, aucune « diégèse » ne prédomine alors que, chez Walsh ou Lang, l'évocation du monde du psychisme apparaît comme une explication du comportement des héros. La « diégèse » réaliste l'emporte. *La Vallée de la peur* aura une postérité importante. Le changement de « diégèse » implique aussi un changement de genre et de tonalité. Qu'il agisse brutalement ou de manière invisible, ce changement rend plus complexe notre rapport à l'image cinématographique.

Un film peut comporter plusieurs degrés de réalité sans basculer dans l'extra-diégétique. *Flashbacks* ou représentations de rêves sont des niveaux de conscience qui s'éloignent du reste d'un film mais qui restent attachés aux personnages. Sortir de la « diégèse », c'est assumer la nature artificielle d'une fiction et donc admettre une réalité extérieure au film. À Hollywood, les méta-fictions sont nombreuses mais ne doivent pas décrédibiliser l'espace où vivent les personnages.

*Intolérance*, cathédrale de l'art cinématographique, propose un montage parallèle avec quatre épisodes qui crée un récit universel (3.6.1 *Intolérance*, quatre « diégèses » au service d'un discours humaniste). *La Vallée de la peur*, western atypique, parvient à dépeindre un roman familial en ouvrant sa « diégèse » à l'onirisme (3.6.2 *La Vallée de la peur*, un western qui s'ouvre à une « diégèse » intérieure)

### **3.6.1 *Intolérance*, quatre « diégèses » au service d'un discours humaniste**

« Dans le montage parallèle (exemple : le riche et le pauvre, la joie et la tristesse), les actions rapprochées n'ont entre elles aucun rapport pertinent quant à la dénotation temporelle, et cette défection du sens dénoté ouvre la porte à tous les « symbolismes », pour lesquels le montage parallèle est un lieu privilégié. »<sup>157</sup> Cette définition de Metz nous amène au plus célèbre cas de montage parallèle : *Intolérance*.

*Intolérance* bouscule l'idée que l'on se fait d'une « diégèse » classique. Bien avant Dziga Vertov, Griffith s'essaie à la création d'une nouvelle forme de film qui dépasserait le simple récit. À la vision de cette expérimentation débordante d'ambitions, la « diégèse » serait une notion trop restrictive. *Intolérance* évoque plus de deux mille ans de civilisation comme *2001, l'odyssée de l'espace* racontera l'histoire du cosmos. La « diégèse » devient un outil conceptuel qui ne peut embrasser

---

<sup>157</sup> Metz C., « La grande syntagmatique du film narratif », *op. cit.* p. 121.

l'ensemble d'une œuvre aussi importante. On peut, tout de même, soustraire des micro-« diégèses », sorte de segments du film. Avec *Intolérance*, Griffith crée l'ambivalence d'un film historique à plusieurs « diégèses ». En inventant le montage parallèle, le cinéaste permet au spectateur une vue d'ensemble sur des récits multiples qui n'ont en commun que la poétique du fanatisme religieux. De la chute de Babylone à la perte de la garde d'un enfant dans l'Amérique de ce début de siècle, en passant par la passion du Christ et la Saint-Barthélemy, l'humanité commet les mêmes crimes.

Ce film de Griffith est un cas unique dans l'histoire du cinéma (on peut tout de même évoquer sa parodie par Buster Keaton (*Les Trois âges*, *Three Ages*, 1923) et le rapprocher des tentatives de *Cloud Atlas* (Tom Tykwer, Lana et Lilly Wachowski, 2012) ou de *Tree of Life* (Terrence Malick, 2011). Griffith se permet des audaces narratives plus proches d'une messe cinématographique aux ambitions cosmologiques que d'un double programme où l'on aurait mêlé plusieurs fictions aux thèmes vaguement similaires. Par son aspect biblique, ce film ose un symbolisme fort qui ne saurait se contenter d'un simple récit linéaire. Ces expérimentations conduisent à repenser le narrateur d'un film, ce qu'Albert Laffay appelle « le Grand Imagier ». Le « Grand Imagier » se traduit dans *Intolérance* par un livre qui porte le même nom que le film et dont une main inconnue tourne les pages. On pourrait croire qu'il contient l'histoire de l'humanité alors que chaque page est identique. Il s'agit certainement de constater qu'une même histoire traverse les âges. À mesure qu'on tourne les pages du temps, on se répète. Avec *Intolérance*, on accède à un point de vue omniscient qui traverse plus de deux millénaires. Le film de Griffith est vu de l'extérieur : aucune des « diégèses » du film n'est plus intériorisée qu'une autre.

Il y a quatre histoires dans *Intolérance*. Le public a la sensation d'assister à la projection d'une œuvre certes protéiforme sans pour autant être éclatée. Le montage de Griffith permet une fluidité narrative malgré la complexité de sa structure. En assemblant des plans venant de différentes « diégèses », le cinéaste parvient à emporter le spectateur dans un mouvement qui traverse les siècles.

Appartenant autant au poème visuel qu'à la parabole, *Intolérance* offre une narration inédite transcendant les époques pour mieux célébrer la victoire *in extremis* du bien sur le mal. Griffith ne se contente pas de mêler quatre films de courte durée afin d'assurer un spectacle total : il invente des rimes, des parallèles et des transitions qui donnent une cohésion à un ensemble. Lorsqu'il résume le film dans son dictionnaire, Jacques Lourcelles<sup>158</sup> préfère évoquer chaque « diégèse » d'un seul trait plutôt que de suivre le récit de Griffith, lequel fait alterner des épisodes qui se répondent. Jacques Lourcelles considère certainement que ce récit est profondément cinématographique et qu'à l'écrit, il perdrait force et cohérence s'il n'était pas recomposé. Se déroulant en l'an zéro, en 539, en 1572 et en

---

<sup>158</sup> Lourcelles J., *Dictionnaire du cinéma*, tome III, *Les films*, Paris, Robert Laffont, 1992, pp. 749-753.



1916, *Intolérance* ne risque pas, étant donné l'énorme écart entre ces quatre périodes, de créer la confusion. Chaque « diégèse » possède d'ailleurs des cartons avec des illustrations différentes lui conférant une identité visuelle.

Une image revient constamment : celle d'une femme qui berce un enfant devant trois autres femmes, qui peuvent évoquer les trois moralistes (des femmes mal intentionnées qui retirent la garde de l'enfant à l'héroïne). Cette image sert de transition comme de *leitmotiv* ; c'est un symbole qui condense un film dont l'écriture est musicale. User d'un même plan aussi souvent est un moyen presque subliminal de nous rappeler qu'*Intolérance* est avant tout un film thématique. C'est la symbolique religieuse qui l'emporte sur la narration et la chronologie. Griffith ne se contente pas de mélanger le Nouveau Testament avec *La Reine Margot*, la chute de Babylone et un mélodrame hollywoodien, il fait intervenir des épisodes de ces quatre narrations de façon totalement a-chronologique. La partie sur Babylone ne débute qu'après la fin de la première bobine. Griffith la retarde car il sait qu'il s'agit du moment le plus spectaculaire de son film.

La seule partie du film qui se déroule en Amérique est un mélodrame. C'est également la partie la plus longue et la seule qui comporte un dénouement heureux. Le mélodrame est un genre auquel Griffith avait habitué le public des années dix. Il prend un sens nouveau dans le prolongement des drames historiques. L'Amérique y est désignée comme l'achèvement de la civilisation. Pourtant, les personnages y souffrent des mêmes injustices. Griffith propose une vision téléologique de l'Histoire : *Intolérance* prend sens à travers son *happy end*. Le héros évitera de justesse une pendaison et la jeune femme retrouvera son nourrisson. Le montage parallèle associe ce *happy end* à la passion du Christ, comme l'avait déjà fait Lewis Wallace en 1880 avec son roman *Ben Hur* (qui connut de nombreuses adaptations). Au *happy end* d'*Intolérance* succédera un court passage annonçant le jugement dernier. Cette pierre philosophale du cinéma américain qu'est *Intolérance* n'est pas ce que l'on appellera plus tard un film à sketches mais c'est une œuvre qui fait interagir plusieurs mondes pour créer de l'émotion et susciter une réflexion. Sa dimension cosmique le détache du film historique classique dont il brise les codes.

Le film de Griffith est assez proche des *Trois Lumières* (*Der müde Tod*, 1921) de Fritz Lang où la même histoire se répète fatalement. La première version des *Dix Commandements* (*The Ten Commandments*, DeMille, 1923) (où le récit biblique est suivi d'un mélodrame moderne, sorte de complément aux saintes écritures) et *L'empreinte du passé* (*The Road to Yesterday*, DeMille, 1925) (où un accident de train fait interagir des personnages contemporains avec leurs doubles du XVIIe siècle) proposent également des sautes temporelles et la rencontre de deux espace-temps. Avant même que le cinéma classique hollywoodien ait pris son essor, ces films architecturaux annoncent déjà la fin d'une « diégèse » au premier degré.

Certes, la « diégèse » au premier degré, c'est-à-dire une réalité matérielle qui n'accepte pas de mise en abyme, marquera le cinéma classique hollywoodien. Les premières productions hollywoodiennes ont en effet une dimension historique et sociétale univoque. Des premiers westerns aux premiers mélodrames, il n'existe généralement pas d'alternative à la réalité des faits. Ces genres vont progressivement gagner en ambiguïté (*L'Homme qui tua Liberty Valance*, qui confronte la légende et les faits réels, ou *La Vallée de la peur*, qui décrit les phénomènes psychiques de son héros), mais ils sont d'abord les témoins de l'actualité, alors récente, des États-Unis, devenue ensuite leur histoire.

Il n'empêche que dès le cinéma muet, on voit l'émergence à Hollywood de films qui heurtent la linéarité et dépassent la simple description.

### **3.6.2 *La Vallée de la peur*, un western qui s'ouvre à une « diégèse » intérieure**

Malgré ce qu'on a appelé le « style invisible » à la suite des macmahoniens, Hollywood invente des procédés qui permettent de parvenir à une image figurale de l'inconscient. La « diégèse » n'est plus une transcription d'un monde parallèle au nôtre mais une façon d'accéder au monde intérieur des personnages. La « diégèse » devient alors un fantasme partagé par le public et les personnages fictifs. *La Vallée de la peur* est un western et un film psychanalytique. S'il se déroule avant le véritable essor de la psychanalyse et si l'on imagine mal ses héros s'allonger sur un divan et entrer dans une forme d'introspection, *La Vallée de la peur* raconte comment Jeb Rand guérit d'un traumatisme. Comparé par Grégory Valens aux *Hauts de Hurlevent*<sup>159</sup> (*Wuthering Heights*, William Wyler, 1939), *La Vallée de la peur* raconte un drame familial proche du roman d'Emily Brontë : les amours d'un homme avec sa sœur d'adoption contrariés par un frère jaloux. Une opération de « transdiégétisation » s'engage entre deux univers : la lande du Yorkshire au début du dix-neuvième siècle et le Far West près d'un siècle après.

Commençant abruptement par une poursuite, le cœur du film de Raoul Walsh est constitué d'un long *flashback*. Jeb (Robert Mitchum) et Thorley (Teresa Wright) se sont retrouvés dans un ranch. On va découvrir les raisons de leur fuite. Le *flashback* est l'indice d'une étrangeté et d'une seconde « diégèse ». La première « diégèse » de *La Vallée de la peur* respecte tous les codes de l'ouest sauvage (saloon, règlements de compte, vengeance) auxquels s'ajoutent ceux du roman familial (familles ennemies, inceste, secrets). Pourtant, ce récit classique est perturbé par un rêve obsessionnel,

---

<sup>159</sup> Grégory Valens le fait remarquer dans le numéro 657, novembre 2015, de *Positif*, p. 92.

celui du héros Jeb Rand qui revit un épisode traumatique qui sera révélé à la fin du film. À la « diégèse » au premier degré, s'ajoute une « diégèse » intérieure : la vie onirique de Jeb. Un même rêve revient de manière récurrente : les éperons d'une botte frappent le parquet. Ce rêve, le rêve de Jeb, intervient en fondu. Ce plan peut se rapprocher de celui de la femme au berceau dans *Intolérance*.

Nous sommes face à un segment de film très étrange : en fait, Jeb revit un traumatisme enfantin, un premier souvenir qui est celui de la mort de son père. Les bottes sont celles de l'assassin et elles sont vues par un enfant caché dans une trappe. En reconstituant les pièces d'un roman familial compliqué, on en vient à comprendre pourquoi Jeb est terrifié par cette image inscrite dans son inconscient. Peut-on dire que cette image mentale est extra-diégétique ? Cette question est plus complexe qu'elle ne le paraît dans un premier temps. Elle engage plus qu'un jugement esthétique mais : une connaissance de la psychanalyse. Un rêve est-il un événement hors de notre vie diurne, un moment où nous sommes propulsés hors de notre « diégèse » quotidienne ? Faire du rêve une expérience extra-diégétique pourra nous rassurer. Cette séparation binaire n'est cependant retenue par aucun psychanalyste. Dans *La Vallée de la peur*, le rêve de Jeb appartient à un monde originel. Il explique la violence du personnage mais aussi son rapport à la famille Callum. Malgré le *happy end* de convention qui clôt le film, ce passé qui refait surface condamne Jeb.

### **3.7 Le trompe-l'œil cinématographique : une illusion « intradiégétique »**

Les « diégèses » ne cessent d'évoluer et d'incorporer de nouvelles innovations. Si toute « diégèse » peut être vue comme un trompe-l'œil, la partie onirique de *La Femme au Portrait* est un trompe-l'œil à l'intérieur d'un trompe-l'œil : une mise en abyme telle qu'on la pratique depuis l'Antiquité.

Pour Aurélie Ledoux, neuf films américains contemporains reprennent un principe exposé par Pliny le jeune : le trompe-l'œil (3.7.1 **Le trompe-l'œil : un procédé pictural encore d'actualité (de Zeuxis à Tyler Durden)**). En devenant cinématographique, le trompe-l'œil s'avère un leurre psychologique (3.7.2 **Trompe-l'œil cinématographique**). Cette manipulation était déjà présente dans le classicisme où la voix off (*Laura, Chantons sous la pluie*) puis l'image (*Le Grand Alibi*) peuvent mentir (3.7.3 **Les « unbelievable narrators » du classicisme hollywoodien (Laura, Chantons sous la pluie, Le Grand Alibi)**). Avec le personnage d'Oz, Fleming trouve un *alter-ego* et met en abyme Hollywood (3.7.4 **Prendre plaisir à la découverte d'un simulacre : Le Magicien d'Oz**).

### 3.7.1 Le trompe-l'œil : un procédé pictural encore d'actualité (de Zeuxis à Tyler Durden)

Le trompe-l'œil est un terme qui peut renvoyer à la peinture, à la philosophie et au cinéma, cinéma classique et cinéma contemporain. C'est une notion intemporelle qui reste d'actualité. Ainsi, Aurélie Ledoux a pu s'appuyer sur la confrontation de Zeuxis et Parrhasios relatée par Pline l'Ancien dont est né le concept philosophique de « trompe-l'œil » pour analyser neuf films de Hollywood moderne (datant 1984 à 2002) qui font se rencontrer deux réalités : *Body Double* (Brian De Palma, 1984), *Total Recall* (Paul Verhoeven, 1990) , *Barton Fink* (les frères Coen, 1991), *Usual Suspects* (*The Usual Suspects*, Bryan Singer, 1995), *Matrix* (Lily et Lena Wachowski, 1999), *eXistenZ* (David Cronenberg, 1999), *Fight Club* (David Fincher, 1999), *Mulholland Drive* (David Lynch, 2001) et *Vanilla Sky* (Cameron Crowe, 2002).

Ledoux évoque dans son premier chapitre le mythe de Zeuxis. C'est le récit de la rivalité des deux peintres : Zeuxis, qui peint si bien les raisins qu'il trompe les oiseaux au point que ceux-ci tentent de picorer les fruits sur sa peinture, et Parrhasios, qui trompe Zeuxis en lui faisant confondre une peinture de rideaux avec des rideaux véritables. Ce passage se termine par l'amertume de Zeuxis : « J'ai mieux peint les raisins que l'enfant, car si je l'avais aussi parfaitement réussi, les oiseaux auraient dû avoir peur. »<sup>160</sup> De l'Antiquité à aujourd'hui, le besoin d'illusion du spectateur reste le même mais son scepticisme en a fait ce que Benjamin appelle « un examinateur distrait »<sup>161</sup>. D'où la méfiance de Platon par rapport à ces images confondantes qui nous éloignent de la réalité. « Platon remarque que « la même grandeur, selon qu'elle est vue de près ou de loin, ne paraît pas égale » et que c'est justement « en exploitant cette sensibilité de notre nature que la peinture en trompe-l'œil n'a rien à envier à la sorcellerie ». »<sup>162</sup>

Si Zeuxis avait eu recours au cinématographe, on peut penser que les oiseaux auraient craint l'enfant ! Jouant sur un trouble de la perception, le trompe-l'œil pictural intervient comme le cinématographe sur l'échelle et les proportions. Ils sont observables à plusieurs distances mais la proximité de la peinture dévoile l'illusion tandis que le spectateur qui passe du dernier au premier rang reste confondu. Le cinéma trahira l'harmonie du cinématographe des origines qui représentait les scènes du quotidien à une échelle qui rappelait celle de la perception naturelle, c'est-à-dire en filmant les personnages en pied. Le gros plan nous sortirait-il de la réalité puisqu'il nous éloigne des proportions

---

<sup>160</sup> Ledoux A., *L'ombre d'un doute*, op. cit., pp. 13-14.

<sup>161</sup> *Ibid.* p. 19.

<sup>162</sup> *Ibid.* p. 22.

habituelles ? Le cinéma et le trompe-l'œil pictural n'obéissent pas aux mêmes modalités. Le trompe-l'œil pictural est immobile et ne fait illusion que lorsque le curieux l'observe à distance. Le temps de l'illusion puis celui de l'hésitation du curieux font de la peinture en trompe-l'œil une image qui stimule plus l'imagination qu'elle ne se suffit à elle-même. Elle a pour vocation de devenir une continuité du monde et non un autre monde, celui de l'imaginaire. Pendant un court instant, nos perceptions nous trompent, instrumentalisant notre imagination et notre distraction dans le but de confondre croyance, réalité et sentiment esthétique. Avec le cinématographe, l'illusion est permanente car nous sommes perdus dans un flux d'images. Notre seule protection devient l'écran sur lequel la vue est projetée et qui nous met à distance, permettant ainsi de retenir cette vision confondante.

La chute, complexe, de la fable de Pline l'Ancien nous fait considérer l'aspect artisanal du travail de Zeuxis et son incapacité à reproduire de façon convaincante les êtres humains. Les dessinateurs des films d'animation vont être confrontés aux mêmes limites. Ils préféreront d'ailleurs la représentation d'animaux ou d'objets, auxquels il est plus facile de prêter vie.

L'orgueil de Zeuxis, d'abord flatté par son talent de bien représenter le raisin, sera deux fois blessé : le peintre, devant la peinture des rideaux, va se montrer aussi crédule que les oiseaux devant le raisin, puis comprendre qu'il a apporté plus de soin à un élément somme toute banal de son œuvre (les raisins) qu'au « facteur humain » (l'enfant). Ce récit pousse les spectateurs à une forme d'humilité face aux « représentations artistiques ». Ce terme est écrit entre guillemets car il ne semble plus totalement convenir à la situation. Le trompe-l'œil offre en effet, le temps de son illusion, l'impression d'être un objet de la nature. Il ne devient « représentation » que lorsque le spectateur dupé comprend son erreur. Avec le trompe-l'œil, Pline l'Ancien fait de la peinture une technique artistique dont l'absolu serait photographique. La réussite d'un trompe-l'œil pictural tient en une technique d'imitation de la nature qui, si elle veut faire illusion, doit minorer la sensibilité et l'imagination de son auteur. Le trompe-l'œil pictural dépend plus de la méthode que de l'imagination. Le cinéma peut quant à lui apparaître comme un trompe-l'œil mécanique et totalement confondant. Plus besoin d'acquiescer une technique imitant la nature puisqu'un appareil nous délivre une réalité quasi-conforme.

### **3.7.2 Trompe-l'œil cinématographique**

Technique picturale qui nous conduit à interroger nos perceptions, le trompe-l'œil trouve un prolongement inattendu avec l'invention du cinéma. De *L'Arrivée d'un train à la Ciotat* aux personnages virtuels donnés pour réels (Tyler Durden, ami imaginaire de *Fight Club*, Malcom Crowe et Grace Stewart, fantômes qui ignorent être morts dans *Sixième Sens*, *The Sixth Sense*, M. Night

Shyamalan, 1999 et *Les Autres, The Others*, Alejandro Amenábar, 2001) en passant par le faux *flashback* du *Grand Alibi*, les trompe-l'œil cinématographiques se perfectionnent à mesure que les techniques et effets spéciaux s'améliorent, que l'imagination des cinéastes se développe et que les spectateurs s'habituent au dispositif cinématographique.

« Le trompe-l'œil est dans son mode de réception bien plus proche du cinéma que de la peinture : loin de solliciter une attitude critique culturelle, son appréciation repose sur la conviction qu'il entraîne, c'est-à-dire sur le plaisir qu'il procure et la distraction qu'il cause. »<sup>163</sup> Ces fictions américaines proposent des diégèses étranges où la réalité est plurielle. Piégé comme le personnage de fiction, sorte d'*alter ego* aussi sceptique, le spectateur cherche à départager le vrai du faux. Le personnage comme le spectateur sont en proie au rêve, à la schizophrénie, à un monde entièrement virtuel. Si le spectateur se plaît à être berné, le personnage est une victime amère. Les films du *corpus* de Ledoux créent un trompe-l'œil à l'intérieur de la fiction. Ils nous conduisent dans un dédale, une sorte de rêve dans le rêve, où toutes les réalités auxquelles on croit pouvoir se rattacher se révèlent aussi artificielles les unes que les autres. Par un jeu de miroirs, le cinéma s'assume comme simulation du réel. « Le trompe-l'œil porte alors sur l'ontologie diégétique du film : ce qui passait pour la réalité dans le récit se révèle être « irréel ». Pour autant, ce trompe-l'œil cinématographique ne constitue pas seulement une simple manipulation « intradiégétique » puisque le trompé est le spectateur et pas seulement le personnage »<sup>164</sup>. Faire partager la même illusion au spectateur et au personnage est le meilleur moyen d'inclure le spectateur à la « diégèse » du film. Pour en arriver à ce résultat, le cinéaste peut compter sur des effets spéciaux, sur des effets narratifs et sur le dispositif cinématographique.

Avec le cinéma, le trompe-l'œil devient ainsi incontestable en même temps qu'il ne nécessite plus la main de l'homme. La technique du « *matte painting* » est une réutilisation cinématographique du trompe-l'œil. Ce qui va nous intéresser le plus, c'est l'effet psychologique du trompe-l'œil, qui implique deux moments : l'illusion puis la désillusion. Cette notion est à la fois d'une grande modernité - elle renvoie à la psychanalyse, et d'un grand classicisme - elle renvoie aux mises en abyme du théâtre classique, *L'Illusion comique* ou *La vie est un songe*. Hollywood classique propose deux types de trompe-l'œil : ceux où les mensonges de personnages fictifs sont mis en images (*Le Grand Alibi*, *Stage Fright*, Hitchcock, 1950) et ceux qui nous font basculer, sans préavis, dans la psyché d'un personnage (*La Femme au portrait*).

Bien qu'ils doivent beaucoup à la modernité européenne, les films trompe-l'œil n'auraient sans doute pas été possibles sans l'exploration d'univers oniriques et les narrations affabulatrices auxquelles se sont livrés certains films appartenant à la période du classicisme hollywoodien. *Peter Ibbetson* (Henry

---

<sup>163</sup> Ledoux A., *L'ombre d'un doute*, op. cit., p. 19.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 10.

Hathaway, 1935), *Le Magicien d'Oz*, *Laura* (Otto Preminger, 1944), *La Femme au portrait*, *Chantons sous la pluie* (*Singin'in the Rain*, Stanley Donen et Gene Kelly, 1952) et *Le Grand Alibi* sont des étapes vers un cinéma qui met de plus en plus en doute les images qu'il façonne. Le trompe-l'œil cinématographique ne consiste pas à faire passer pour la réalité une représentation mais à créer plusieurs fictions au sein d'une même fiction. Dans ce sens, il n'est pas éloigné de la mise en abyme telle que la pratique Pierre Corneille dans *L'illusion comique*.

Du refus de l'effet spécial ostentatoire afin de mieux suggérer un monstre intérieur dans *La Féline* à la mise en abyme d'un monde où le merveilleux est industrialisé dans *Le Magicien d'Oz*, les films hollywoodiens créent des formes qui doivent plus au talent artistique de leurs auteurs qu'aux trucages ou performances de prises de vue de techniciens (lesquels s'avèrent souvent avoir une sensibilité et une imagination qui rendent leurs procédés poétiques).

*La Féline* opère une manipulation psychologique où l'invention se conjugue avec le réalisme. Les manifestations du monstre sont insidieuses et de courte durée. Des ombres portées à l'obscurité passagère, du rugissement de la féline du titre au vrombissement du moteur d'un autobus, ce film d'horreur joue sur une utilisation minimaliste des moyens dont dispose alors Hollywood pour figurer la terreur. Due en partie à la maigreur du budget dont bénéficie le producteur, Val Lewton, l'inventivité de *La Féline* dépasse les prouesses techniques, laissant le soin au spectateur d'imaginer les phénomènes surnaturels que le montage rend elliptiques. Ce film prend le parti de l'épure et de la fable fantastique. Personne ne parvient à comprendre le mal dont souffre Irena. Olivier, son mari, et le docteur Judd, son psychiatre, pensent qu'elle est victime d'hallucinations. Toute la force du film tient à ces incertitudes. Le découpage et le montage de *La Féline* optent pour l'économie et le mystère, employant au maximum de leur expressivité les effets les plus rudimentaires. Jacques Tourneur se sert de l'illusion cinématographique. Le réalisme ontologique nous amène à douter de nos perceptions.

*Le Magicien d'Oz* fait exactement l'inverse. La MGM y déploie une débauche de moyens. Pourtant, les décors aux couleurs bariolées et les singes volants ne doivent pas nous éloigner du vrai sujet de cette comédie musicale onirique : la mise en abyme d'une illusion. Contrairement à la dernière version produite par Disney et réalisée par Sam Raimi (*Le Monde fantastique d'Oz*, *Oz : the Great and Powerful*, 2013), le film de Victor Fleming se termine par un retour à la réalité. La comparaison du film de 1939 et de celui de 2013 ne va pas dans le sens de Bazin : l'utilisation des effets numériques de la version de 2013 témoigne d'un imaginaire assez stérile et d'une croyance absolue en la technique de pointe du début du XXI<sup>e</sup> siècle. Or, ce n'est pas tant la mécanique qui compte que l'inventivité de ceux qui la manipulent. À Hollywood, la technique et l'imagination sont inextricablement liées. La manipulation exercée par un film classique hollywoodien ne se résume pas à la débauche de moyens et d'effets spéciaux que les critiques ont pour habitude de dénoncer. Cette

manipulation peut être plus fine. Les représentations de l'imaginaire hollywoodien ne se réduisent pas à une performance technique, elles sont régies par une logique. « L'imagination des chercheurs » consiste à faire croire à l'impossible (une femme qui se métamorphose en panthère, un monde où règnent sorcières et magiciens) en créant des règles strictes. *La Féline* et *Le Magicien d'Oz* jouent sur les croyances des spectateurs. Leurs esprits s'ouvrent peu à peu à l'hypothèse d'un autre monde.

Les effets spéciaux comme les appareils de prise de vue vieillissent alors que la crédulité du public, face à certaines fictions qui ont passé la barrière du temps, reste intacte. Le mimétisme et la diégèse dépendent de l'industrie hollywoodienne mais surtout de la capacité des cinéastes à concevoir des « mondes ». Le lent glissement entre la duplication du réel (mimésis) et l'immersion dans la fiction (diegesis) opère dans le préconscient du spectateur. Celui-ci est une victime consentante d'une illusion mécanique et artistique.

Le cinéma ne prendra pas la voie du « réalisme intégral » mais tentera de jouer avec un réalisme partiel qui implique l'affabulation. Ledoux associe à l'essence même du trompe-l'œil les manipulations auxquelles se prête le cinéma américain contemporain. L'illusion devient plus durable et psychologique.

Le trompe-l'œil est ancré dans la tradition hollywoodienne classique. Autre récurrence entre classicisme et modernité : la mise en abyme ou plus précisément le film qui évoque, de façon explicite ou non, le monde du cinéma. Cette tradition du Hollywood classique (*Boulevard du crépuscule*, *Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950, *Chantons sous la pluie*, *Les Ensorcelés...*) se retrouve dans cinq des neuf films du corpus de Ledoux : *Body Double*, *Barton Fink*, *Mulholland Drive*, et *eXistenZ*, qui explore le monde du jeu vidéo comme une continuité du cinéma. C'est aussi le cas de *Fight Club*, qui ne présente qu'une seule séquence sur le cinéma mais une séquence qui, à elle seule, fait vaciller ce film où Tyler Durden est projectionniste et s'affirme comme un personnage du film que l'on est en train de regarder en même temps que comme l'un de ses auteurs.

Considérer le cinéma comme un trompe-l'œil remet en question le « réalisme ontologique ». Le cinéma ne cherche plus à se rapprocher de la réalité mais utilise son réalisme ontologique pour duper un spectateur qui croit en l'image cinématographique. L'affirmation selon laquelle, avec le cinéma, le spectateur sceptique s'approcherait d'un monde n'impliquant pas de regard subjectif, un monde plus réel, s'inverse. Avec les manipulations dont rend compte Aurélie Ledoux, le sceptique est rétrospectivement renforcé dans sa conviction que l'image est trompeuse.

On ne peut étendre à toute la production cinématographique le principe de trompe-l'œil. Pourtant, l'adhésion du spectateur est assurée par sa croyance en un monde au-delà de la réalité représentée.



Cette illusion est propre au trompe-l'œil. En faisant passer pour réelle une représentation artistique, le trompe-l'œil nous amène, le temps de son illusion, à croire qu'il s'y cache un monde. Le trompe-l'œil cinématographique nous entraîne pour un temps dans un dédale. Le hors-champ invite le spectateur à imaginer la continuité de ce qui est filmé. L'illusion se prolonge.

Le trompe-l'œil cinématographique va être rendu plus complexe avec le montage, qui aurait pourtant pu en annoncer la fin. En mettant des plans bout à bout, les cinéastes cassent en effet l'harmonie d'une perception unique et créent un effet de lecture : le spectateur devient actif. Psychologiquement, il remplit par son imaginaire les interstices du film. Il n'est plus question de croire que les ouvriers sortent de l'usine et avancent vers nous mais d'assembler des informations dans le but d'instaurer un récit qui serait le plus linéaire possible.

Le cinéma est progressivement devenu le centre névralgique de la fiction, au point que la littérature et le théâtre ont été obligés de se moderniser. Si la majorité des romans et des pièces restèrent linéaires, une partie d'entre eux se radicalisa dans l'avant-garde afin de proposer aux lecteurs et aux spectateurs une expérience impossible au cinéma. À leur tour, des cinéastes tentèrent des récits expérimentaux. L'exemple d'Alain Resnais (*Hiroshima mon amour*, 1959, *L'Année dernière à Marienbad*, 1961, *La guerre est finie*, 1966) prouve qu'un cinéaste, s'il est épaulé par un écrivain novateur (Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet ou Jorge Semprun), peut perdre le spectateur dans une temporalité labyrinthique et lui faire oublier toutes les conventions du cinéma. *Infidèlement vôtre* (*Unfaithfully Yours*, Preston Sturges, 1948), *Deux Têtes folles* (*Paris, When it Sizzles*, Richard Quine, 1964) ou *La vie est belle* (*It's a Wonderful Life*, Frank Capra, 1946) ne sont pas si éloignés des dédales mentaux de *L'Année dernière à Marienbad* (1961), *Providence* (1977) ou *Je t'aime, je t'aime* (1968). Bien sûr, ils sont plus attachés à la bonne compréhension de leur public. Mais ils offrent tous les trois, à l'intérieur d'une fiction linéaire, des passages qui s'approchent du trompe-l'œil.



Fig. 3 - *Infidèlement vôtre*, 1948. Alfred y est au sommet de son art : magistral chef d'orchestre et mari superbe dont la vengeance est terrible.

Fantasmes d'un mari jaloux aussi orgueilleux que Zeuxis (*Infidèlement vôtre*), création à deux voix d'un scénario hollywoodien (*Deux Têtes folles*), vision cauchemardesque d'une ville familière qui

tout à coup a oublié votre existence (*La vie est belle*), ces trois films nous amènent à considérer comme suspect ce que l'on voit. Ils offrent des trompe-l'œil désignés comme tels. À l'intérieur de ces trois fictions, toutes les séquences n'ont pas le même degré de réalité. *Infidèlement vôtre* est divisible en trois parties : la situation d'énonciation où le chef d'orchestre Alfred Carter (interprété par Rex Harrison) commence à s'interroger sur la fidélité de sa femme (jouée par Linda Darnell), le concert donné par le personnage où il fantasme sa revanche sur la supposée infidèle et la résolution où Alfred se ridiculise, échouant piteusement à mettre ses plans machiavéliques en application et découvrant finalement la preuve de la loyauté de son épouse (**Fig. 4**). La partie centrale est plus harmonieuse que les deux autres. Alfred y est au sommet de son art : magistral chef d'orchestre et mari superbe dont la vengeance est terrible (**Fig. 3**). Le fantasme y est décrit comme un sentiment esthétique, une œuvre d'art où s'expriment les sentiments les plus nobles... Associés à trois morceaux musicaux, les trois fantasmes d'Alfred renvoient autant aux compositeurs qu'au chef d'orchestre. Fantasmes et réalité alternent sans tromper le spectateur. La lisibilité du film nous éloigne des trompe-l'œil mais Alfred est victime de ses fantasmes que l'exaltation lui fait passer pour vrais.



Fig. 4 - *Infidèlement vôtre*, 1948. Alfred se ridiculise, échouant piteusement à mettre ses plans machiavéliques en application et découvrant finalement la preuve de la loyauté de son épouse.

Plus de dix ans avant *Providence*, *Deux Têtes folles* met en images le travail de création écrite (il s'agit d'un scénario et non d'un roman). Dans le film de Quine, fantasme et réalité sont cloisonnés. On retrouve la même frontière dans *Infidèlement vôtre* où le héros apprend à ses dépens que s'il est omnipotent dans ses fantasmes, il subit piteusement ses maladrotes dans la réalité. Plus moderne, Alain Resnais commençait, sans prévenir le spectateur, par un passage du roman de Clive Langhman. Le film hollywoodien est une fantaisie alors que l'europpéen est crépusculaire.

L'hypothèse principale qui naît de la découverte d'un trompe-l'œil cinématographique, c'est que l'image pourrait mentir.

Le réalisme ontologique favorise notre croyance en des trompe-l'œil tout en brouillant les pistes. Trompe-l'œil et image du monde extérieur obéissent au même réalisme ontologique. Force est de

constater que, pour le spectateur non prévenu, il est impossible de distinguer un film qui transcrit ce qui s'est passé au tournage et un film qui réécrit l'histoire de manière manipulatrice.

Le cinéma hollywoodien pourrait prêter à confusion si l'illusion du trompe-l'œil n'était pas révélée à la fin des films. Si dans la bouche des personnages, le mensonge est habituel dans les fictions hollywoodiennes (en particulier dans le film policier), l'image, elle, est au-dessus de tout soupçon.

### **3.7.3 Les « unbelievable narrators » du classicisme hollywoodien (*Laura*, *Chantons sous la pluie*, *Le Grand Alibi*)**

*Chantons sous la pluie*, *Laura* et *Le Grand Alibi* sont trois films classiques hollywoodiens qui peuvent expliquer ce qu'Aurélie Ledoux appelle l'« unbelievable narrator ». *Laura* et *Le Grand Alibi* sont des films policiers où les apparences sont trompeuses. Plus précisément, il s'agit de « whodunits », un sous-genre policier où l'on doit trouver le coupable d'un meurtre. Les deux films utilisent une voix off mensongère. Dans *Laura*, la voix de Waldo Lydecker nous induit en erreur mais n'est pas accompagnée d'images de *flashback* alors que celle de Jonathan Cooper dans *Le Grand Alibi* introduit un *flashback*.

En 1944, dans *Laura*, Waldo Lydecker, est un narrateur affabulateur (il est coupable du meurtre) et est passé dans l'autre monde (il meurt à la fin du film). Pourtant, en 1944, les personnages peuvent mentir, pas la prise de vue. Jamais les manipulations de Waldo Lydecker ne sont illustrées par des images. La voix off vient se superposer à l'image pour apporter un commentaire. Elle exprime ce qui est invisible à l'image. *Laura* connaît une genèse compliquée qui explique l'étrangeté de son récit : les conflits de Zanuck et Preminger, que le spectateur est censé ignorer, ont conduit à une œuvre contradictoire. *Laura* est d'abord un projet de Preminger puis le film est en partie tourné par Rouben Mamoulian avant que la projection désastreuse des rushes pousse les producteurs à le faire retourner par Preminger. Ce film policier connut deux fins. Imposée par Zanuck, la fin retenue est certes la plus satisfaisante d'un point de vue dramatique mais pose un problème de logique.

En 1952, dans *Chantons sous la pluie*, les images contredisent les affabulations de deux vedettes de cinéma. Ces vedettes se vantent de leurs succès passés alors qu'elles ont enchaîné les scènes ridicules. La voix off est mensongère alors que les images restituent les faits réels.

En 1953, dans *Le Grand Alibi*, Alfred Hitchcock débute par un mensonge complet (concernant l'image et la voix off). Le *flashback* initié par Jonathan Cooper dans le but de convaincre Eve de son innocence est pure manipulation. Le *flashback* est un procédé étrange auquel les spectateurs se sont habitués et dont ils oublient souvent l'invraisemblance. Il peut être vu comme le moyen de rendre filmique la parole (le simple récit oral de souvenirs pourrait sembler anti-cinématographique), mais semble surtout signifier une entrée dans la subjectivité d'un personnage fictif. Le *flashback* propose d'explorer la mémoire des personnages. Ce procédé devient étrange lorsqu'il inclut des événements où l'auteur du *flashback* n'est pas présent. Habitué à percevoir dans le *flashback* une simple illustration, le spectateur s'imagine qu'il est conforme au déroulement normal de la fiction.

Alfred Hitchcock semble regretter le *flashback* mensonger du *Grand Alibi*. Le public aura du mal à lui pardonner cette manipulation où, contrairement aux règles habituelles du suspense, le spectateur est mis à la place de l'héroïne. On peut s'interroger sur la personne qui perçoit le *flashback* du *Grand Alibi* : s'agit-il de l'imagination d'Eve qui illustre les propos de Jonathan Cooper ou d'images réservées au spectateur ?

Les transformations du cinéma hollywoodien s'opèrent film après film. Chaque audace narrative entraîne d'autres. Hitchcock joue sur nos habitudes pour mieux créer la surprise. Le cinéaste met habituellement en scène des faux-coupables. De ce fait, Jonathan Cooper apparaît comme innocent, et la surprise vient de ce qu'il est un « faux-innocent ». Lorsque, quarante années après, Bryan Singer met en scène les mensonges de Verbal Kint (dans *Usual Suspects*), le film policier a connu des changements profonds. Pourtant, la technique de Verbal Kint n'est pas nouvelle : il échappe aux griffes de l'incompétent et auto-satisfait inspecteur Kujan grâce à ses talents de conteur. Certains détails du bureau de Kujan permettent à Verbal d'improviser un récit. Les images naissent comme si elles s'élaboraient sous nos yeux. En faisant raconter ses crimes par celui qui se révélera être l'assassin après s'être fait passer pour un témoin infirme, *Usual Suspects* pervertit le « whodunit ». *Usual Suspects* s'inscrit ainsi dans la tradition du film policier où le criminel peut relater les événements liés à l'enquête sans pour autant révéler son crime.

Ledoux compare *Le Grand Alibi* et *Usual Suspects* pour illustrer la métamorphose du cinéma américain : « le spectateur s'attend désormais à être le véritable sujet de la fiction au sens où celle-ci vise à l'émouvoir et à le secouer par-dessus la tête (et la cohérence) du personnage. »<sup>165</sup> Cette implication du spectateur pour qui le personnage est un véhicule entraînant des visions trompeuses trouve écho dans pratiquement tous les films d'Hitchcock. Se rapprochant d'un cinéma interactif, Alfred Hitchcock malmène le spectateur qui s'identifie à un personnage ou qui éprouve de l'empathie

---

<sup>165</sup> Ledoux A., *L'ombre d'un doute*, op. cit., p. 125.

pour lui. Les personnages positifs sont souvent fades. Leur première utilité est d'orienter le spectateur qui endosse le rôle principal. N'hésitant pas à faire assassiner la vedette de *Psychose* dès le premier quart du film, Hitchcock semble signifier au spectateur que celle-ci est accessoire. Hitchcock s'affirme ainsi comme la véritable star du film. Les trompe-l'œil hitchcockiens se font donc au détriment des personnages principaux, simples pions manipulés par un demiurge tout puissant.

L'identification du spectateur aux personnages évolue : elle devient de plus en plus illusoire. Dans le classicisme hollywoodien, elle est nécessaire à la compréhension du récit. Embrayeur, porte-parole de l'auteur mais aussi acteur du drame, le personnage du film de studio doit suffisamment plaire au public pour qu'il accepte de le suivre dans ses pérégrinations. À l'intérieur du classicisme, le personnage est un auxiliaire entre le cinéaste et le public. Le public regarde la « diégèse » à travers les yeux d'un héros qui, tel James Stewart dans *Sueurs Froides* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958) ou *Fenêtre sur cour* (*Rear Window*, Alfred Hitchcock, 1954), est le principal témoin. Ce personnage n'est pas une enveloppe vide : il est capable d'émotions et de fantasmes que l'on découvre progressivement. Avec l'ère moderne, le cinéaste n'a plus besoin d'auxiliaire. Le *travelling* n'a plus besoin d'embrayeur et devient un moyen d'explorer un univers filmique abandonné au spectateur. Le jeu vidéo est le principal suspect dans l'affaire de la progressive disparition du personnage de film.

Autre manipulation, cette fois due à une omission volontaire, *La Femme au portrait* bascule dès sa première bobine du New York réel au New York rêvé sans en avertir le spectateur. Nécessaire au suspense, la narration de *Laura* ou de *La Femme au portrait* joue sur des zones d'ombre : l'identification du cadavre (*Laura*) ou le premier passage du réel au rêve (*La Femme au portrait*). Ces deux films-policiers ressemblent à des rêveries autour d'un portrait peint représentant un idéal féminin. L'apparition des vedettes féminines intervient après que les héros ont pu contempler leur représentation picturale. Le spectateur qui a vu *La Femme au portrait* pourrait croire que Mark McPherson rêve de Laura. La cohérence de ces deux films subit des heurts qui remettent en cause leur classicisme. *Laura* reste dans le monde réel mais multiplie les invraisemblances. *La Femme au portrait* est une fiction d'apparence plus simple et linéaire alors que nous aurons quitté la réalité sans nous en rendre compte. Passée la surprise de leur dénouement, *Laura* et *La Femme au portrait* baignent tous deux dans l'onirisme, même si le film de Fritz Lang est plus explicite.

### **3.7.4 Prendre plaisir à la découverte d'un simulacre : *Le Magicien d'Oz***

L'effet spécial ne pallie pas le manque d'imagination. Le trompe-l'œil s'affirme comme une construction psychique résultant d'un scénario efficace et de la persuasion des images photo-réalistes. Contrairement au personnage qui le représente dans la « diégèse » du film, le spectateur du film prend plaisir à être dupé. *La Femme au portrait* et *Le Magicien d'Oz* sont deux exemples de fictions où les rêves des personnages (confondus avec le réel par le spectateur dupé) semblent mettre Hollywood en abyme.

Hollywood présente deux types de mise en abyme qui développent l'idée qu'il se fait de sa propre industrie.

Les premières mises en abyme sont littérales : il s'agit de films sur le cinéma. Elles comprennent le métafilm<sup>166</sup> (genre théorisé par Marc Cerisuelo). De *Boulevard du crépuscule* aux *Ensorcelés*, en passant par *Une étoile est née* (*A Star is Born*, George Cukor, 1954), les films de Hollywood sur Hollywood montrent une industrie au visage humain, théâtre des drames les plus cruels où la promesse d'une seconde chance n'est pas toujours tenue.

L'autre type de mises en abyme est métaphorique : il s'agit de films sur l'industrialisation du merveilleux. Du *Magicien d'Oz* à *Monstres et compagnie* (*Monsters Inc*, Pete Docter, 2001) en passant par *Vice Versa*, ces films nous montrent comment on crée de l'illusion à grande échelle. Ces mises en abyme sont bien souvent des autoportraits de leurs auteurs, autoportraits qui ne sont pas toujours flatteurs.

La critique au vitriol du vedettariat qui ressort de *Boulevard du crépuscule* est la preuve que des cinéastes hollywoodiens sont capables d'arracher les trompe-l'œil que l'on propose aux touristes. C'est la vérité crue que dévoile Billy Wilder, celle de Norma Desmond, ancienne star au déclin avancé. Les films que nous venons d'évoquer nous renseignent sur l'élaboration d'un trompe-l'œil comme l'illusion psychologique d'une transformation en panthère (*Les Ensorcelés*) ou la machinerie du magicien d'Oz. Ces nombreux exemples montrent qu'il existe une dimension artistique dans le trompe-l'œil, une part humaine et non une simple reproduction qui serait la plus proche possible de la réalité.

Ledoux n'élargit pas complètement l'appellation de trompe-l'œil cinématographique à Hollywood classique. Quand elle compare *Total Recall* à *La Femme au portrait*, elle souligne que le film de Verhoeven ne se termine pas par un retour au réel. « Or ceci est essentiel, non pas tant parce que le

---

<sup>166</sup> « Le métafilm est une fiction qui prend pour objet le cinéma en représentant les agents de la production (acteurs, scénaristes, producteurs, etc.) procure une connaissance documentaire ou vraisemblable, et élabore (...) un discours critique à propos du cinéma. ». Cerisuelo M., *Hollywood à l'écran*, Presse de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2000, p.10

film maintiendrait l'ambiguïté par rapport au dénouement explicite de *La Femme au portrait*, que parce que cela exprime une dimension totalement absente du film de Lang et qui est un élément central des films trompe-l'œil, à savoir que le sujet du film est cette *indiscernabilité même du rêve et de la réalité* : il est inutile de « conclure » parce que la question du film n'est pas là. »<sup>167</sup> L'auteure fait donc une utilisation très circonstanciée du « trompe-l'œil cinématographique », dont Hollywood classique ne porterait que les prémisses.

À partir du moment où l'image du trompe-l'œil cinématographique en tant que technique est rentrée dans les mœurs, des trompe-l'œil narratifs se mettent en place. Il ne s'agit plus de faire confondre la « vue » Lumière de la sortie d'une usine avec le même événement perçu dans la réalité mais de considérer au sein d'une narration que certaines images nous font basculer dans une forme de virtualité sans que nous y soyons préparés. Ce « trompe-la-conscience » implique plusieurs mondes au sein du même film. Il s'agit du monde du rêve à l'intérieur d'une fiction ancrée dans une réalité (celle du Kansas du *Magicien d'Oz*).

Le cinéma hollywoodien met en place une illusion qui provoque un plaisir esthétique. Cette illusion convoque le réalisme : pour fonctionner, le trompe-l'œil a besoin de s'approcher au plus près du réel. Elle convoque aussi le fantasme qui joue sur notre imagination. Hollywood classique est prudent avec la notion de trompe-l'œil. Il prône une linéarité et une transparence qui seront remplacées avec le Hollywood moderne par des ruptures et de l'opacité. Durant la période du classicisme, l'image ment rarement (sauf exception : *Le Grand Albi*) et le retour au réel occupe le dernier acte (il y a aussi des exceptions, par exemple *Peter Ibbetson*). Le trompe-l'œil devient une utilisation très exclusive du cinéma hollywoodien.

L'inversion prévue par Bazin (l'imagination se substituant à la technique) était nécessaire à la survie du cinéma et de Hollywood. Il est inutile d'exagérer le caractère métafictionnel d'un produit hollywoodien à l'aune de la théorie des auteurs. Avec Hollywood classique, nous sommes loin des journaux intimes filmés. Pourtant, *Le Magicien d'Oz* comporte au moins deux séquences où semble s'élaborer une profession de foi de l'artisan hollywoodien. Plus encore que par sa technique impressionnante, le magicien du titre se distingue par son imaginaire et sa psychologie. Ce personnage assure une continuité entre la réalité et l'imaginaire enfantin. Il est plus réel que les fées, les sorcières, les objets animés et autres fantasmagories. Sa puissance est assise sur un faible stratagème.

Mi-prouesse de technicien, mi-œuvre d'art, la création cinématographique est toujours hybride. Ce qualificatif s'accorde totalement à Hollywood qui mélange techniques et inspirations diverses. *Le*

---

<sup>167</sup> Ledoux A., *L'ombre d'un doute*, op. cit. p. 43.

*Magicien d'Oz* mêle psychanalyse et conte de fées, couleur, sépia et effets spéciaux de toutes sortes. Le film de Fleming met en abyme les effets spéciaux qui permettent à un faussaire, le magicien du titre, d'instaurer sa domination. *Le Magicien d'Oz* décline, dans l'imaginaire enfantin, le motif de l'homme-objet. Il prouve ainsi que l'accessoire mécanique peut faire la différence, même face à la sorcellerie. Le rêve de Dorothy est marqué du sceau de Hollywood : *Disneyland* d'avant l'heure, Oz obéit en effet à la logique des comédies musicales enchantées. Le magicien d'Oz est un charlatan qui entretient sa réputation autour de ce qu'il convient d'appeler un trompe-l'œil, et même un « trompe-l'oreille » ! Ce brave grand-père vient du Kansas comme Dorothy. C'est le seul personnage qui reste le même dans la partie qui se déroule dans le réel (le Kansas en sépia) et dans le rêve (Le Royaume d'Oz en Technicolor).

Le Professeur Marvel ou Magicien d'Oz occupe quatre séquences :

- Première séquence : il vit dans une roulotte qui se trouve sur la route empruntée par Dorothy au moment où elle fuit la ferme où elle est élevée. Ce diseur de bonne aventure est un sympathique escroc qui n'a aucun pouvoir magique mais possède en revanche un véritable don de psychologie. Ainsi, à la fin du film, il réussira à faire rentrer Dorothy chez elle en faisant appel à son bon cœur.
- Deuxième séquence : c'est un puissant magicien qui fait trembler les quatre personnages principaux du film (Dorothy, l'homme de fer, l'épouvantail et le lion). Sa voix cavernueuse est pour beaucoup dans ce phénomène de terreur. Elle est accompagnée de flammes et d'un hologramme représentant son visage. Une fois venue à bout de sa première quête (trouver le magicien), Dorothy se verra mandatée pour une seconde quête : ramener le balai de la « sorcière de l'Ouest ».
- Troisième séquence : Dorothy ramène fièrement le balai mais le magicien n'exauce pas les souhaits de ses quatre visiteurs. Il leur demande de revenir le lendemain. Toto, le chien, démasque le charlatan. On se souvient alors que le chien avait découvert les saucisses que le professeur grillait devant sa roulotte au Kansas, créant l'occasion de la rencontre avec Dorothy. Contrairement aux oiseaux dupés par Zeuxis, l'animal permet ici de mettre au jour une supercherie et rapproche Dorothy de son réveil. Le magicien n'est rien d'autre qu'un petit homme qui utilise une machine pour distordre sa voix et son visage de façon à les rendre effrayants. C'est sur le plan symbolique une machine peu éloignée du cinéma... Aux demandes des quatre protagonistes, il répond par des pirouettes qui mettent en valeur son imagination et son intuition psychologique. Faisant de babioles (un diplôme, une médaille et une montre) d'inestimables récompenses, il exauce les trois acolytes de Dorothy. Ils expriment tous les trois leur gratitude au magicien. Quant à Dorothy, il lui propose de la ramener au Kansas en ballon.
- Quatrième séquence : le magicien a réuni tout le Royaume d'Oz. Il entreprend une expédition jusqu'au Kansas avec Dorothy et ne sait pas s'il pourra revenir. En son absence, le lion, l'homme de fer et l'épouvantail règneront sur Oz. Mais au moment où il s'envole, Dorothy sort du ballon pour récupérer son chien qui est, décidément, l'un des véritables moteurs de l'action. Le magicien disparaît et Dorothy perd tout espoir de retour au Kansas. Venant prouver que le merveilleux l'emporte toujours sur les subterfuges mécaniques, la bonne fée révèle à Dorothy que ses deux quêtes étaient bien inutiles ou plutôt qu'elles n'avaient pour objet que de la faire réfléchir sur sa fuite. Les voies du retour au Kansas étaient évidentes : il suffisait de se réveiller !



Ces quatre séquences font du magicien un rescapé du Kansas, sorte de Robinson Crusoé de l'imaginaire, qui comme Peter Ibbetson et la Duchesse de Towers vit dans un rêve. Son faux départ du Royaume d'Oz pour le Kansas ressemble à un gag : il n'est qu'un moyen bien chimérique de permettre à Dorothy de quitter le rêve. L'issue du *Magicien d'Oz*, c'est-à-dire le retour au réel, n'empêche pas que la quête de Dorothy à Oz soit close.

Dans le film de Victor Fleming, le chien Toto est sauvé par tante Em alors que Dorothy dort. Ce qui se passe dans le rêve n'a aucun poids sur ce qui se passe dans la réalité. Ces deux mondes ne se rencontrent pas, bien qu'ils utilisent les mêmes protagonistes. Comme tous les adultes de sexe masculin, le magicien est un être faible qui doit compter sur son imagination pour se tirer d'affaire. Plus que tous les autres protagonistes, c'est un personnage métafictionnel qui rappelle le rôle de Hollywood. Derrière l'importante logistique et la débauche de moyens et d'effets spéciaux se cache un artisan du divertissement, un bonimenteur dont les récits sauvent de toutes les situations. C'est un pur produit de l'Amérique qui porte sur son ballon dirigeable le sceau des États Unis : *E Pluribus Unum* (« De plusieurs un »).

*Le Magicien d'Oz* est un conte de fées de l'ère industrielle. S'adaptant à un genre de récit, le conte, qui a façonné l'imaginaire collectif bien avant l'apparition du roman, Hollywood fabrique de nouveaux mythes. Dans les années trente, il est l'équivalent de la tradition orale du Moyen-Âge.

S'adressant en priorité aux enfants, *Le Magicien d'Oz* est aujourd'hui considéré comme un film qui se prête à plusieurs niveaux de lectures : réflexion sur le cinéma, il est aussi un *trip* psychédélique (réputation d'ailleurs en partie due à la future toxicomanie de Judy Garland), comme le sera en 1990 la variation autour du film de Victor Fleming réalisée par David Lynch: *Sailor et Lula*, qui en dit long sur l'estime que le public moderne porte au cinéma pour enfants.

Le point de vue d'une machine serait-il obligatoirement réaliste ? *Le Magicien d'Oz* semble répondre catégoriquement non. La place que Hollywood y occupe métaphoriquement va au-delà du trompe-l'œil, il est divertissement et tour de passe-passe. La réalité lui permet d'endormir les consciences. C'est la fonction du premier acte au Kansas. Les quatre apparitions du magicien ont pour but de dévoiler tous les rouages de ses inventions, qui fonctionnent uniquement grâce à son sens de la psychologie. Peu de rêves donnent autant de clefs que celui de Dorothy, qui est un véritable plaidoyer pour l'illusion. Le magicien du titre y est aussi décevant que le serait un « making of » décrivant les effets spéciaux d'un film qui perd ainsi son pouvoir de mystification. Il occupe toute l'attention du public dans les quatre séquences où il est présent, qui se situent aux deux extrémités du film. C'est en retardant le retour du magicien que Fleming parvient à nous faire perdre de vue les impératifs du récit.

Grâce au magicien, Dorothy n'est plus seule à rêver ou, plutôt, le magicien se trouve perdu dans le rêve d'une autre.

## 4. Le cinéma vu comme l'expérience d'une réalité philosophique, l'affirmation (ou la remise en question) de notre existence ?

Si l'on veut poursuivre la réflexion sur la nature même de l'image cinématographique et son rapport ambigu avec la réalité, les outils forgés par la philosophie pourraient être d'un apport précieux. Un lien paradoxal et pourtant étroit existe en effet entre un langage au service de la raison et un langage presque intégralement poétique : tous deux nous apprennent par l'expérience à conformer notre conduite à des modèles. Le concept de réalité, mis à l'épreuve du scepticisme, se révèle philosophiquement d'une grande fragilité, qu'il s'applique aux choses, à soi-même ou à autrui. On peut en tirer deux types de conséquences. Tout d'abord, que la distance qui sépare la réalité du fantasme n'est peut-être pas si grande qu'il y paraît. Ensuite, et c'est la substance de l'enseignement, laissé par Cavell, que le cinéma classique hollywoodien à travers l'expérience qu'il fait subir à certains de ses personnages par la prise de conscience de leur être propre peut conduire le spectateur qui s'identifie à eux à faire le même chemin en assumant à leur tour le « *cogito ergo sum* » de Descartes. Stanley Cavell a consacré sa vie universitaire à une interprétation du cinéma classique hollywoodien au risque de la philosophie, dans son acception la plus large (proche culturellement des transcendantalistes mais n'hésitant pas à convoquer aussi Descartes, Wittgenstein ou Freud). Le « perfectionnisme moral » qu'il a recherché s'exprime dans les archétypes hollywoodiens. Pour Cavell, les films de studio sont aussi porteurs de sens philosophique, sans doute involontairement. Pris séparément, philosophie et cinéma hollywoodien constituent pourtant deux mondes que rien ne prédisposait à se rencontrer, même si un philosophe peut tout de même condescendre à prendre pour objet d'étude l'œuvre d'un cinéaste. Entre un essai de Leibniz et un film de Frank Capra, il n'est pas contestable que le premier soit intellectuellement d'un autre ordre que le second. Et pourtant, si l'on suit Cavell, il est possible qu'*Essais de Théodicée*<sup>168</sup> et *La vie est belle* nous amènent par des voies différentes à l'idée du meilleur des mondes possibles.

C'est l'insatisfaction face au conformisme, parce que celui-ci refuse d'aller plus loin que les apparences, qui pousse le philosophe à chercher vers l'incertain, ce que la psychanalyse appellera

---

<sup>168</sup> Leibniz G.W., *Essais de théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal*, Paris, Flammarion, 1969.

l'inconscient. En ce qui concerne le cinéma, une pensée conformiste oscillerait paresseusement entre deux jugements : « le cinéma reproduit le réel » ou « le cinéma est une fantaisie infantile ». Mais après interrogation du cinéma par la philosophie, aucune de ces deux propositions ne s'avérera exacte. La philosophie appliquée au cinéma doit revenir à l'expression la plus simple et la plus objective de celui-ci : celle d'images en mouvement enregistrées puis projetées par une machine à un public mis à distance par un dispositif qui s'éloigne du théâtre du fait de l'absence de coprésence. Pourrait-on à partir de cet énoncé faire avancer la connaissance humaine à travers la nouvelle exploration du monde proposée par le cinéma classique hollywoodien, où le concept de réalité se déclinerait de manière inattendue ?

L'objet même de la philosophie est d'exploiter l'ensemble des connaissances humaines en extrapolant leur signification par des démonstrations qui nous conduisent fatalement aux limites de ce qui est concevable. Cette science faillible est censée servir de boussole en ce qu'elle distingue le vrai du faux. La première fonction de la philosophie a toujours été de repousser les limites de la connaissance du réel et de réduire celle de l'inexplicable. Le philosophe se porte garant du « contrat social », interroge l'existence de Dieu, départage la réalité du rêve et, parfois, enseigne comment il faut vivre. Il se peut que ce pouvoir soit usurpé. Les acquis de la philosophie sont constamment réinterrogés par le scepticisme qui les ramène inlassablement au statut d'hypothèses.

« La tâche philosophique consiste (...) à créer un *organon* qui porte à la conscience ces limites : non pas pour mettre en évidence le caractère borné de notre connaissance (...), mais pour indiquer ce qu'à une époque donnée nous ne pouvons pas ne pas réussir à connaître, ou les voies par lesquelles nous ne pouvons manquer d'y parvenir. »<sup>169</sup> Dans cette définition, le jeune Cavell semble considérer la connaissance comme un idéal auquel il est possible d'accéder par approximations successives. La philosophie devient ainsi une manière de s'éprouver sans être certain qu'après avoir suivi le cheminement du doute par le dépassement des schémas de pensée les plus solidement établis on puisse, après cette forme de transgression, retrouver le chemin de la raison commune. Ainsi, le philosophe peut être conduit à finir son existence dans un asile (Friedrich Nietzsche) !

René Descartes utilise positivement la philosophie de manière à « dépouiller (les athées) de leur esprit de contradiction »<sup>170</sup>. Sa définition de la philosophie diffère de celle de Cavell : « on ne saurait rien faire de plus utile en la philosophie, que d'en rechercher (il s'agit de démonstrations) une fois curieusement et avec soin les meilleures et les plus solides, et les disposer en un ordre si clair et si

---

<sup>169</sup> Cavell S., *Les voix de la raison : Wittgenstein, le scepticisme, la moralité et la tragédie*, Paris, Editions du Seuil, 1996, p. 48.

<sup>170</sup> Descartes R., *Méditations métaphysiques*, Paris, Flammarion, 2009, p. 65.

exact, qu'il soit constant désormais à tout le monde, que ce sont de véritables démonstrations. »<sup>171</sup> Descartes écrit plus de trois siècles avant Cavell. En 1641 (date où *Méditations métaphysiques* fut publié en latin), le philosophe propose des démonstrations qu'il estime résistantes à l'épreuve critique, alors qu'en 1961 (année où Stanley Cavell soutient sa thèse), celui-ci pose surtout des doutes et se rattache ainsi aux traditions les plus anciennes de la philosophie critique. Avec les débuts de la philosophie avait en effet émergé le besoin de remettre en cause les évidences sur notre condition et notre savoir d'humain. Dans un premier temps représenté par Pyrrhon d'Élis (365-270 av. J-C), le scepticisme a traversé les époques et menacé de s'abattre sur tout sujet pensant. Plus qu'un courant de pensée, le scepticisme est la conséquence nécessaire d'une infirmité de l'intelligence, en ce sens qu'il met l'homme en présence de ses propres limites, que la philosophie peut seulement espérer réduire parce qu'elle n'est ni une thérapie, ni une doctrine mais un exercice de l'esprit au service de la raison. On a souvent reproché au sceptique de transformer la philosophie en un jeu (« Ma philosophie est en action, en usage naturel et présent ; peu en fantaisie. Prinssé-je plaisir à jouer aux noisettes et à la toupie ! », Montaigne, *Essais*, III, 5<sup>172</sup>). Mais, c'est un jeu dangereux, bien qu'entièrement théorique, qui peut déboucher sur une forme de nihilisme ou sur de la folie.

On peut combattre le scepticisme par la religion (« Si Dieu n'existe pas, alors tout est permis » professe le personnage de Nicolaï Vsévolodovitch Stavroguine, qui a bien compris que l'existence d'une puissance supérieure peut contrarier ses projets de jouissance nihiliste, dans *Les Démons* de Fiodor Dostoïevski). On peut le combattre aussi comme Descartes, avec les armes de la philosophie, par la proposition « *cogito, ergo sum* ». Le sceptique moderne peut également lutter contre son mal par la psychanalyse, qui peut l'aider à se connaître et à surmonter ses névroses.

Cavell propose quant à lui une quatrième voie, qui peut sembler saugrenue. Reprenant le *cogito* à l'usage d'un personnage de fiction (Paula Alquist, l'héroïne de *Hantise*, *Gaslight*, George Cukor, 1944), Cavell parvient à trouver des réponses à des questions philosophiques comme celles du scepticisme à partir de la « diégèse » de certains films. Plus qu'une relecture de textes philosophiques à l'aune de la création cinématographique, Cavell découvre dans l'essence même du cinéma une expérience philosophique propre à mûrir une réflexion sur le scepticisme mieux que n'importe quel essai philosophique.

Le classicisme hollywoodien permet de répondre (partiellement) au doute du sceptique par des procédés cinématographiques (**4.1 Le scepticisme, un problème philosophique qui pourrait être reformulé à travers l'étude de certains films**). *Hantise* raconte l'itinéraire du narrateur cartésien assimilé à une héroïne de fiction : Paula (**4.2 *Hantise* : À travers le cheminement fictionnel de**

---

<sup>171</sup> *Ibid.*, pp. 59-60.

<sup>172</sup> Bénatouïl T., *Le scepticisme*, Paris, Flammarion, 2015, p. 32.

**Paula, le spectateur combat un scepticisme lié à sa condition de chose qui pense**). Le « *cogito ergo sum* » s'applique aussi au capitaine Gregg, conscient de son statut de spectre (*L'Aventure de Mme Muir*) ou à George qui fait l'expérience d'un monde où son existence lui est déniée (*La vie est belle*) (4.3 **Les films du *cogito***). Mobile d'un crime (*Le Secret derrière la porte*), portrait peint (*Le Portrait de Dorian Gray*) ou bague (*Peter Ibbetson*) ont leur rôle à jouer dans des fictions qui amènent les héros à se détacher de leur corporéité pour s'affirmer comme une « chose qui pense » (4.4 **Le rôle déterminant des objets dans le *cogito* des personnages**). À travers l'exemple de *Six Personnages en quête d'auteur* et *Sherlock Junior* on aborde des héros métافictionnel qui sont l'œuvre de personnages de fiction (4.5 **Le *cogito* des personnages : un moyen de transcender la fiction**).

## **4.1 Le scepticisme, un problème philosophique qui pourrait être reformulé à travers l'étude de certains films**

Comment le cinéma classique hollywoodien redéfinit-il le rapport du spectateur à la réalité en passant par un doute philosophique ? L'étude de textes de Cavell sur le cinéma (*La Projection du monde* et *La Protestation des larmes*) renvoie à la même obsession que ses travaux philosophiques, l'obsession du scepticisme par rapport à notre existence et à celle des autres. Cavell utilise le doute pour renforcer le peu de connaissances qui y résistent. L'esthétique en général et le cinéma classique hollywoodien en particulier nous délivreraient en partie de notre statut de sceptique.

Stanley Cavell parvient à écrire sur le cinéma en évitant les écueils des critiques et des théoriciens et en s'assurant comme un philosophe avant tout concerné par l'appartenance au monde (4.1.1 **Philosophie et cinéma**). En citant Derrida qui associe la philosophie au risque de devenir fou, Cavell expose celui qui étudie le cinéma au doute du sceptique (4.1.2 **Les abymes de la folie**). Miracle évoqué par Thoreau, « regarder par les yeux des autres » est dans les habitudes des esthètes, ce miracle se précise avec le cinéma qui propose le regard d'une machine (4.1.3 **« Regarder (...) par les yeux des autres », Henry David Thoreau**). Cavell fait du cinéma une machine à réaffirmer notre appartenance à la réalité par notre identification à des personnages fictifs (4.1.4 **Au « réalisme ontologique » de Bazin, Cavell répond par un doute ontologique**).

### 4.1.1 Philosophie et cinéma

Né en 1926, Cavell faisait partie d'une génération qui avait grandi avec une certaine forme de cinéma maintenant révolue. Il était resté très attaché à l'âge d'or du cinéma hollywoodien sur lequel il avait commencé à écrire en 1971. Il s'agissait pour lui non pas seulement de définir le cinéma en tant qu'art mais aussi en tant qu'expérience métaphysique. Son œuvre repose sur l'exploration du rapport entre cinéma et philosophie : « Tous deux ont pour objet notre rapport au monde, à ce que nous appelons « réel », « fantasme », « connaissance », « reconnaissance ». »<sup>173</sup> Cinéma et philosophie font plus que partager des points communs (en l'occurrence l'évocation des thèmes fondamentaux de la condition humaine) : ils proposent des modes d'introspection complémentaires. Un philosophe se reconnaît par les questions qu'il soulève et non par des réponses péremptoires qui pourraient leur être apportées. Le style affirmatif n'est jamais définitif en philosophie où différentes traditions se succèdent, chacune venant contester ou conforter la précédente. En omettant la catégorie, marginale à Hollywood, du « film à thèse », le cinéma, quant à lui, ne pose aucune question et n'affirme rien. Pourtant, Cavell « cherche dans les films des réponses aux questions que pose une philosophie faite avec le cinéma et non sur lui : comment de la lumière projetée sur un écran peut nous rendre présents des objets, des êtres, des événements absents. »<sup>174</sup>

À l'intérieur d'une industrie culturelle comme celle du classicisme hollywoodien, mobiliser les philosophes, c'est d'abord proposer une sorte de montage parallèle. *Philosophie des salles obscures* témoigne de cette ambition. À travers le thème du « perfectionnisme moral », son auteur fait alterner des chapitres sur la pensée de philosophes (dans une acception très large de la philosophie, allant de Platon à Freud) et des chapitres de réflexion philosophique appliquée à des films (pour la plupart appartenant à l'âge d'or hollywoodien). De la même manière qu'*Intolérance*, *Philosophie des salles obscures* crée des effets de rimes et de répétitions. Philosophie et cinéma peuvent être considérés comme deux « matières » enseignées par Cavell (ce livre est d'ailleurs issu de ses cours à l'université d'Harvard), qui nous indiquent avant tout comment vivre.

Cette approche, qui trouve une forme d'aboutissement dans ce livre tardif (2004), est née de nombreux accidents que Cavell relate dans la préface de *La Projection du monde*. Son expérience d'enseignant (il a tenté de montrer des films dans un séminaire d'esthétique) lui a fait comprendre la difficulté d'évoquer des films en renonçant à la théorie et à la critique<sup>175</sup>. Sa découverte de Bazin lui a ouvert les perspectives d'une approche ontologique du cinéma. Pourtant, l'impératif moral fait naître chez Bazin un besoin de prendre position par rapport aux choix du réalisateur et non à la perception

---

<sup>173</sup> Domenach E., *Stanley Cavell, le cinéma et le scepticisme*, op. cit., p. 19.

<sup>174</sup> *Ibid.*

<sup>175</sup> Cavell S., *La projection du monde: réflexions sur l'ontologie du cinéma*, op. cit., p. 18-19.

du spectateur. Au contraire, Cavell considère l'ontologie du cinéma comme un problème de réception. De son propre aveu (« moi qui avais atteint l'âge d'être père sans savoir d'où venaient les films »<sup>176</sup>), Cavell ne se pose pas la question de savoir comment des « auteurs » fabriquent un film. On pourrait penser qu'il s'agit d'une conception américaine du cinéma : à Hollywood, ce sont les producteurs ou les scénaristes qui sont reconnus comme les auteurs du film et les stars ont une importance plus grande que les réalisateurs. Mais le refus de penser que le film est d'abord le produit d'un travail (d'une équipe ou d'un auteur) va plus loin : c'est l'un des fondements de la philosophie de Stanley Cavell. C'est par l'omission de la question de l'élaboration d'un film que Stanley Cavell aborde le cinéma comme un monde complet qui s'ouvre à lui comme spectateur et suscite des questions « diégétiques ».

Les œuvres de Bazin et de Cavell ont le mérite de la cohérence : la beauté du réel pour le premier, l'appartenance au monde pour le second. Leur conception du cinéma est dépendante de leur histoire personnelle : elle est née d'un contexte. On peut voir en filigrane d'une œuvre critique une forme d'autobiographie. Bazin écrit à la troisième personne (voir « Psychanalyse sur la plage »), avec humilité, dans le sentiment classique que « le moi est haïssable ». La dimension personnelle de son œuvre apparaît donc moins nettement que celle de l'œuvre de Cavell. Toujours dans la préface de *La Projection du monde*, le philosophe va jusqu'à évoquer ainsi des « mémoires métaphysiques » (préfigurait-il ainsi son autobiographie philosophique écrite quatre décennies après ?), se demandant ce qui a « rompu son rapport naturel au cinéma »<sup>177</sup>. Le premier chapitre du livre (« Une autobiographie de camarades »<sup>178</sup>) rappelle les conditions dans lesquelles Cavell a découvert le cinéma. C'était un temps d'avant le téléchargement sur internet : celui des cinémas permanents, où l'on entraînait en cours de séance pour assister à des projections qui comportaient un programme plus riche qu'aujourd'hui. Ces conditions privilégiaient une vision individuelle du cinéma : « On apportait avec soi à l'intérieur de la salle ses fantasmes »<sup>179</sup>. Ce livre met à l'épreuve la mémoire de son auteur. Dans l'avant-propos de la seconde édition, Cavell explique pourquoi il a conservé des erreurs dues à des souvenirs trompeurs. Un peu plus loin dans le livre, il explique que sa « manière d'étudier les films est passée principalement par la réminiscence, comme pour les rêves. »<sup>180</sup> Perdus dans les limbes de notre mémoire, expériences cinématographiques et rêves n'ont pas la même place que les souvenirs « réels ».

Cinéma et philosophie déclenchent des transferts privilégiés qui nous amènent à les reconsidérer l'un et l'autre. La projection cinématographique peut être vue comme une expérience philosophique quel

---

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 25-41.

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 37.



que soit le film que l'on regarde. Prendre un film comme outil au service d'une philosophie, c'est d'abord se poser la question de l'étrangeté du dispositif cinématographique. Le cinéma nous ouvre un monde auquel nous sommes totalement extérieurs. Ce monde constitue une révolution dans l'histoire de la perception humaine mais provoque aussi de la frustration : si le spectacle cinématographique brise les codes de la représentation, il conserve une distance. C'est en partie à travers cette distance que le spectateur peut être pris dans un processus presque psychanalytique qui lui permettra de prendre conscience de lui-même comme un sujet pensant, un sujet autonome et extérieur au reste du monde symbolisé par le film auquel il assiste. Le divertissement hollywoodien devient alors une expérience extrêmement sérieuse : un moyen de vérifier les thèses sur lesquelles travaillent des philosophes depuis l'Antiquité.

Il ne s'agit pas ici d'établir une correspondance entre des textes philosophiques et des films classiques hollywoodiens, mais plutôt de s'arrêter sur la question de la perception d'une réalité empreinte d'une essence philosophique, c'est-à-dire une perception en proie à un doute fondamental que l'on doit lever, et que la réception d'un film par le spectateur peut contribuer à lever. C'est toute une philosophie du « scepticisme » qu'engage selon Cavell l'expérience cinématographique.

On peut être sceptique sur bien des points : je peux douter de l'existence d'une instance supérieure, de l'existence d'autrui mais aussi de ma propre existence. Peut-être suis-je plongé dans un songe ? Peut-être n'existe-je pas ? Ces questions n'ont rien d'extravagant mais elles exposent le sceptique à un véritable vertige métaphysique qui rejoint le tragique shakespearien. Dans son analyse d'*Othello*, Cavell remarque « l'évolution, trop précipitée (...) par laquelle Othello bascule d'un amour total dans un doute tout aussi entier. Mais pareille précipitation est le rythme même du scepticisme ; la seule chose qu'il lui faille, c'est un enjeu. »<sup>181</sup>

Il existe de nombreux problèmes auxquels la philosophie ne parvient pas à répondre autrement que par des hypothèses. Ces problèmes peuvent être approchés à travers un *corpus* de films classiques hollywoodiens (*Hantise*, *L'Aventure de Mme Muir*, *La vie est belle*, *Peter Ibbetson*, *Le Portrait de Dorian Gray*), même si le rapprochement de philosophes comme Descartes, Leibniz, Hume, Kant, Thoreau, Emerson, Wittgenstein avec des cinéastes comme Cukor, Mankiewicz, Capra, Hathaway ou Lewin peut sembler abusif voire impertinent. Mais il s'agit seulement de tenter de comprendre comment la pensée d'un philosophe, aussi éloignée soit-elle du monde des studios, peut entrer en relation avec le contenu de films inspirés par des intuitions qui s'apparentent aux énoncés de problématiques philosophiques.

---

<sup>181</sup> Cavell S., *Les voix de la raison : Wittgenstein, le scepticisme, la moralité et la tragédie*, op. cit. p. 691.

## 4.1.2 Les abymes de la folie

Nous pouvons être taraudés par une interrogation existentielle sur la réalité, qui va jusqu'à la réalité de notre être. Cette interrogation est généralement refoulée, ce qui rend l'existence acceptable. Ainsi, la perspective de mourir devrait être insupportable ; pourtant, l'esprit humain s'habitue généralement à une forme de déni quotidien consistant à éluder ou ajourner cette perspective tragique. Ce que même le plus grand des sceptiques ne peut mettre en doute, sa mort inéluctable, est donc volontairement ignoré de presque tous.

Dans *Les Voix de la raison*, Cavell « interroge le « scénario » qui conduit le sceptique à la conclusion folle que nous ne pouvons connaître ni le monde ni les autres esprits. »<sup>182</sup> Cette conclusion met en danger toute personne qui s'y attarde. Elle paraît étrange mais ne peut être définitivement écartée. Cavell considère qu'être philosophe, c'est poser des doutes, au risque de ne pas pouvoir y répondre. Le « scénario » des *Voix de la raison* renvoie à une interrogation contemporaine à son écriture. « Le sujet moderne est hanté par le scepticisme : la quête de la certitude du savoir et de la maîtrise technique ne se sépare pas de la hantise que la réalité soit à jamais inapprochable, séparée de nous par la forme même de notre subjectivité. »<sup>183</sup> La subjectivité peut être une prison mentale. Cavell dépeint une perception du monde incomplète qui plonge chacun d'entre nous dans une incertitude qui peut susciter une profonde angoisse, analogue à celle que manifestent les personnages shakespeariens les plus tourmentés !

« Je ne philosophe que dans la *terreur*, mais dans la *terreur avouée* d'être fou. »<sup>184</sup> Cavell cite cet aveu de Jacques Derrida qui exprime immédiatement le risque d'évoquer une réalité qui serait philosophique. Poser dans des termes « philosophiques » la question de ce qui est réel et de ce qui ne l'est pas, c'est en effet s'approcher d'un gouffre. La folie guette celui qui confond sa subjectivité avec une vérité incontestable et universelle. « En confessant sa terreur de devenir fou, Derrida réagit à sa définition de la philosophie qui serait : « peut-être cette assurance prise au plus proche de la folie contre l'angoisse d'être fou » »<sup>185</sup> Le « *cogito, ergo sum* » de Descartes ou le « *to be or not to be* » de Shakespeare sont deux expressions de la détresse de notre condition d'humains aux savoirs limités. Le pragmatisme de Descartes et la folie d'Hamlet naissent du même manque.

Motivé par le doute hyperbolique de Descartes (étape vers l'affirmation de soi souvent détournée de son contexte), le scepticisme moderne présente un risque de folie de plus en plus élevé.

---

<sup>182</sup> Domenach E., *Stanley Cavell, le cinéma et le scepticisme*, op. cit., p. 14.

<sup>183</sup> Marrati P., « À quoi pense le cinéma ?, Une image mouvante du scepticisme », *Rue Descartes* n°53, Presses universitaires de France, 2006, p. 67.

<sup>184</sup> Cavell S., *La protestation des larmes*, op. cit., p. 100.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 101.

Descartes parvient en effet à des conclusions qui ne sont valides que lorsqu'on présuppose l'existence d'un Dieu tout-puissant. En pratiquant la métaphysique, le narrateur des *Méditations métaphysiques* finit par rassurer son lecteur en le confortant dans la certitude qu'il est bien un esprit pensant. Il va jusqu'à prouver l'existence des choses matérielles et des corps. En revanche, il lui est impossible d'affirmer qu'il existe d'autres substances pensantes. Le problème des autres esprits (qui pourraient très bien être des leurres ou des machines perfectionnées) isole le lecteur de Descartes et le philosophe lui-même.

### **4.1.3 « Regarder (...) par les yeux des autres », Henry David Thoreau**

Ainsi, sans remonter à la caverne de Platon, la notion de « réalité » revêt une dimension tellement complexe dans l'histoire de la philosophie que sa relation avec le fantasme ne relève pas d'une opposition aussi simple qu'il y paraît de prime abord. L'ambiguïté foncière du réel, son indétermination, ouvrait au classicisme hollywoodien un immense espace à explorer à partir de la représentation d'une supposée réalité. Cela explique sans doute la conversion de Cavell à la philosophie du cinéma. Le dispositif même du cinéma est déjà une réponse au scepticisme. Il propose un monde perçu par une machine et vient donc attester d'une réalité matérielle qui va à l'encontre du scepticisme.

Le cinéma donne en effet au spectateur l'illusion d'être témoin d'une réalité qui se superpose à celle dans laquelle il est lui-même plongé, comme si des mondes différents pouvaient être contenus les uns dans les autres sans se rencontrer. Cette expérience n'est pas sans rappeler la situation évoquée par Henry David Thoreau dans *Walden*, qui mêle récit autobiographique et philosophie. Il pose la question : « Pourrait-il se produire miracle plus grand pour nous que de regarder un instant par les yeux des autres ? »<sup>186</sup>. Regarder avec les yeux d'autrui, c'est pénétrer une réalité attestée par autrui, qui ne saurait donc être affectée par le doute qui pèse sur nos propres perceptions. Ce « miracle » transformerait l'expression artistique en affirmation d'un point de vue dont la puissance viendrait de ce qu'il nous ferait oublier notre propre subjectivité. Lire un roman, écouter une symphonie, observer un tableau, ce pourrait faire sien le regard d'un artiste. Ainsi, par exemple, la vision extrêmement noire d'Emile Zola d'une humanité accablée par un fardeau héréditaire insupportable contamine notre humeur nous ressentons en le lisant sa bile hargneuse. Richard Wagner nous contamine lui aussi par l'exaltation de ses envolées lyriques. Écouter sa musique, c'est prendre le risque de partager avec lui

---

<sup>186</sup> Thoreau H.D., *Walden ou La vie dans les bois*, 1922. Paris, Gallimard, 2010, p. 17.

un même état de mégalomanie. Mais de tous les arts, c'est la peinture qui paraît celui la plus proche du miracle rêvé par Thoreau : la nature y est révélée à travers la sensibilité et la technique de quelqu'un qui l'a perçue avant nous et pour nous.

Le sceptique fini cependant par remettre en question ce « miracle » pour une raison simple : il ne concerne pas notre monde mais son double artistique, un monde artificiel.

Les œuvres artistiques nous projettent en effet dans un monde contingent qui n'existe que dans notre esprit. Ce monde comporte des simplifications que le public accepte comme des conventions ou comme un support à son imagination.

Le « miracle » espéré par Thoreau (« regarder par les yeux des autres ») est donc compromis par notre égocentrisme. Il va cependant se matérialiser au cinéma de manière spectaculaire. Dans *Il boom* (Vittorio De Sica, 1963), Giovanni Alberti vend son œil gauche à un riche entrepreneur pour éviter la ruine. Dans *Minority Report*, John Anderton se fait greffer une nouvelle paire d'yeux pour échapper à la reconnaissance oculaire. Ces deux films sont très différents mais emploient la même métaphore : dans une société qui perd son humanisme, l'œil devient une monnaie d'échange. Le matérialisme dont fait preuve Giovanni va contre la logique : le regard est un don de la nature à la valeur inestimable. L'analogie yeux-conscience est évidente chez Thoreau ainsi que chez Vittorio De Sica et chez Spielberg. Plus qu'un organe, Giovanni vend son âme. John espère bien acquérir avec sa nouvelle paire d'yeux une conscience plus propre. L'analogie œil-conscience devient métaphorique avec *Fuocoammare* (Gianfranco Rosi, 2016) : l'œil paresseux du petit Sammuele symbolise la cécité du public face au problème des migrants. Faire retrouver la vue à un être aimé devient l'objectif de héros hollywoodiens comme le vagabond incarné par Chaplin (*Les Lumières de la ville*, *City Lights*, Chaplin, 1931) ou Bob Merrick (*Le Secret magnifique*, *Magnificent Obsession*, Douglas Sirk, 1954). Une fois soigné, cet être aimé saura-t-il reconnaître son bienfaiteur ? Le langage poétique et philosophique de Thoreau trouve ainsi un écho allégorique dans le cinéma.

N'obéissant pas aux mêmes lois que la réalité, la fiction nous encourage à ignorer ce qui est le plus rationnel lorsque celui-ci est moins fort dramatiquement. La fiction recompose les faits, soit qu'elle les enjolive, soit qu'elle les enlaidisse. Elle est un moyen d'imiter des comportements ou des situations humaines : elle joue avec la reconnaissance et la différenciation de ses modèles. C'est parce que cette imitation est imparfaite que la fiction trahit la subjectivité de son auteur.

À la manière du sceptique qui joue à philosopher pour en reculer le doute, l'artiste joue à imiter des faits qui pourraient advenir dans la réalité. Lorsque le sceptique s'adonne à la fiction plutôt qu'à la philosophie, ses thèses deviennent incarnées. La fiction est plus adaptée au scepticisme car sa finalité est moins rationnelle que celle de la philosophie. La fiction du sceptique laisse une trace de son doute

et annule en partie son discours : elle prouve l'existence d'un esprit différent du spectateur. Pourtant, le sceptique contamine de son doute l'œuvre artistique comme il a contaminé la philosophie.

L'incapacité de l'homme à percevoir avec exactitude les pensées d'autrui et le monde qui l'entoure trouve écho dans le *cogito* de Descartes. Pour Cavell, le cinéma pourrait servir de solution à ce doute. « En projetant le monde sur un écran, le cinéma réalise notre rêve de sceptique de voir pleinement le monde, en toute transparence »<sup>187</sup> Contrairement à Bazin, il ne fait pas le pari du réalisme. Il ne néglige pas la dimension magique du cinéma. Débarrassé des problèmes de ressemblances, le cinéma serait l'art le plus proche de la métaphysique telle que l'entend Descartes car il sépare les esprits des corps. Jouant sur notre exclusion, le cinéma peut se transformer en un plaidoyer contre le solipsisme.

#### **4.1.4 Au « réalisme ontologique » de Bazin, Cavell répond par un doute ontologique**

Contrairement à la caverne de Platon où les prisonniers sont victimes d'un rétrécissement du champ de leur vision, le cinéma provoque une perception qui dépasse celle possible à un œil normal. Dans notre quotidien, nous sommes habitués à appréhender le monde à l'aune de notre subjectivité, qui porte en elle le scepticisme philosophique vis-à-vis de la réalité. Au cinéma, les choses sont bien différentes. La technique cinématographique apparaît comme une expression mécanique susceptible de nous libérer du scepticisme en nous faisant accéder à un monde extérieur objectif jusqu'alors inaccessible.

Le rapprochement entre un concept philosophique (le scepticisme) et la condition de spectateur permet de mieux comprendre un rapport particulier à la réalité qui s'épanouit avec le cinéma classique hollywoodien. L'instrument destiné à satisfaire un idéal éthique et esthétique d'André Bazin devient pour Stanley Cavell un instrument pour interroger la réalité de sa propre existence et pas seulement la réalité des images projetées.

À la fois preuve d'un monde extérieur et interdiction d'interagir avec lui, le cinéma est pour un sujet frappé par le scepticisme autant un poison qu'un antidote. Cavell insiste sur la projection, c'est à dire le dispositif qui met le spectateur à distance du monde contemplé. La séparation du corps et de l'esprit qui atteint le spectateur le rapproche de la métaphysique cartésienne. Aux doutes du sceptique, le cinéma permet d'objecter qu'indépendamment de la conscience de chacun de nous, il existe un monde matériel dont nous pouvons contempler les vestiges sur l'écran. L'acte de filmer transforme un

---

<sup>187</sup> Cavell S., *La projection du monde*, op. cit., p. 132.

moment pris sur le vif en morceau de réel. En isolant une action, le cinéma parvient à la faire accéder à une forme d'« hyper-réalité », à la fois plus réelle que n'importe quel spectacle et totalement fictive. Pour ceux qui ont accédé au tournage, il existe deux réalités : celle évanouie d'un instant perçu dans le passé et sa trace matérielle.

Pour Cavell, le cinéma est un moyen privilégié de dépasser notre condition humaine et ainsi d'accéder à une forme de métaphysique. Le philosophe a en commun avec Bazin l'idée que le cinéma est un art « impur ». Bazin voit le cinéma comme une hybridation du théâtre, de la littérature et de l'anthropologie. Cavell démontre que le cinéma peut aussi contenir un enseignement philosophique. Ce dernier ne se livre pas à une analyse formelle du cinéma mais étudie le traitement de diverses héroïnes au sein des fictions. Sa pratique des études cinématographiques est celle d'un philosophe qui met à contribution sa formation philosophique pour comprendre à la fois la psychologie des personnages et celle des spectateurs. Contrairement à Bazin, Cavell se place du point de vue du spectateur et jamais de celui du cinéaste. Au « réalisme ontologique » d'André Bazin, Stanley Cavell substitue un « doute ontologique ».

Pour Stanley Cavell, la parenthèse réflexive que permet la projection cinématographique est au service d'une philosophie. Tout film propose une forme de réalité à laquelle le spectateur, qui vit une autre réalité, est étranger. Le spectateur éprouve durant la projection d'un film un sentiment paradoxal : celui de voir un monde apparemment débarrassé à la fois de sa subjectivité et de la représentation artistique. Ce sentiment l'amène à reconsidérer sa position non pas de manière cathartique mais de façon réflexive. Le spectateur devient un sujet pensant. Son corps réagit au film comme il réagirait à un rêve : il est mis de côté, derrière un écran, dans l'obscurité. Le cinéma dispose de nouveaux moyens pour réhabiliter l'expérience philosophique discréditée par les sceptiques. Alors que la philosophie nous apprend à douter de notre expérience, le cinéma propose des images qui nous ramènent à la réalité de cette expérience.

Cavell va mettre en évidence que le cinéma ne saurait se résumer ni à la réalité ni au fantasme. En effet, si le cinéma passe soit pour un double du réel soit pour une fenêtre vers l'imaginaire, il existe entre ces deux propositions une ambiguïté qui invite à repenser les catégories : le double du réel ne s'obtient qu'à force de manipulations et la fenêtre vers l'imaginaire est composée de fragments de réel choisis pour épouser une vision du monde. Le spectateur a donc la sensation d'assister à une reproduction du réel tout en étant en proie au doute. Le réel devient alors paradigmatique et nébuleux. Il pourrait être : état du monde, conception métaphysique, matérialité, antithèse du fantasme.

Le cinéma existe par son rapport au monde, un rapport absolument neuf et difficile à qualifier. Presque tout au cinéma est manipulation : du cadre aux personnages. On ne peut alors que s'étonner de cette sensation de vérité qui parvient malgré tout à se diffuser. Ce paradoxe est au cœur de l'œuvre

de Cavell. Il n'exige pas de réponse catégorique mais rend compte de la complexité du cinéma et de la condition instable du spectateur. Loin d'une opposition simpliste entre Bazin et Cavell ou entre un cinéma « naturaliste » et un cinéma « déconnecté » du réel, s'installe une expression hybride qui remet en cause bien des certitudes.

## **4.2 *Hantise* : À travers le cheminement fictionnel de Paula, le spectateur combat un scepticisme lié à sa condition de chose qui pense**

Quand il écrit sur *Hantise*, Cavell parvient à démontrer que la fiction cinématographique est au service de la découverte d'une réalité qui dépasse la représentation pour toucher le public de manière intime. Fable sur le scepticisme, le film de Cukor est en effet un récit de formation qui évoque autant le monde du cinéma que le quotidien du spectateur. La prise de conscience qu'il engage passe par une identification du spectateur à un personnage fictif qu'il accompagne dans la découverte de soi-même par rapport au reste du monde.

Dans *La Protestation des larmes*, Cavell propose un genre de son invention, le « mélodrame de la femme inconnue » où l'héroïne, vampirisée par un antagoniste masculin, parvient *in fine* à s'affirmer et à raconter le cheminement qui l'a menée à cette affirmation. *Hantise* est arcbouté vers un dénouement où Paula échappe à l'aliénation et évoque le narrateur des *Méditations métaphysiques* (4.2.1 **Un mélodrame de la femme inconnue : Paula en quête de son histoire découvre son *cogito***). Cette jeune cantatrice évoque Catherine, l'héroïne de *L'Héritière*, autre femme manipulée (qui n'est pourtant pas retenue dans la typologie de Cavell) qui s'émancipera sans l'aide d'un autre homme (4.2.2 ***L'Héritière*, récit d'une autre « vampirisation »**). Comme le narrateur cartésien, Paula parvient à démontrer malgré son bourreau que ses perceptions sont exactes (4.2.3 **Comparaison d'*Hantise* et des *Méditations métaphysiques* : Paula apprend à devenir une « chose qui pense »**). Cavell la rapproche de Paula patiente hystérique qui finit par accepter un passé traumatique (4.2.4 **Une psychanalyse de Paula ?**). La thérapie de Paula s'organise dans un espace, la maison de Thorton Square où erre le fantôme de sa tante et que la mise en scène de Cukor nous présente comme créateur de drame à la manière du décor d'un roman gothique (4.2.5 : **Exprimer la psyché par le décor de Thorton Square**). Si le mélodrame isolé par Cavell s'avère universel, c'est

parce que tout spectateur peut s'identifier à la femme inconnue (4.2.6 Le spectateur de cinéma est la « femme inconnue » !).

### **4.2.1 Un mélodrame de la femme inconnue : Paula en quête de son histoire découvre son *cogito***

Pourquoi l'interprétation d'un philosophe (qui s'approche de la psychanalyse) est-elle fondamentale pour comprendre ce que le classicisme hollywoodien entend par le mot « réalité » ? Avec Cavell, la quête de soi passe par un doute indispensable qui trouve une expression privilégiée dans le cheminement de Paula. Selon le philosophe, Cukor ose remettre en cause des fondamentaux : l'appartenance au monde de son héroïne ne va pas de soi. Trop souvent réduit à sa soif d'harmonie, Hollywood classique exprime avec *Hantise* une part d'étrangeté. Le parcours de Paula est singulier parce qu'il est avant tout mental, philosophique et psychique. Cukor se plaît à retranscrire le monde *a priori* ordinaire de Paula qui se fissure petit à petit. La tyrannie d'un mari pervers amène un personnage soumis à devenir finalement un sujet pensant.

*Hantise* ne se contente pas de nous montrer comment une femme se libère du joug d'un mari tyrannique, Cukor nous propose aussi de suivre les épreuves qui vont faire de Paula un personnage à part entière. Ce film peut se comprendre de façon métaphorique : il permet une réflexion sur l'altérité de son héroïne. Paula est d'abord un personnage passif qui dépend des personnages masculins. Pourtant, c'est à elle que le spectateur s'identifie. Seul le dénouement nous la révèle comme capable de volonté. L'efficacité de *Hantise* réside dans son dépouillement dramatique : le film est totalement arqué vers sa résolution. Le classicisme hollywoodien est ici particulièrement explicite et narratif.

*Hantise* est une œuvre dont le récit linéaire peut prêter à de nombreuses analyses. Gothique et victorien, cartésien et freudien, ce film est à la croisée des chemins : entre le mélodrame et le film policier, à la lisière du fantasme et de l'incompréhension (bien que le « final » nous réserve une explication rationnelle des troubles de son héroïne). La richesse thématique et les nombreuses pistes que le film ouvre ne troublent pas la simplicité épurée de cette œuvre. Pourtant, le classicisme apparent de *Hantise* est un classicisme de façade. Dans un premier temps, il nous fait ignorer l'étrangeté de ce film à la folie contagieuse. Le spectateur réceptif y vivra quelque chose de plus étonnant que le spectacle empathique ou sadique d'une héroïne en souffrance psychique. Il sera bien sûr témoin d'un drame qui lui est extérieur et qui concerne un personnage fictif auquel il peut tenter de s'identifier. Mais le film se révélera bien plus inconfortable : il fera éprouver au spectateur réceptif



un doute profond que la philosophie avait éclairé depuis longtemps et qui trouve une forme d'achèvement dans l'expérience que Cukor a suggérée et que Cavell a interprétée dans le premier chapitre de *La Protestation des larmes* : « Vilains orateurs : la négation de la voix dans *Hantise* »<sup>188</sup>. Cet essai met à jour l'existence d'un genre nouveau : le « mélodrame de la femme inconnue ».

Les femmes inconnues du genre théorisé par Stanley Cavell dans *La Protestation des larmes* sont « en quête de leur histoire, de leur droit à raconter leur histoire »<sup>189</sup>. Si cette quête est si difficile, c'est parce que ces femmes sont confinées dans une place étroite et étouffante. À partir de l'étude de quatre films (*Stella Dallas*, *Now Voyager*, *Hantise* et *Lettre d'une inconnue*), Cavell atteint l'universel en étant le plus spécifique possible.

Illustratif du classicisme hollywoodien, *Hantise* réserve un dénouement où les principaux mystères sont éclaircis : tous les événements qui terrorisaient Paula sont expliqués et son mari/tortionnaire va en prison. La question des bijoux convoités par Gregory (le mari, interprété par Charles Boyer) mais dont l'existence était ignorée de Paula est résolue : ils étaient cachés dans un grenier dans les coutures d'une robe de scène d'Alice, grande cantatrice, tante de Paula dont Paula était l'héritière. Pourtant, le film se révèle être autre chose que ce que le spectateur avait cru dans un premier temps : l'important n'était pas tant de démasquer le criminel, tâche qui revient au personnage positif masculin, Brian Cameron (interprété par Joseph Cotten), détective, et non à l'héroïne du film, mais d'avoir le récit complet des troubles croissants de Paula.

Cavell fait un parallèle entre le *cogito* et la séquence de confrontation de Paula avec son époux démasqué. *La Protestation des larmes* fait surtout l'analyse de la résolution de ce mélodrame de la femme inconnue. Découpée en une quarantaine de plans, cette séquence inverse le rapport de forces entre mari et femme. La séquence se déroule dans le grenier, espace alors réservé à Gregory et lieu dont émanaient des bruits étranges qui terrorisaient Paula. Cette séquence joue sur deux pôles : la chaise où est ligoté le mari et le secrétaire où Paula pourrait trouver le couteau qui lui servirait à le délivrer de ses liens. Paula fait à trois reprises le trajet entre ces deux pôles. Toute la tension de la séquence repose sur la décision de Paula : la jeune femme est-elle capable de ne pas retomber sous la coupe d'un mari que tout accuse ?

Ligoté, Gregory apparaît d'abord comme possédant toujours une emprise sur son épouse. Après avoir appris que son mariage n'était qu'une étape dans le plan de son mari pour dérober les bijoux de sa tante, Paula comprend sa propre instrumentalisation : « J'ai été son jouet dès le premier instant. »

---

<sup>188</sup> Cavell S., *La Protestation des larmes*, op. cit., pp. 79-120.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 17.

La construction de la séquence tend progressivement vers une tirade où Paula invective Gregory et paraît prisonnière du rôle de folle qu'il lui a assigné. Mais Paula ne fait que feindre la folie comme elle feint de perdre le couteau qui pourrait lui servir à libérer son mari prisonnier. « Mon mari serait-il devenu fou ou c'est moi qui suis devenue folle ? Je perds toutes les choses. » Paula joue alors l'aliénée alors que durant tout le film, elle a réellement failli basculer dans la folie. La séquence ne contient qu'une minorité de plans où les personnages sont isolés. Ainsi, la mise en scène insiste sur une dimension d'affrontement, presque de corps à corps. La domination de Paula s'exprime corporellement : son mari est assis, ligoté à la chaise. De légères plongées, nous montrent Paula proche de lui. La femme s'approche dangereusement du criminel dans l'apparence d'une sorte d'étreinte. Le personnage de femme dupée se retourne alors contre son bourreau.

Le *cogito* de Paula n'est ni le point d'arrivée d'un raisonnement théorique de philosophie appliquée au cinéma, ni un exemple parmi tant d'autres du problème du scepticisme. C'est l'incarnation des questionnements successifs de Cavell. *Hantise* est un film projeté depuis 1944 que Cavell a probablement vu avant d'écrire ses essais philosophiques et cinématographiques. Dans la séquence du *cogito* résidait à l'état d'embryon toute la phénoménologie du spectateur de cinéma telle que l'appréhende le philosophe. Il lui a fallu écrire *Les Voix de la raison* et *La Projection du monde* pour comprendre ce qui se joue dans ce geste de folie ou de lucidité qui conclut *Hantise*.

Face à une fiction comme *Hantise*, le sceptique découvre Paula, être qu'il sait fictif et qui souffre de ce qui pourrait être 1) une aliénation, 2) une manipulation, ou 3) un mal plus mystérieux qui pourrait nous faire basculer dans le fantastique. Ce cas imaginaire ne se borne pas à déclencher une empathie : il amène le sceptique à une situation-limite, celle d'affirmer son existence face à celle du monde environnant.

Dégager de cette séquence l'affirmation métaphorique de l'existence de Paula et l'affirmation psychologique de l'existence du spectateur est le fruit d'une découverte en trois étapes : la constatation de la condition de sceptique du sujet moderne, l'impact du cinéma sur cette condition, le cas des femmes inconnues.

Cavell apporte une réponse à des questions générales qui interrogent la condition humaine dans son ensemble à travers des cas très particuliers. Orientant ses analyses autour des personnages féminins, il parvient à embrasser la condition du spectateur de cinéma. La femme inconnue, c'est avant tout Stella Dallas (Barbara Stanwyck dans le film du même nom de King Vidor, 1937), Charlotte Vale (Bette Davis, *Now Voyager, Une femme cherche son destin*, Irving Rapper, 1942), Lisa Berndle (Joan Fontaine, *Lettre d'une femme inconnue, Letter from an Unknown Woman*, Max Ophuls, 1948), Paula (Ingrid Bergman, *Hantise*), mais c'est aussi le spectateur de cinéma. À travers l'étude précise de ce

qu'on pourrait appeler un épiphénomène (quatre films aux thématiques similaires formant un genre), Cavell fait rentrer en jeu la condition féminine (vampirisée par les hommes), la condition des personnages de film (dont on fantasme l'autonomie) et la condition du spectateur de film (lequel, en s'identifiant tout en restant extérieur, est obscurément gagné par un doute sur sa propre existence qui prendra fin à l'issue de la projection). Interroger la réalité des personnages diégétiques permet de les rendre métaphoriques mais aussi d'en faire des *alter ego*, des sortes de codétenus du dispositif cinématographique. La démarche de Cavell reste limpide et témoigne d'une ambition constante de rendre compte de l'expérience d'appartenir ou d'être rejeté par un monde dont on comprend peu à peu les lois.

Le méchant de *Hantise* est un criminel d'un genre inhabituel : il abuse de son ascendant de dominant pour détruire psychologiquement son épouse. Il aurait pu simplement l'étrangler, comme on apprendra qu'il a assassiné sa tante. Il préfère lui faire perdre progressivement l'esprit car il a besoin d'elle pour découvrir la cachette des bijoux de sa tante. La menace est donc d'abord psychique et ensuite physique. *Hantise* utilise les archétypes hollywoodiens (mari criminel, femme en danger, bonne aguicheuse) mais déplace la dichotomie manichéenne (le mauvais mari vs le gentil détective) en une lutte contre un psychisme malade ou défaillant. Paula subit l'influence des hommes (Gregory Anton, le malin génie, Brian Cameron, le libérateur, et Mario Guardi, le maître bienveillant). L'enjeu du film est de sauver cette femme et c'est de la rendre actrice de son propre destin. Ce combat intérieur est inhabituel à Hollywood et rend difficile une classification générique.

La figure du mal que représente Gregory Anton prend pour victime une femme vulnérable et trouve une forme de jouissance à la torturer.

« Cet intérêt personnel, disons, que Gregory porte à la vulnérabilité de Paula dépasse ce que, dans *Contesting Tears*, j'appelle le vampirisme de Gregory, le fait qu'il se nourrisse de l'esprit des femmes. Ma perception de ce trait a été ravivée par la relecture de *L'Assujettissement des femmes* de Mill, qui m'a fait cette fois reconnaître que les intellectuels de sexe masculin plagiaient systématiquement les pensées des femmes, peut-être pour stimuler ou ajouter à leur propre originalité, peut-être par manque de confiance dans celles-ci. Cela donne une idée du type de motivation qui conduit les hommes à vouloir avoir accès à ce que connaissent les femmes, à savoir qu'ils projettent leurs doutes quant à la valeur de leur propre connaissance, de leur manière d'intellectualiser leurs vies. »<sup>190</sup>

Gregory Anton est fin observateur des névroses de sa femme. Ses manipulations prennent un tour démiurgique. C'est en échappant à son emprise que Paula devient un être indépendant.

---

<sup>190</sup> Cavell S., *Philosophie des salles obscures : lettres pédagogiques sur un registre de la vie morale*, 2004, Paris, Flammarion, 2011, p. 143.

## 4.2.2 *L'Héritière*, récit d'une autre « vampirisation »

La vampirisation suivie de l'émancipation et de la vengeance d'une femme est un sujet que l'on retrouve souvent à Hollywood. Cinq années après *Hantise*, Wyler signe *L'Héritière* (*The Heiress*, 1949), un mélodrame que l'on peut rapprocher du film de Cukor. Wyler y décrit la manipulation et la lente prise de conscience d'une femme appelée à réagir à un entourage sournois. Dans les deux films, la découverte d'un monde de faux-semblants amène l'héroïne et le spectateur à comprendre le piège qui se referme sur eux. Leur seule chance de lui échapper, c'est d'accepter une réalité insupportable. Catherine (Olivia de Havilland), l'héroïne de *L'Héritière*, est un personnage victime de la malveillance de deux hommes : son père et un prétendant intéressé par son héritage (Montgomery Clift). Contrairement à *Hantise* où le personnage qui délivre Paula du mari néfaste est un personnage positif, *L'Héritière* ne donne le beau rôle à aucun personnage masculin. Catherine aura droit à deux séquences de *cogito* : une avec son père et l'autre avec son amant. La prise de conscience de Catherine s'accompagne d'une perte d'innocence : la révélation du manque d'amour qui l'entoure. Catherine aurait sans doute préféré préserver l'ignorance qu'elle avait du regard des autres. En s'affirmant comme une vieille fille indésirable, elle accepte sa part de noirceur. En une nuit de résignation, Catherine perd père et mari. Wyler rejoint Cukor en montrant que l'on ne peut apprendre quelque chose de fondamental sur soi que dans la souffrance.

Avec *L'Héritière*, William Wyler permet au spectateur de conserver une distance critique à la limite de l'ironie. George Cukor est plus empathique bien que le spectateur ait peu de doute sur les intentions de Gregory. Catherine est d'emblée considérée par son père comme une femme « médiocre ». Les intrigues de *Hantise* et de *L'Héritière* sont limpides et transparentes. La révélation des mauvaises intentions des personnages masculins n'a rien d'un coup de théâtre : elle n'étonnera pas le spectateur. *L'Héritière* comme *Hantise* ont des origines théâtrales. Le premier est l'adaptation d'une pièce à succès de Broadway, elle-même inspirée du roman d'Henry James (*Washington Square*). *L'Héritière* est une comédie de mœurs. *Hantise* est plus difficile à assigner à un genre. Spécialiste de la comédie, Cukor s'approche du film criminel sans en respecter tous les codes. Le premier crime de Gregory est représenté par une ombre portée sur le carton de générique et son second forfait est psychologique. Le film criminel serait déplacé dans la psyché d'un personnage qui, pour être sauvé, a besoin d'ouvrir les yeux et de se penser par lui-même, en dépassant le regard des autres. *Hantise* n'a rien d'un *whodunit* : son enquête policière est élémentaire. Son cinéaste est plus intéressé par le portrait d'une femme dans la tourmente que par un vol de bijoux.

## 4. 2. 3 Comparaison d'*Hantise* et des *Méditations métaphysiques* : Paula apprend à devenir une « chose qui pense »

*Hantise* est un récit d'apprentissage. Il raconte comment une femme rencontre son destin. Paula apprend à devenir une « chose qui pense »<sup>191</sup>, expression empruntée à René Descartes. Ce roman d'apprentissage n'est pas social. Le film comporte très peu de séquences de groupe (hormis la séquence du concert) ; c'est un drame de chambre.

Cavell part d'un constat d'échec que tout humain a expérimenté : le constat de notre incapacité à embrasser intégralement le réel. Ce scepticisme peut être combattu par la nature même du cinéma (qui renvoie à un rapport inédit au monde). Il peut l'être plus spécifiquement encore par l'observation du cheminement de Paula, une héroïne qui va apprendre à s'affirmer. *Hantise* met en place une diégèse étrange où se multiplient des phénomènes inexplicables. Le monologue de Paula nous permet d'introduire puis d'élargir la mise en doute d'une réalité (qu'elle soit filmique ou d'une autre nature). Il sert de profession de foi aux personnages filmiques mais surtout de profession de foi aux spectateurs de cinéma qui, dans cette fiction, partagent la même condition. Par une identification mais aussi par un processus cinématographique que l'on va tenter de décrire, Paula devient, tardivement, le porte-parole d'un spectateur aphone.

Cavell voit le film de Cukor à la lumière des *Méditations métaphysiques*. Ce divertissement hollywoodien ne prétend évidemment pas adapter un essai philosophique, mais Cavell ne manque pas de signaler des points communs entre *Méditations métaphysiques* et *Hantise*, dont la démarche s'apparente à celle de Descartes. Établir une forme d'affinité élective entre un film de 1944 et une réflexion philosophique de 1641, c'est imaginer des récurrences dans l'histoire de l'humanité, créer une forme de montage parallèle entre philosophie et cinéma, qui n'est pas sans rappeler *Intolérance*.

Penser qu'un raisonnement philosophique peut trouver des points concrets d'application dans un film que l'on associe à la culture de masse permet d'évacuer de nombreux préjugés. Il s'agit aussi bien de préjugés à propos du cinéma hollywoodien (qui sacrifierait à la narration toute ambition métaphysique) que de préjugés à propos des idées philosophiques (qui seraient incapables de s'inscrire dans une progression narrative et de transcender la théorie). Cavell n'a pas pour projet de défendre *Hantise* comme un film cartésien mais comme une interprétation du *cogito*. À l'origine des œuvres, il est impossible de concevoir projet plus éloigné que celui de Descartes et de Cukor : on

---

<sup>191</sup> Descartes R., *Méditations métaphysiques*, op. cit., p. 97.

pourrait croire que le premier démontre alors que le second raconte. L'objectif de Descartes est de convaincre alors que Cukor se contente de montrer. Arriver au *cogito* de Paula, c'est atteindre un pic dramatique. Arriver au *cogito* du narrateur de Descartes, c'est franchir une étape d'un raisonnement. Pourtant, *Hantise* ne tire pas que des déductions narratives du *cogito*. Ce mélodrame entraîne le spectateur à s'affirmer de manière plus sensitive que rationnelle (c'est-à-dire cartésienne). C'est avec les moyens mis en œuvre par la fiction cinématographique (identification, dispositif, narration) que *Hantise* va nous faire ressentir un rapport à « l'être au monde » qui s'exprime différemment avec la philosophie.

La réflexion de Descartes est nécessaire pour interpréter de manière théorique un exemple concret d'affirmation de soi par rapport aux autres. Paula est l'incarnation du dépassement du scepticisme par la résolution salvatrice d'un doute profond. Assaillie par le doute, Paula comprend que toute sa vie conjugale a reposé sur un mensonge. Évidente pour le spectateur, la trahison de Gregory provoque l'ébranlement du monde de Paula, obligée de reconsidérer tous ses repères. Gregory a fait naître en elle un doute hyperbolique qui peut conduire soit à une démente encore plus violente, soit à un éclaircissement de sa condition par une appréhension exacte de la réalité.

« Rien n'étant plus épargné par le doute, Descartes s'impose un doute hyperbolique rendu nécessaire par l'inertie de ses anciennes opinions et réalisé au moyen de la supposition d'un mauvais génie. (...) C'est (...) parce que, du point de vue de la seule certitude scientifique, ce doute est bien plus radical que celui des sceptiques passés, que Descartes peut prétendre être le premier philosophe à avoir réfuté les sceptiques. En effet, la vérité (« je suis, j'existe ») qui a résisté à un tel doute est définitivement indubitable et, loin d'être établie au moyen d'un critère de la connaissance que détruisent les sceptiques, elle fournira elle-même un critère de certitude (la clarté et la distinction), fondement d'un nouveau dogmatisme. »<sup>192</sup>

Dramatisé pour le cinéma, le doute hyperbolique n'est plus le choix d'un esprit lettré qui se met à parodier les sceptiques en allant plus loin mais devient le drame d'une femme qui est exposée au doute par la malveillance de son mari. *Hantise* se démarque de *Méditations métaphysiques* par l'urgence de la situation. La dramaturgie cinématographique nécessite des dilemmes *a priori* insolubles là où la philosophie suscite des partis pris.

C'est en remettant en cause la plupart des acquis (« j'avais reçu quantité de fausses opinions pour véritables, et que j'ai depuis fondé sur des principes si mal assurés, ne pouvait être que fort douteux et incertain »<sup>193</sup>) et en partant du principe qu'il existe un Dieu omnipotent que le narrateur cartésien parvient à la certitude que son esprit existe ainsi que son corps et les autres corps. Paula ne s'interroge pas sur l'existence des autres esprits mais sur sa propre existence.

---

<sup>192</sup> Bénatouïl T., *Le scepticisme*, op. cit., p. 171.

<sup>193</sup> Descartes R., *Méditations métaphysiques*, op. cit., p. 79.

Le philosophe mettait en scène un narrateur en proie au doute. Cukor fait la même chose avec Paula, héroïne forcée à se poser des questions qui la dépassent. À ce stade, on peut considérer que le philosophe fait œuvre d'imagination alors que le cinéaste se sert de situations fictionnelles pour exprimer un malaise existentiel et universel. Cukor reprend un archétype de la philosophie du XVII<sup>e</sup> siècle pour en faire l'héroïne d'un mélodrame moderne.

Comme le narrateur des *Méditations métaphysiques*, Paula vit une expérience solitaire qui va l'amener à reconsidérer toutes ses hypothèses précédentes. Organisé comme un chemin de croix, c'est-à-dire une série d'épreuves de plus en plus insupportables, le calvaire de Paula se termine à l'aube. Cette promesse d'un avenir meilleur est rendue possible uniquement par une nouvelle perception du monde extérieur et une nouvelle appréhension de sa place dans ce monde. *Hantise* laisse de côté la dimension chrétienne si fondamentale aux écrits de Descartes. Cette métaphysique agnostique nous amène à penser un monde clos, refermé sur lui-même. Hors du trio formé par Paula et des deux hommes (le bourreau et le sauveur) auquel s'ajoute le personnel de la maison, le film comporte peu de rôles. La bonne société londonienne n'est présente que lors de la séquence du concert. La présence de Dieu est capitale dans l'argumentation cartésienne. Son absence dans *Hantise* rend la solitude de Paula beaucoup plus douloureuse. L'héroïne est obligée de se référer à une présence humaine, celle de Brian, détective enamouré.

Loin de toute préoccupation religieuse, Paula, héroïne profane, en vient à douter parce qu'elle subit les manipulations d'un « malin génie ». Dans le rôle du « malin génie », on reconnaîtra évidemment Gregory. À la manière du narrateur cartésien, Paula dira des beaux moments passés avec Gregory : « J'ai souvent cru les avoir rêvés ». C'est justement le point de départ de la réflexion de Descartes : « j'ai ici à considérer que je suis homme, et par conséquent que j'ai coutume de dormir et de me représenter en mes songes les mêmes choses, ou quelques fois de moins vraisemblables, que ces insensés lorsqu'ils veillent. Combien de fois m'est-il arrivé de songer, la nuit, que j'étais en ce lieu, que j'étais habillé, que j'étais auprès du feu, quoique je fusse tout nu dedans mon lit ? »<sup>194</sup> Ce doute parasite le cinéma hollywoodien contemporain à travers des films comme *Inception* ou *Matrix*. Ces films se détachent du classicisme par des fins ouvertes qui confortent les sceptiques dans leurs doutes. En partie rassurante, la fin de *Hantise* annule tout doute en tranchant un véritable questionnement philosophique : la vérité dans toute sa crudité est préférable à l'incertitude.

Le film de Cukor donne chair au « malin génie » dénié par le philosophe au profit d'un Dieu bienveillant. Pour Cukor, l'hypothèse d'un Dieu malveillant n'est pas plus exclue que son opposé. Gregory est un démiurge des souffrances de son épouse qui orchestre une progressive déréalisation. Il

---

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 82.

aura joué un rôle déterminant dans la formation de la personnalité de Paula. Sans les tortures de Gregory, il n'y a pas de *cogito* possible, pas de réalité interprétable.

Gregory, ce machiavel conjugal est aussi terrifiant que ses intentions sont médiocres : la torture auquel il se livre est d'ordre psychologique. Il va s'insinuer dans la mémoire de Paula, la culpabiliser, la conduire au seuil de la folie, au point de contrôler la moindre de ses pensées. *Hantise* effraie encore pour au moins deux raisons : le film joue essentiellement sur la suggestion et il est interprétable comme métafilmique. En d'autres termes : Paula devient la métaphore du spectateur de cinéma et Gregory celle d'un mauvais démiurge. Si Cavell s'est toujours intéressé au devenir des personnages filmiques, à leur manière de s'affirmer comme des êtres capables d'autonomie, c'est parce qu'il a lui aussi été poussé à devenir le décrypteur de la séquence dite du *cogito* de Paula. On ne doit pas considérer cette analyse comme détachée de l'œuvre de Cavell mais comme le prolongement d'un parcours vers une vérité philosophique.

Descartes et Cukor tendent un appât au lecteur et au spectateur, pris au piège de l'identification. Comme Paula, le narrateur des *Méditations métaphysiques* va servir de guide à un public lors d'un inventaire des « choses que l'on peut révoquer en doute »<sup>195</sup> (pour reprendre le titre de la première méditation de Descartes). Cukor joue sur un ressort empathique pour atteindre un résultat comparable, registre impossible pour un philosophe.

Si Descartes n'écrit pas en son nom propre, c'est par astuce. En refusant de se mettre en scène et en inventant un narrateur plus ingénu, il parvient à créer une construction dramatique plus à même de convaincre le lecteur. Le personnage devient un véhicule du démiurge. Cukor agit de la même façon avec Paula, qui entraîne le spectateur dans un dédale psychique. *Méditations métaphysiques* et *Hantise* créent une véritable distance entre les personnages et le public. L'emploi de la première personne par Descartes n'a pas d'équivalent cinématographique (hormis la voix off, que Cukor n'emploie pas). L'identification à Paula passe alors par des procédés moins explicites.

*Hantise* provoquerait en ses spectateurs un *cogito* légèrement déformé : « Je vois donc je suis ». Le flux d'images que capture l'écran de cinéma nous interroge sur notre rapport au monde et à la réalité.

« Je pris garde que, pendant que je voulais (...) penser que tout était faux, il fallait nécessairement que moi, qui le pensait, fusse quelque chose. Et remarquant que cette vérité : *je pense, donc je suis*, était si ferme et si assurée, que toutes les plus extravagantes suppositions des sceptiques n'étaient pas capables de l'ébranler, je jugeai que je pouvais la recevoir, sans scrupule, pour le premier principe de la philosophie, que je cherchais. »<sup>196</sup>

Ce passage capital du *Discours de la méthode* s'applique au spectateur de cinéma. Il peut constater que, de la même façon qu'il n'a aucune prise sur ces événements de fiction, ils lui prouvent par leur

---

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>196</sup> Descartes R., *Discours de la méthode*, Paris, Flammarion, 2000, p. 65-66.



caractère fictif que « lui » (le spectateur) existe. Il s'applique également à Paula qui vivra un mariage destructeur où son époux, Gregory, la fera douter de tous ses actes pour lui faire perdre la raison, dans le seul objectif de lui dérober des bijoux qui ont été cachés par une tante dont elle est l'héritière, bijoux dont elle-même ignore l'existence. Gregory éprouvera un plaisir sadique à manipuler celle qui n'est plus que « sa chose ». L'affirmation de Paula comme être indépendant malgré les mises en scène de son mari ne sera possible que par l'aide d'un autre homme.

Cavell ne se contente pas de se référer à Descartes. Le *cogito* de Paula serait en effet plus proche encore de celui de Ralph Waldo Emerson.

« Chez Descartes, le prix à payer pour la preuve de l'existence humaine, de l'incapacité de l'esprit à douter de lui-même, à douter qu'il doute, est l'appauvrissement de notre rapport au corps ; chez Emerson, le prix à payer pour la preuve de l'existence humaine, c'est notre exposition à la conscience de l'altérité (notre sujétion à la surveillance), par la théâtralisation, la publicisation de notre rapport à nous-mêmes. »<sup>197</sup>

Cette ouverture vers une philosophie plus américaine et contemporaine (le transcendantalisme) nous permet de nous éloigner de considérations liées aux contextes très différents du texte de Descartes et du film de Cukor.

#### 4.2.4 Une psychanalyse de Paula ?

Rarement l'étude pathologique d'une héroïne hollywoodienne a donné lieu à un film aussi précis que *Hantise*. Construit sous la forme d'une enquête, ce portrait de femme dans la tourmente provoque chez le spectateur une série d'interrogations qui conduisent au malaise d'un doute existentiel. Les troubles de Paula se sont-ils dissipés avec la découverte des manipulations de son mari ? Quelle importance donner aux multiples objets qui disparaissent et que l'on recherche ? À quel point Paula est-elle consciente des manipulations de son mari ? Quelle est la part de déni dans son mariage ?

Malgré la présence d'un tueur de femmes et la dimension pathologique de Paula, *Hantise* n'est ni tout à fait un thriller ni tout à fait un film psychanalytique. *Hantise* n'est pas un film de thérapie ou du moins ne traite pas de la thérapie de son héroïne. Si Cukor amène son spectateur aux confins de la folie, il ne traite que d'événements explicables. Jamais les phénomènes psychiques dont souffre Paula ne sont illustrés par des images mentales qui nous feraient pénétrer dans sa psyché. On ne rencontre évidemment pas de psychiatres ou de psychanalystes (qui seraient anachroniques) : seulement deux hommes qui usent de leur *aura* pour orienter les choix d'une femme. *Le Mystérieux docteur Korvo* (*Whirlpool*, Otto Preminger, 1949) raconte le même rapport d'une femme avec deux hommes tout en s'assurant comme un véritable thriller psychanalytique. Dans ce film d'Otto Preminger comme dans

---

<sup>197</sup> Cavell S., *La protestation des larmes*, op. cit., p. 114.

*Hantise*, nous sommes plus en présence d'une lutte du bien contre le mal dont l'objet est le salut d'une femme que d'un triangle amoureux. Sauver Paula ou sauver Ann, c'est la laisser libre de prendre en mains son destin. On ne peut pour autant occulter la dimension amoureuse latente dans le lien qui unit Paula et Brian.

Cavell rapproche Paula de la patiente Dora (pseudonyme d'Ida Bauer<sup>198</sup>) du docteur Freud (premier cas étudié dans *Cinq Psychanalyses*). La question de savoir si Cukor a lu ce texte de Freud est aussi subsidiaire que celle de savoir s'il avait lu *Méditations métaphysiques*. Cette extrapolation est riche de sens et illustre un aspect sadique des découvertes de la psychanalyse. Cavell rapproche d'ailleurs cinéma et psychanalyse dans leur rapport aux femmes : « J'ai suggéré un rapprochement entre les découvertes de la psychanalyse et les outils narratifs cinématographiques, tout deux constitués à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle autour de la souffrance des femmes. »<sup>199</sup>

Freud exprime la difficulté de comprendre l'histoire de sa patiente. L'autobiographie d'une hystérique n'est possible qu'après de nombreuses séances. « L'incapacité des malades à présenter de manière ordonnée leur histoire de vie, pour autant qu'elle coïncide avec l'histoire de maladie, n'est pas seulement caractéristique de la névrose, elle ne manque pas non plus d'avoir une grande signification théorique. »<sup>200</sup> Le psychanalyste n'a pas pour seul objectif une série de révélations, il cherche une vision d'ensemble. Son travail ressemble un peu à celui du journaliste Thompson dans *Citizen Kane*, à la différence qu'il opère sur quelqu'un d'encore vivant. « C'est seulement vers la fin du traitement que l'on peut avoir d'une histoire de malade une vision d'ensemble intrinsèquement conséquente, compréhensible et sans lacunes. (...) Un peu plus tard ce doute serait remplacé par un oubli ou une remémoration fautive »<sup>201</sup> Cette « hystérique » qu'est la patiente de Freud délivre au thérapeute son l'histoire à travers des récits (souvenirs et rêves) progressifs. Grâce à la thérapie par la parole, Freud donne une chance à sa patiente de sortir de l'état de « femme inconnue » pour parvenir à prendre en compte des troubles qui ont une origine dans la petite enfance. Sigmund Freud ne mènera pas à terme cette thérapie mais parviendra à comprendre les rouages d'un psychisme à la dérive.

Cavell maîtrise l'art des parallèles audacieux : après avoir exploité une comparaison avec le *cogito*, il utilise la psychanalyse pour mieux comprendre les ressorts des pensées de Paula. Ainsi, il répond à l'énoncé qui ouvre *La Protestation des larmes* : « une femme en quête de son histoire »<sup>202</sup>. S'ils sont tout deux anachroniques à l'époque où *Hantise* se déroule, ces deux parallèles vont dans le sens d'une progressive autonomie du personnage de fiction. *Hantise* fait de son détective un biographe de

---

<sup>198</sup> Roudinesco É., *Sigmund Freud en son temps et dans le nôtre*, Paris, Éditions du Seuil, 2014, p. 121.

<sup>199</sup> Cavell S., *La protestation des larmes*, op. cit., p. 86.

<sup>200</sup> Freud S., *Cinq Psychanalyses*, Paris, Presses universitaires de France, 2014, p. 37.

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>202</sup> Cavell S., *La Protestation des larmes*, op. cit., p. 17.

l'héroïne. Pourtant, ce n'est pas son récit qui importe au spectateur, mais celui de Paula. Jouant sur la profession (peu pratiquée) de Paula (elle est cantatrice, comme sa tante), Cavell évoque une voix que l'on cherche à étouffer. Paula doit réussir à parler en son nom et au nom de toutes les femmes inconnues.

#### 4.2.5: Exprimer la psyché par le décor de Thornton Square



Fig. 1 - *Hush*, 1944. La seconde séquence nous présente sous l'emprise de deux hommes : un maître de musique bienveillant et un pianiste, Gregory, amant doux et sournois.

Il est légitime de se demander qui était Paula avant son mariage : présentait-elle une fragilité avant de rencontrer Gregory, son mari, ou celui-ci est-il l'auteur de ses névroses ? La première séquence du film nous la montre enfant quittant Thornton Square après un événement traumatique (le meurtre de sa tante). La seconde séquence nous la présente sous l'emprise de deux hommes : un maître de musique bienveillant et un pianiste, Gregory, amant doux et sournois (**Fig. 1**). Cette ellipse n'est pas innocente : le film racontera un retour à Thornton Square, lieu dominé par Gregory et associé au *trauma* originel de Paula dès les cartons de générique.

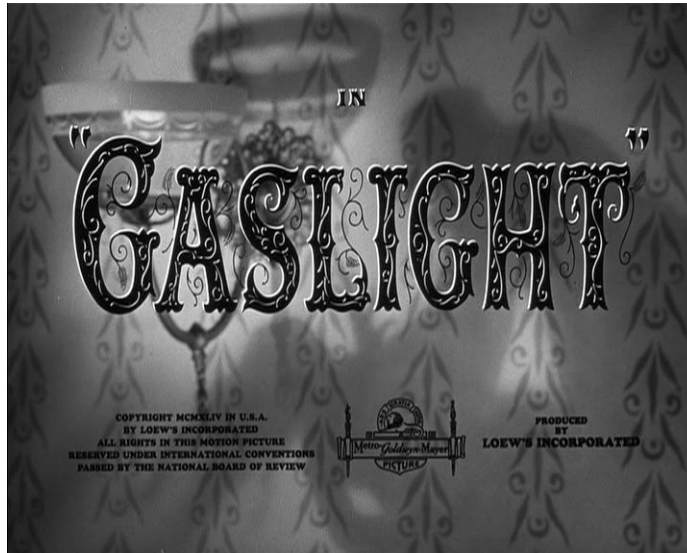


Fig. 2- *Hantise*, 1944. Bruits parasites, scintillement des lampes à gaz (qui donne le titre original du film : *Gaslight*) permettent d'exprimer des souffrances psychiques.

La maison de Thornton Square joue un rôle singulier dans le film. Elle devient l'expression de la psyché de ses habitants. L'occupation des lieux permet en particulier à Cukor de donner une image des troubles de Paula. Bruits parasites, scintillement des lampes à gaz (qui donne le titre original du film : *Gaslight*) permettent d'exprimer des souffrances psychiques (Fig. 2). L'utilisation de la maison est introspective : chaque pièce représente un état de conscience. De la même façon qu'un roman gothique utilise une exploration spatiale comme un voyage dans la psyché (cf. deuxième partie, chapitre IV), *Hantise* parvient à faire de Thornton Square une cartographie des angoisses de Paula.

*Hantise* est une description de troubles suivie de l'explication de ce qui fut l'excitateur de ces troubles. Loin d'accréditer la thèse d'un *happy end* unilatéral, Cavell précise que, de son point de vue, l'héroïne n'est en rien guérie de sa vampirisation par un mari manipulateur.

« Son *cogito* l'amène à chanter son existence. Elle scande son existence, accepte d'être folle (...). Mais à la fin du film, Paula n'a pas guéri de cet état. Après qu'elle a rappelé le détective dans le grenier pour « emmener cet homme », il ne lui reste plus que deux ou trois répliques. Lorsqu'elle sort avec le détective sur le balcon du grenier (la route vers la liberté, celle qu'elle refuse de laisser prendre à son mari, se libérant elle-même en le faisant enfermer), elle déclare : « La nuit sera longue » -la folie peut savoir cela d'elle-même. »<sup>203</sup>

Le héros hollywoodien est à la recherche d'harmonie : le *happy end* raconte toujours une réconciliation de ce héros avec son environnement. Le *happy end* est une convention profondément ancrée à Hollywood qui se révèle indispensable. Même lorsque le public n'y croit pas, le *happy end* le rassure et lui fait comprendre que ce qu'il a appris par l'expérience cinématographique l'aide à se construire. Dans le cas de *Hantise*, le *happy end* est partiel : le doute est levé mais le sentiment de trahison perdure.

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 97.

## 4.2.6 Le spectateur de cinéma est la « femme inconnue » !

Tout spectateur de cinéma peut s'identifier à la femme inconnue puisque l'expérience cinématographique nous laisse confusément en proie au doute : celui de la réalité de notre existence. L'identification à Paula permet au spectateur sceptique l'expérience d'un nouveau rapport au monde. Ce que cet être de fiction va vivre peut être interprété comme une mise en abyme de la condition du spectateur. Pris au piège de l'identification, le spectateur sceptique accepte de faire sienne une expérience intime qu'il aurait peut-être rejetée dans une réflexion philosophique.

Cavell identifie le spectateur à cette femme seule face à son angoisse. Il voit la même timidité téméraire dans l'attitude du spectateur de cinéma que dans celle de Paula. « Le thème de Paula hantant son existence montre que sa réalisation finale paroxystique du *cogito*, la preuve nue de son existence, est délivrée sur le mode de la vengeance, comme pour déclarer : le *cogito* cartésien comme preuve de l'existence n'est pas seulement motivé par le sentiment que mon existence n'est pas prouvée mais par le sentiment qu'elle est *déniée*. »<sup>204</sup> Ce déni de l'existence de Paula passe par la mise en doute de ses perceptions. Bien qu'extérieur au drame, le spectateur vit les mêmes manipulations que Paula. Son recul rend le traumatisme moins fort mais il éprouve une forme d'empathie. En nous faisant partager les doutes de son héroïne, *Hantise* joue donc sur une subjectivation du cinéma. Ce film de George Cukor va plus loin qu'une simple identification, il nous fait épouser des perceptions. Les phénomènes fantastiques dont nous sommes témoins s'avéreront avoir une explication logique mais, pendant la majeure partie du film, le spectateur est lui aussi victime de Gregory Anton. Son existence est également déniée.

Chaque personnage de cinéma semble désirer raconter son histoire, passer de l'ombre à la lumière. Ce type de mélodrame interroge le spectateur qui, dans le dispositif de la salle de cinéma, se sent comme l'équivalent de ces héroïnes. Alors que sur l'écran de cinéma qui projette *Hantise*, Paula arrive à affirmer son existence par rapport à un mari criminel et manipulateur, le spectateur vit une expérience qui lui permet de faire lui aussi au même instant à peu près le même chemin intérieur.

Dominé par l'*aura* des stars, Hollywood classique nous fait vivre par procuration des mondes meilleurs où nos représentants fictifs (les stars) se tirent de situations la plupart du temps spectaculaires. Jouées par des vedettes (Barbara Stanwyck, Bette Davis, Ingrid Bergman, Joan

---

<sup>204</sup> Cavell S., *Philosophie des salles obscures : lettres pédagogiques sur un registre de la vie morale*, op. cit., p. 144.

Fontaine, Olivia de Havilland), les héroïnes du « mélodrame de la femme inconnue » ont des objectifs plutôt ordinaires. Par rapport aux prouesses qu'accomplissent les héros du film d'aventures, les héroïnes de mélodrame sont soumises à des dilemmes plus intérieurs. Du mélodrame dans l'acception générale du terme au « mélodrame de la femme inconnue » se précise le profil d'une héroïne à la recreation de laquelle on assiste. Ainsi, la femme inconnue de l'adaptation de la nouvelle de Zweig par Ophuls évoque sa seconde naissance, celle de sa conscience et de l'amour de sa vie : l'emménagement de Stefan au-dessus de l'appartement familial que ses parents occupent avec elle, alors qu'elle est encore enfant.

### 4.3 Les films du *cogito*

Bien que Stanley Cavell ait travaillé sur des *corpus* de plus en plus restreints au fil de son œuvre, ses théories peuvent s'appliquer à des films qu'il ne fait qu'évoquer. Le système hollywoodien permet la production d'œuvres dont les thématiques sont similaires. *Hantise* appartient à un réseau de films dans lesquels les personnages principaux parviennent par une sorte de réveil spirituel à affirmer leur identité. Leur dimension métaphysique et leur capacité à mettre en scène des phénomènes intérieurs les distinguent du reste de la production. *Peter Ibbetson*, *Le Portrait de Dorian Gray*, *La Femme au portrait*, *Le Magicien d'Oz*, *L'Aventure de Mme Muir* et *La vie est belle* sont des films du *cogito* mais aussi des films du doute hyperbolique. Ils renvoient à des questionnements de sceptiques : Suis-je en train de rêver ? Est-ce que j'existe ? Qu'y a-t-il après la mort ?

À travers des trames merveilleuses, ces six films amènent le spectateur à repenser son rapport au réel. Aucun d'entre eux n'obéit à une intrigue rationnelle comme celle de *Hantise* où tous les phénomènes étranges sont expliqués. L'existence de fantômes et de mondes contingents impliquent une séparation du corps et de l'esprit. Même s'il n'est pas un cinéma prosélyte, Hollywood est empreint de spiritualité. Sans aller jusqu'à la négation des corps, les six films portent sur l'affirmation d'une identité qui passe avant tout par une intuition. La réalité ne se limite plus au monde visible.

Les films du *cogito* nous invitent à participer à leur fiction. Pour ces drames intérieurs, l'identification aux personnages permet au spectateur une forme d'introspection. C'est en observant des personnages de fiction que nous comprenons mieux notre sort. Ces films nous conduisent à entrer en sympathie avec des personnages. Ils nous font entrevoir que nous sommes, comme nos homologues de fiction sont censés l'être, des sujets pensants façonnables et en proie à des manipulations. Les héros des films hollywoodiens seraient-ils comme nous perdus dans un monde opaque dont ils ne connaissent que la perception qu'ils en ont ? Ces films ont aussi des vertus éducatives. Stanley Cavell va jusqu'à dire

qu'ils participent d'un « perfectionnisme moral ». On pourrait trouver dans les films du *cogito* une dimension thérapeutique : le spectateur accompagne les personnages sur l'itinéraire qui les conduit à prendre conscience d'eux-mêmes. Le spectateur est lui aussi amené à alléger son fardeau par identification aux personnages.

Afin de délivrer les hommes de leur prison intérieure, le cinéma invente ainsi un monde qui est au-delà de la réalité. Les voyages immobiles que proposaient les « vues » Lumière ont laissé place à des voyages dans l'esprit humain.

Paradoxaux, les films du *cogito* instrumentalisent le cinéma, un dispositif qui retranscrit le monde extérieur, afin de l'amener à figurer des phénomènes mentaux, qui relèvent exclusivement d'un monde intérieur. Comme le spectateur, les personnages de ces films sont dans une situation où leur corps est contraint. Peter Ibbetson est enfermé dans un cachot. Wanley (*La Femme au portrait*) et Dorothy (*Le Magicien d'Oz*) sont les sujets d'un rêve. Le capitaine Gregg (*L'Aventure de Mme Muir*) est un spectre. George Bailey (*La vie est belle*) observe un autre monde où il est déplacé. Tous ces films proposent un élargissement de la conscience des personnages qui s'exprime visuellement.

Ces fictions obéissent à un même schéma : leurs personnages principaux sont amenés à douter du réel pour ensuite accéder à une nouvelle forme de lucidité. Répondant aux doutes du sceptique par la « magie » du cinéma, ces films jouent à la fois sur la crédulité et sur la croyance du spectateur. Le spectateur n'est pas dupe de la virtualité des personnages qui n'existent que dans son esprit et sur les écrans de cinéma. À travers ses histoires de fantômes et de malédictions, Hollywood utilise des métaphores pour parler du quotidien de ses spectateurs. Le merveilleux a pour fonction de révéler des dilemmes intérieurs de manière imaginaire.

Invité dans ces mondes merveilleux, le spectateur y adhère en partie grâce à la crédibilité des personnages. Pourtant, il serait faux de décréter que le spectateur s'abandonne à ces êtres de fiction. Le spectateur ne se contente pas de s'identifier au héros, il possède une certaine avance sur lui. Entre distance, identification et empathie, le spectateur est invité à vivre (par procuration) des événements incroyables qui vont distordre sa perception du monde. Le spectacle surnaturel que lui offrent les films du *cogito* lui permet de se projeter dans des situations que la philosophie explore autrement. Spectres, anges et rêves l'amènent à une réflexion métaphysique et pourtant incarnée sur la condition humaine.

Traitant de la supériorité d'un amour spirituel sur un amour charnel, *L'Aventure de Mme Muir* met en scène un personnage de fantôme qui se revendique comme tel et qui existe dans l'esprit d'une veuve séduite (4.3.1 *L'Aventure de Mme Muir : le capitaine Gregg accepte sa condition de spectre*). *La*

*vie est belle* va plus loin : George est témoin d'un monde où il ne serait pas né qui s'avère aussi alternatif (c'est-à-dire sans vérité propre) que cauchemardesque (le capital y triomphe sur l'humanisme) (4.3.2 *La vie est belle, peut-être que je n'existe pas !*).

### 4.3.1 *L'Aventure de Mme Muir* : le capitaine Gregg accepte sa condition de spectre

« Je suis un spectre, ne l'oublie pas, depuis quatre ans, je n'ai pas de corps (...) Vous n'avez qu'une ombre en face de vous. » Le capitaine Gregg affirme son aspect spirituel et en même temps reconnaît qu'il n'est plus un être charnel (Fig. 3). Lucy Muir se demandera d'ailleurs si elle ne l'a pas rêvé avant que sa fille, Anna, lui révèle qu'elle aussi communiquait avec le spectre. Pivot du film, cette séquence intermédiaire fait du Capitaine Gregg une « hallucination vraie », partagée et donc bien réelle. La conversation de Lucy avec sa fille est comparable à l'échange de la bague dans le rêve de *Peter Ibbetson*. Elle vient authentifier un phénomène paranormal. *L'Aventure de Mme Muir* est un film fantastique qui se rapproche constamment du fantasme. C'est précisément parce que le film fantastique joue sur l'incertitude qu'il nous interroge sur la nature fantasmée des situations qu'il met en scène. Comme toute histoire de fantôme, *L'Aventure de Mme Muir* instille un doute qui stimule de nombreuses interprétations. Amour profond mais désincarné d'une mortelle pour un fantôme ou fantasme érotique d'une jeune veuve, excité par la présence d'un portrait ? Le film de Joseph Mankiewicz optera pour la proposition la plus romantique (c'est-à-dire la première).



Fig. 3 – *L'Aventure de Mme Muir*, 1947. « Je suis un spectre, ne l'oublie pas, depuis quatre ans, je n'ai pas de corps (...) Vous n'avez qu'une ombre en face de vous ».

La figure de fantôme du Capitaine Gregg génère de nombreux fantasmes : amant imaginaire pour Lucy, présence paternelle pour Anna, appel de l'aventure pour le personnage de l'éditeur. Pour le spectateur, c'est aussi une figure métafilmière. La condition de fantôme n'est pas très éloignée de celle de personnage de film. Ce sont deux êtres venus du passé pour délivrer un message. Contrairement à des films qui nous sont contemporains, *Les Autres* ou *Sixième sens*, *L'Aventure de Mme Muir* fait de son fantôme un personnage conscient de sa condition. Les films de fantômes actuels



nous amènent à un *cogito* inversé : Malcom (*Sixième sens*) ou Grace (*Les Autres*) vont découvrir qu'ils n'existent plus. Le Capitaine Gregg peut à l'inverse être considéré comme une façon d'amorcer une nouvelle forme d'existence.

Pour être acceptés par les spectateurs, les spectres hollywoodiens passent souvent par la subjectivité d'un personnage *a priori* réel. C'est le cas de Lucy (Gene Tierney dans *L'Aventure de Mme Muir*), qui va apprendre à cohabiter avec le capitaine Gregg, ancien loup de mer décédé qui apparaît d'abord sur un portrait peint. Cette histoire d'amour entre un homme qui revendique lui-même son immatérialité et une jeune veuve qui va se retirer progressivement du monde nous amène à considérer la vie comme un songe, un abandon progressif de toute corporalité pour un idéal spirituel. Comme Paula, Lucy doute de ses perceptions. Contrairement à Paula, Lucy n'est pas sujette à des manipulations mais à des phénomènes surnaturels.



Fig. 4 - *L'Aventure de Mme Muir*, 1947. Entre élégie morbide et symphonie lyrique et onirique, *L'Aventure de Mme Muir* est l'histoire d'un départ.

Comme dans une grande partie des films du *cogito*, cette romance avant tout spirituelle ne peut se dérouler dans notre monde. Entre élégie morbide et symphonie lyrique et onirique, *L'Aventure de Mme Muir* est l'histoire d'un départ (Fig. 4). Celui d'une jeune veuve qui veut s'émanciper et sera victime de son époque, moins progressiste qu'elle ne le paraît. Le fantôme du capitaine Gregg n'est rien d'autre qu'un « fantôme intérieur », perçu par Lucy. Colocataire, collaborateur et finalement amant inavoué, le fantôme permettra à Lucy de trouver sa place dans une société machiste.

Avant d'être un fantôme, le capitaine Gregg est une âme sœur. Son apparition est préparée par les objets qu'il a laissés derrière lui : un portrait, un télescope et de la vaisselle sale. Il sera ensuite présent de manière sonore. C'est après s'être assoupie que Lucy fera la connaissance du capitaine. Il l'aura au préalable observée dans son sommeil. Introduit par un *travelling* arrière, le fantôme semble d'abord être une caricature de vieux loup de mer. À la manière du *Fantôme de Canterville*, les auteurs de *L'Aventure de Mme Muir* parodient les récits de maisons hantées. Lucy traitera le fantôme de lâche et le priera d'avoir un vocabulaire châtié devant sa fille. La romance prendra ensuite le pas sur la comédie en s'imprégnant de nostalgie et de mélancolie. Quand le capitaine Gregg décidera de

disparaître pour permettre à Lucy de vivre un amour incarné, l'héroïne finira par vivre en ermite, déçue par le comportement grossier de son prétendant, Miles Fairley. La structure du film est étrange : le cœur du récit (à savoir la rencontre de Mme Muir et du capitaine Gregg) se déroule sur quelques mois alors que la dernière partie condense tout le reste de la vie de Lucy sur une dizaine de minutes. À travers trois ellipses, nous voyons le personnage vieillir puis mourir pour rejoindre le Capitaine Gregg.

Ce fantôme « intérieur », apparaît de manière bienveillante à ceux qui acceptent de le comprendre. Il forme avec Lucy un duo, se confondant avec la belle veuve aux yeux d'étrangers. Quand Gregg insulte un tiers, ce tiers s'imagine qu'il s'agit de la jeune femme, ce qui prête à quiproquo dans la séquence où la belle famille de Lucy rend visite à la jeune femme. Gregg devient la parole désinhibée de Lucy.

### 4.3.2 *La vie est belle*, peut-être que je n'existe pas !



Fig.5 - *La vie est belle*, 1946. La cauchemardesque Pottersville, sorte de double contingent de Bedford Falls.

La présence ou l'absence d'objets permet au personnage et au spectateur les déductions les plus fantaisistes. Elle peut même renvoyer à l'impensable : le sentiment de ne pas exister. Dans la séquence du rêve de *La vie est belle*. Alors que George voit ce que serait devenu son village s'il n'était pas né (expérience qui travaille fondamentalement le sceptique), le pétale de fleur que lui avait laissé son fils a disparu. Dans la partie du film inspirée du roman de Dickens, *Un chant de Noël*, George a bien un corps mais, pourtant, son existence lui est déniée. Pour en arriver à ce paradoxe métaphysique, nous avons besoin de bien comprendre comment le cinéma peut faire croire au spectateur, le temps d'un film, qu'il n'existe pas. *La vie est belle* porte sur deux réalités : la vie de la bourgade de Bedford Falls telle qu'elle est (**Fig. 6**) et celle de la cauchemardesque Pottersville, sorte de double contingent de Bedford Falls (**Fig. 5**). Sans George, Bedford Falls serait devenue Pottersville.



Fig.6 - *La vie est belle*, 1946. La vie de la bourgade de Bedford Falls telle qu'elle est.

On a souvent reproché à Capra sa vision très optimiste des mœurs et de la politique américaine. Sans tomber dans l'angélisme, Leibniz et Capra démontrent que, malgré des épreuves, notre monde est protégé par un dessein divin qui nous éprouve pour mieux se révéler salvateur. À la manière du philosophe, le cinéaste évoque des mondes contingents dont la principale utilité est de prouver que

notre monde « réel » est le plus harmonieux. « Les possibles contingents peuvent être considérés soit comme séparés, soit comme coordonnés en mondes entiers possibles en nombre infini, dont chacun est parfaitement connu de Dieu, bien qu'un seul d'entre eux soit amené à l'existence ; il ne sert en effet à rien de se figurer plusieurs mondes actuels, puisqu'un seul pour nous embrasse l'universalité des créatures, de tout temps et de tout lieu, et c'est en ce sens qu'on prend ici le mot monde. »<sup>205</sup> Leibniz célèbre un Dieu omnipotent et juste alors que Frank Capra célèbre les idéaux de l'*American Way of Life*.

Une Pottersville ne pourrait exister que si George Bailey abdiquait, faisant ainsi triompher le cruel Mr Potter. Le destin d'une collectivité dépend ainsi d'un combat intérieur. George n'affronte pas directement Mr Potter dans une lutte habituelle du bien contre le mal. Il doit faire face à sa propre noirceur et dominer sa pulsion de mort pour que les valeurs collectives, solidaires et familiales l'emportent. Capra rend mentale l'opposition entre la collectivité ingénue et le capitalisme calculateur. Précédemment dans son œuvre, elle existait déjà sous la forme de drames plus classiques : *Mr Smith au Sénat*, *Vous ne l'emporterez pas avec vous*, *L'Extravagant Mr Deeds*.

Dans une position très morale, *La vie est belle* conteste les thèses qu'exprimera Cioran dans *L'Inconvénient d'être né*. La comédie de Capra démontre que chaque vie est indispensable à l'équilibre d'une communauté. Le songe éveillé de George l'aide à affronter ses soucis et le délivre de la tentation du suicide. S'il n'était pas né, M. Goover serait un mendiant sortant de vingt ans de prison, son frère se serait noyé enfant, son oncle Billy serait interné et sa femme serait vieille fille.

Comment le spectateur peut-il accepter un postulat aussi absurde que le « peut-être que je n'existe pas » suggéré par les personnages du Capitaine Gregg et de George Bailey ? Il faut d'abord reconnaître que la partie Pottersville intervient au bout de plus d'une heure de comédie sociale où l'on vit de manière condensée toutes les grandes joies de la vie de George Bailey. Le décor est installé, Bedford Falls est un exemple de pastorale américaine où les petites gens ont trouvé en George un défenseur adroit et incorruptible. Arrive l'étourderie de l'oncle Billy. Il perd 8 000 \$, ce qui entraîne la ruine de George. Le film vire au mélodrame et, alors qu'il s'apprête à mettre fin à ses jours, George rencontre Clarence, A2C (Ange de Seconde Classe), lecteur de Mark Twain, qui voudrait progresser dans la carrière des anges et acquérir ses ailes. La référence au contexte d'*Un chant de Noël* et au troisième fantôme de Noël qui hante le rêve de Scroodge peut nous donner l'impression que George rêve, mais aucun élément du film n'accrédite cette impression. Clarence a pour objectif d'empêcher le suicide de George. George récupérera finalement ses 8 000 \$ grâce à la générosité des habitants de

---

<sup>205</sup> Leibniz G.W., *Essais de théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal*, Paris, Flammarion, 1969, p. 427.

Bedford Falls, qui lui sont tous redevables de quelque chose. On revient à la comédie sociale après la parenthèse onirique.

Les pouvoirs visionnaires de Clarence ne résoudre qu'une partie des problèmes de George. Pour le reste l'A2C laisse la vie agir. Contrepoint à une réalité déjà compromettante (la perte des 8 000\$), la vision de George est beaucoup plus noire. Elle verse dans l'hyperbole dramatique de manière progressivement appuyée. Chaque étape cloue d'avantage George à sa croix. Interprétable comme une déviation utile à la reconstruction finale du héros, ce fragment de *La vie est belle* nous plonge dans le doute le plus total. Il précède le *cogito* de George qui prend la forme d'un *happy end* de convention visant à valoriser une image de la famille américaine. Ce fragment fonctionne par antithèse, le doute étant moins convenu que l'affirmation du bonheur qui lui succède. Envisageable parce qu'il prépare un dénouement contraire, le cauchemar éveillé apporte au film de Capra une singularité. Il exploite des craintes fantasmées par le public, dont celle de devenir un étranger à soi-même.

Pourquoi l'illusion du « Peut-être que je n'existe pas » est-elle particulièrement remarquable au cinéma ? Vision évanescence, elle ne fonctionne que sur la présence d'objets absents. Pas de coprésence comme au théâtre : juste un écran vide sur lequel se projettent des images. Pourtant, alors qu'il est censé n'être pas né, George garde sa « corporéité », il reste incarné par James Stewart. Un autre cinéaste que Capra l'aurait peut-être rendu invisible. Loin des abstractions du futur *Matrix*, *La vie est belle* propose à peine un dédoublement de George. Sa « corporéité » subit tout de même deux changements : il perd une éraflure sur la pommette droite et retrouve l'ouïe de l'oreille gauche. Le George Bailey qui n'a jamais existé subit alors une violence supplémentaire : celle de n'être pas reconnu non seulement par ses amis mais également par sa propre mère et sa propre épouse. Devenir un étranger pour les êtres chers, n'est-ce pas souffrir du pire des dénis ? L'affirmation d'un *cogito* de George dans *La vie est belle* passe par son contraire : la vision d'un monde sur lequel George n'a plus aucune prise. Hallucination ou rêverie, ce monde terrifiant est contesté par le *happy end*. Si après cet épisode métaphysique tout revient dans l'ordre, c'est parce que George est bien vivant. *La vie est belle* peut servir les théories de Cavell parce qu'il met en scène le fantasme d'un monde que le sceptique considérerait comme inapprochable : un monde où il n'existe pas. Pourtant, nous restons dans le fantasme : Pottersville est un monde purement imaginaire.

Cette partie du film de Capra utilise le pouvoir réaliste du cinéma qui permet de nous faire croire à ce qui est inconcevable. Le réalisme ontologique vient servir les fictions les plus folles. Il devient l'objet de manipulations.

## 4.4 Le rôle déterminant des objets dans le *cogito* des personnages

« Pourquoi précisément ces objets que nous contemplons font-ils un monde ? »<sup>206</sup> Cette phrase de Thoreau, mise en épigraphe de *La Projection du monde*, prend un sens nouveau avec le *cogito* des personnages de film. Pour le sceptique, il est permis de rejeter ce monde d'objets qui pourrait dériver de son imagination. Remettre en cause la réalité, c'est considérer les objets comme des leurres. Pourtant, les cinéastes considèrent qu'il est préférable de douter des personnages et non des objets qui les entourent. Qu'ils soient artistiques, ornementaux ou fonctionnels, les objets ont leur rôle à jouer dans la détermination des héros. Utiliser un objet dans la trame narrative d'un film permet de se reposer sur un indice fiable. Contrairement au personnage de film, l'objet reste immuable. Il sert de repère à un héros qui pourrait quitter la réalité matérielle.

Réduire le scepticisme au doute de l'existence des autres esprits, c'est oublier les objets qui nous entourent et qui ont un rôle à jouer dans ce cheminement philosophique qu'est le *cogito*. Fondamentaux pour la narration, les objets peuvent être acteurs du drame au même titre que les personnages de chair et de sang. Leur présence *a priori* passive renforce les personnages dans des convictions extrêmes. Les objets permettent aux personnages de combattre le doute. Leur apparente neutralité leur confère un statut à part : ils interrogent les personnages sur le monde qui les entourent. Les objets témoignent des agissements des personnages. Traces mnésiques venant authentifier les actions, ils restent moins éphémères que les humains. Leur inertie propre les rend plus stables. Comme l'épée d'Hippolyte dans *Phèdre*, les objets apportent des preuves que l'on croit irréfutables. Ces objets passent pour magiques. Ils disent l'appartenance au monde des personnages.

Dans la « diégèse » de *Hantise*, *Peter Ibbetson* ou *Le Portrait de Dorian Gray*, c'est par des objets (bijoux, bague, portrait) que s'affirme la personnalité de Paula, Peter ou Dorian.

« Les objets participent de leur propre présence photographique ; ils participent de leur propre re-création sur pellicule ; ils sont essentiels à la production de leur paraître. Des objets projetés sur un écran sont par essence réflexifs, ils se produisent comme auto-référentiels, réfléchissant sur leur origine physique. Leur présence renvoie à leur absence, à leur situation en un autre lieu. Alors, si par rapport à des objets capables d'un tel « se-montrer », les êtres humains se trouvent réduits dans leur signifiante, ou écrasés par le fait de la beauté laissée vacante, peut-être est-ce parce qu'essayant de se rendre maîtres du monde ou bien l'esthétisant (tentations qui sont inhérentes à la production du cinéma ou de tout art), ils refusent leur participation à ce monde. »<sup>207</sup>

---

<sup>206</sup> Cavell S., *La projection du monde*, op. cit. p. 6.

<sup>207</sup> Cavell S., Avant-propos de *La Projection du monde*, op. cit., p. 14.

Cavell va plus loin que Thoreau : non seulement les objets forment un monde mais, projetés sur un écran de cinéma, ils «écraseraient» les humains par leur présence «réflexive». Les objets viennent authentifier leur présence en même temps qu'ils interrogent la réalité de ce qui les entoure. Ils survivront à leur image puisque celle-ci les dédouble et ne parvient pas à leur retirer leur mystère.

C'est en se référant à des objets concrets que Paula, Peter et Dorian comprennent l'importance de leurs actes. Une broche délivre une femme de l'instrumentalisation de son mari (*Hantise*). Une bague permet à deux êtres séparés de communiquer (*Peter Ibbetson*). Un portrait peint témoigne de l'état de dépravation d'une âme (*Le Portrait de Dorian Gray*). Les bijoux, la bague ou le portrait sont des moyens de relier des personnages de fiction à un univers palpable. Les objets sont moins soumis au scepticisme du spectateur que les comédiens. Un mauvais acteur ou un acteur mal dirigé «sort» le spectateur de la fiction alors qu'un objet atteste de la réalité de celle-ci.

Quelle place accorder aux objets du quotidien dans le processus du *cogito* ? Les choses matérielles exercent une influence sur un personnage qui remet en doute tout ce qui l'entoure. Paula, Dorian, Dorothy et Peter Ibbetson vivent dans une incertitude atténuée par la présence d'objets. Le cinéma en tant qu'invention mécanique inverserait la proposition de Descartes : le salut des personnages ne passe plus par leur capacité à raisonner mais par leur attachement à des objets qui les ramènent à une réalité sensible. Chez Descartes, l'objet permet au narrateur de se convaincre qu'il est capable de pensées alors que dans nos films l'objet fait prendre conscience aux personnages qu'il existe une réalité matérielle ou spirituelle à laquelle ils appartiennent.

Dans les films du *cogito*, le doute concernant l'existence des objets est d'autant plus paradoxal que ces objets peuvent attester un basculement dans un autre monde. Accepter la réalité d'un objet, c'est souvent accepter des postulats aussi improbables que l'existence d'un monde rêvé où tout est possible (*Peter Ibbetson*) ou d'un pacte avec le diable (*Le Portrait de Dorian Gray*). Indice d'une résolution de l'intrigue (dans *Hantise*, Paula retrouve des objets disparus attestant des manipulations), moteur d'un nouveau départ (dans *Peter Ibbetson*, l'échange d'un objet conduit à une fuite onirique), agent de liaison entre deux mondes (dans *La Femme au portrait*, le porte-plume que Wanley retrouve à son réveil trouve une utilité dans son rêve), l'objet est porteur de sens. Les personnages se fient aux objets plus qu'à leur instinct.

Les objets filmiques ne se résument pas à de simples symboles mais permettent aux personnages de s'élever au-dessus de leur condition. Ils libèrent les personnages de leur prison intérieure et créent une connaissance du monde.

Le doute hyperbolique de Paula se matérialise par la disparition d'une broche que l'on associe d'abord à l'orée de la folie (4.4.1 *Hantise, une broche disparaît*). Mark, le héros du *Secret derrière la porte*, collectionne des objets qui attestent des meurtres et qui resserviront dans la suite du récit (4.4.2 *Le Secret derrière la porte, les véritables objets du crime*). Au même titre que son portrait, Dorian est l'œuvre de démiurges qui en font un objet de désir (4.4.3 *Le Portrait de Dorian Gray, la peinture comme un work in progress de l'âme*). Peter et la duchesse s'échangent une bague, sorte de Sésame pour le monde onirique (4.4.4 *Peter Ibbetson, une bague qui ouvre un nouvel univers aux personnages*).

### 4.4.1 *Hantise, une broche disparaît*

Dans un drame réaliste comme *Hantise*, l'objet peut servir d'aide à un retour salutaire à la réalité. Volontiers métaphorique, ce mélodrame criminel utilise des objets (les bijoux de la tante, la broche censée appartenir à la famille du tortionnaire) qui sont soit des acteurs, soit des témoins du drame. À la manière d'un rêve, on peut faire une lecture psychanalytique de ces objets. Ils sont liés à la perte progressive de repères de Paula. L'humeur de Paula est mouvante alors que la disparition de ses bijoux la confronte à un monde qui existe indépendamment de sa personne. Paula gravite au milieu d'objets dont elle ne sait pas comment interpréter la disparition. Au lieu de suspecter son mari, ce que le spectateur ne manque pas de faire, elle remet en cause sa raison.

Gregory est un personnage habité par des motivations matérielles alors que son épouse et victime réagit uniquement de manière affective. Son désir de retrouver les bijoux de la tante de Paula est d'ordre pulsionnel. En bon matérialiste, il va tenter de rendre folle Paula en faisant disparaître des objets dont il lui fait croire que certains ont pour lui une valeur sentimentale. C'est le cas d'une broche dont il lui a fait cadeau et qu'il dit avoir appartenu à sa famille depuis plusieurs générations. Le spectateur se doute que cette babiole n'a aucune valeur alors que Paula lui confère de l'importance.

Le doute hyperbolique est provoqué par la disparition d'objets *a priori* anecdotiques. La séquence du *cogito* de Paula comporte un insert sur cette broche. La jeune femme a trouvé la broche dans un tiroir du secrétaire qu'elle a ouvert pour se munir d'un couteau afin de délivrer Gregory, ligoté à une chaise. Cet objet prétendument disparu condamne Gregory aux yeux de Paula plus que tout discours de Brian.

Paula préférerait croire à une disparition presque magique d'objets qu'à la malveillance de son mari. La naïveté de ce personnage en devenir renforce le sentiment de culpabilité et le doute qu'elle éprouve. « Savoir si le scepticisme à l'égard des autres ne serait pas plus fondamental que le cas le plus



familier (dans la philosophie analytique) de scepticisme à l'égard du monde (« extérieur ») des objets matériels. »<sup>208</sup> Stanley Cavell semble conclure que l'hypothèse de l'existence ou de la non existence d'objets déstabilise moins que celle de l'existence des autres esprits. Remettre en question le « monde extérieur » c'est contester la matière, le non-vivant alors que remettre en question l'altérité, c'est revendiquer une solitude totale. Au cinéma, il vaut mieux se méfier des protagonistes (qui, comme Gregory, peuvent mentir) que des objets. Les objets matériels sont partagés avec les « autres » qui forment notre cadre de vie. Douter de l'existence réelle des personnes qui nous entourent est beaucoup plus inquiétant que de douter des objets.

*Hantise* raconte la confrontation d'un personnage rationnel et matérialiste (Gregory) et d'un esprit plus fragile et détaché du monde (Paula). Cette confrontation rend impossible toute altérité : Gregory et Paula ne peuvent ni échanger, ni se comprendre. « Il y avait les bijoux entre nous deux » déclarera Gregory qui semble comprendre la vacuité de ses objectifs ou du moins feint de regretter ses actes. L'absence de sentiments réciproques conduit à un rapport de domination qui s'inverse à la fin du film. Cukor clôt son film sur la découverte de deux objets : les bijoux que recherchait Gregory et la broche qu'avait perdue Paula.

#### **4.4.2 Le Secret derrière la porte, les véritables objets du crime**

Dans *Le Secret derrière la porte*, les objets n'ont rien d'ornemental : ils expriment les dilemmes des personnages. Le *cogito* de Mark Lamphere transcende sa nature pathologique (il souffre d'une bipolarité qui pourrait le rendre violent et le pousser au meurtre) pour faire émerger sa bonne nature. À la différence de celle de Paula, incertaine, la guérison de Mark est totale et, vue avec les connaissances d'aujourd'hui, elle jette un discrédit scientifique sur un film à l'étrangeté pas toujours calculée.

*Le Secret derrière la porte* se permet de nombreuses fantaisies, comme en témoigne une représentation de rêve où Mark est jugé pour les crimes qu'il s'apprête à commettre. Si Fritz Lang met en images les pensées de son personnage, il se sert également des lieux et des objets. Eux aussi expriment la pathologie du dormeur.

Quand il les fait visiter à ses invités, Mark Lamphere précise que les objets de ses « chambres de crime » sont authentiquement ceux qui ont servi aux meurtriers. Ce détail a son importance pour

---

<sup>208</sup> Cavell S., *Philosophie des salles obscures*, op. cit., p. 144.

Mark, collectionneur obsessionnel : il ne s'agit plus d'ersatz mais d'objets qui ont traversé le temps. La notion d'original rend ces chambres bien plus inquiétantes, les armes du crime ayant déjà servi. Les objets disposés dans les chambres sont autant de témoins de drames passionnels. Un même scénario se répète sept fois à travers l'histoire : avec des objets différents (un foulard, une dague, une chaise où l'on attache une victime pour ensuite la noyer), des hommes tuent celle qu'ils aiment. La huitième chambre de crime est destinée à l'assassinat de son épouse, Célia (interprété par Joan Bennet). Grâce à l'opiniâtreté de celle-ci, ce huitième meurtre sera heureusement évité.

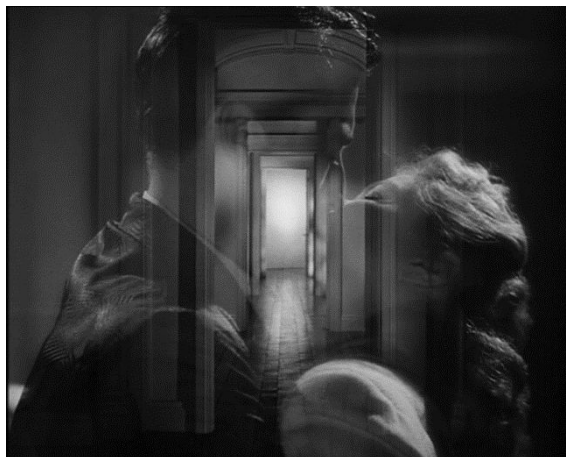


Fig. 7 - *La Maison du docteur Edwardes*, 1945. Les portes de l'inconscient de *La Maison du docteur Edwardes*.

Mark Lamphere n'ouvre pas à ses visiteurs l'accès à sa mystérieuse huitième chambre de crime où sont disposées des pièces à conviction. *Le Secret derrière la porte* fait planer une menace qui s'exprime par des objets. Fritz Lang est comme Alfred Hitchcock un cinéaste fétichiste. La symbolique de la porte interdite (qui rappelle les portes de l'inconscient de *La Maison du docteur Edwardes* (**Fig. 7**)) amène Célia à subtiliser la clef qui pourra l'ouvrir. Comme souvent chez Fritz Lang, la solution d'une énigme se trouve dans le décor. C'est grâce à la cire d'une bougie de sa chambre que Célia réalisera un double de la clé de la chambre interdite. Descartes évoque la cire comme une matière « flexible » et « muable »<sup>209</sup> qui va lui permettre d'interroger la perception des choses extérieures. Parce qu'elle peut prendre la forme de nombreux objets, la cire nous interroge sur la réalité de ce que nous « touchons » et de ce que nous « voyons ». On n'imagine pas ce qu'elle peut devenir. Le spectateur n'imagine pas d'emblée qu'un morceau de bougie va servir au moulage d'une clef. L'astuce de Célia renvoie aux interrogations de Descartes sur le scepticisme. L'imagination de ce personnage de fiction par rapport à son environnement le pousse à dépasser les apparences et à s'affirmer comme sujet pensant.

Clef, porte mais aussi foulard (l'arme du futur crime de la huitième chambre) sont autant d'objets qui vont servir la narration. Ils impliquent une conscience des personnages du monde qui les entoure.

<sup>209</sup> Descartes R., *Méditations métaphysiques*, op. cit., p.103.

Dans ce thriller mental, les objets cristallisent les humeurs de Mark et l'amènent à affirmer ses penchants les plus noirs.

### **4.4.3 Le Portrait de Dorian Gray, la peinture comme un work in progress de l'âme**

Indispensables au *cogito* du personnage, les objets sont soit une caution documentaire soit au contraire une preuve tangible que l'on a quitté la réalité. Contrairement aux acteurs, les objets servent de repères : leur fiabilité confirme un basculement dans un autre monde ou indique que l'on est resté dans la réalité. Les *cogito* des personnages peuvent donc nous amener à deux conclusions différentes : le personnage appartient au monde extérieur ou son esprit s'est dérobé à la réalité pour atteindre des mondes intérieurs ou merveilleux. Dans ces deux cas, l'objet sert d'indicateur.

*Le Portrait de Dorian Gray* et *Peter Ibbetson* sont deux films fantastiques où un objet sert à révéler un profond changement. Un objet magique peut devenir inquiétant et rappeler à la réalité un personnage qui aurait oublié ses méfaits. C'est le cas du portrait de Dorian, sorte d'indicateur de la moralité du héros. Un objet ordinaire peut attester un miracle. C'est le cas de la bague de la Duchesse de Towers (*Peter Ibbetson*). Le basculement dans un autre monde qu'atteste l'objet peut être progressif ou brutal.

Dorian ne porte pas sur son visage les flétrissures de sa corruption morale, mais son portrait, qu'il évite de contempler trop souvent, lui indique par ses altérations continues quel stade d'infamie il a atteint. Dans le roman de Wilde, l'auteur du portrait, Basil, déclare :

« Harry, tout portrait peint avec sentiment est un portrait de l'artiste, non du modèle. Le modèle n'est que l'accident, l'occasion. Ce n'est pas lui que le peintre révèle ; c'est bien plutôt le peintre qui, sur la toile colorée, se révèle à lui-même. La raison qui me fait refuser d'exposer ce tableau est que j'ai peur d'y avoir montré le secret de mon âme. »<sup>210</sup>

On peut penser que c'est Wilde qui parle à travers Basil. Donné dès le début comme extraordinaire, ce portrait ne peut donc être montré. Il va devenir le miroir de l'âme de Dorian et non celui de Basil. Modèle dès le commencement de l'œuvre, Dorian assume son statut de créature. Une créature déviante qui finira par tuer son créateur. La toile échappe aussi bien à son auteur qu'à son modèle, tous deux prisonniers d'un déterminisme.

L'ambiguïté homosexuelle de Dorian est restituée avec une certaine discrétion. Si Dorian est d'abord si attaché à ce portrait, c'est qu'il rend hommage à son éclatante beauté, jusqu'au moment où son

---

<sup>210</sup> Wilde O., *Le Portrait de Dorian Gray*, Paris, Gallimard, 2013 p. 57.

portrait s'enlaidit. De corrélatif d'amour, il devient corrélatif de haine de soi, de dégoût et de culpabilité. L'objet, le portrait, est visé comme totalité, il ne désigne pas uniquement l'enveloppe physique, mais l'âme tout entière. Ne pouvant s'aimer lui-même, Dorian n'aimera personne. Il parviendra tout juste à épargner Gladys, la fille de Basil qui est amoureuse de lui, en se sacrifiant.

*Le Portrait de Dorian Gray* est un récit de formation, à entendre comme « constitution du moi comme unité psychique ». Cette image que Dorian acquiert de lui-même par Hallward est définitivement scindée entre sa plastique charnelle impeccable et la noirceur de son âme. À la fois ange et monstre, Dorian doit vivre avec sa culpabilité et monte son portrait avili par ses exactions au grenier. Objet censuré, ce portrait devient le secret de Dorian, mais toute personne approchant Dorian ne peut que constater son avilissement.

Les décors du *Portrait de Dorian Gray* sont de véritables cabinets de curiosités dotés d'une profusion d'objets aux origines hétérogènes. Très porté sur l'orientalisme, le film donne une signification à chaque détail. Toutes les civilisations sont réunies : la sculpture de chat, divinité égyptienne, les statues grecques et le fameux portrait. Chez Lewin, les objets ont un pouvoir magique. Comme la peau de chagrin chez Balzac, Le portrait si parfait de Dorian n'est pas un simple portrait, c'est une malédiction.

Les objets possèdent une dimension maléfique que le personnage principal va être tenté de cacher. Dorian tuera Basil après que celui-ci aura découvert au grenier ce qui est advenu de son œuvre.

#### **4.4.4 *Peter Ibbetson*, une bague qui ouvre un nouvel univers aux personnages**

Dans *Peter Ibbetson*, c'est aussi un objet, puisqu'il s'agit d'une bague, qui permettra d'authentifier l'univers parallèle dans lequel ont pénétré ensemble des amants à jamais séparés dans le monde visible. Le film de Henry Hathaway bascule ainsi dans le fantastique lorsque Peter (interprété par Gary Cooper) constate qu'après avoir rêvé de la duchesse de Towers (Ann Harding), il se trouve réellement en possession de la bague qu'elle lui a donnée en songe. Tous leurs désirs d'intimité et de bonheur deviennent alors réalisables, malgré leur séparation, la bague attestant qu'ils sont réellement, non seulement spirituellement mais aussi physiquement en présence l'un de l'autre pendant leurs rêves communs.

Peter a ainsi découvert un moyen de communion et de rencontre avec l'être aimé n'obéissant à aucune contrainte matérielle. Il fallait une preuve tangible pour rendre certaine aux yeux des personnages et temporairement crédible aux yeux du spectateur, par sa médiation, la réalité de l'irrationnel.



Fig. 8 - *Peter Ibbetson*, 1935. Physiquement, Peter Ibbetson et la duchesse de Towers sont séparés. La mise en scène impose toujours une grille entre les deux personnages, et cela depuis leur enfance.

C'est à la fin de son récit que *Peter Ibbetson* fait intervenir la représentation du rêve. La construction ne devient vraiment étrange qu'au moment du dénouement, quand s'instaure un temps subjectif. Ce mélodrame classique devient alors un film fantastique. Il condense les événements de manière à recréer la temporalité d'un rêve. Cette dernière partie dure vingt minutes. Le refuge dans le rêve est amorcé par la bague. Cet objet autorise les deux héros à se fier au rêve non plus comme phénomène psychique et naturel mais comme un nouveau monde où toute barrière est abolie. Physiquement, Peter Ibbetson et la duchesse de Towers sont séparés. La mise en scène impose toujours une grille entre les deux personnages, et cela depuis leur enfance (**Fig. 8, 9**). À partir du moment où ils se mettent à rêver, les héros franchissent la grille. S'ouvre à eux un monde où tout est possible. Peter réussit un exploit que l'on ne saurait réaliser dans une salle de cinéma : celui de la coprésence à l'intérieur d'un rêve.



Fig. 9 - *Peter Ibbetson* 1935. Physiquement, Peter Ibbetson et la duchesse de Towers sont séparés. La mise en scène impose toujours une grille entre les deux personnages, et cela depuis leur enfance.

La représentation de rêves au cinéma sera étudiée dans la troisième partie. On notera seulement ici qu'elle peut nous rappeler un doute fondamental de Descartes, qui sera repris par Shakespeare et Caillois : « Suis-je, au moment où j'écris ces lignes, plongé dans un songe ? ».

C'est également pour conjurer le risque de rester enfermé dans le merveilleux, de ne pas réussir à retourner dans la « réalité » que, dans *La Femme au portrait*, un autre objet, le stylo-plume, intervient aussi afin de servir de fil rouge traversant la représentation du rêve pour être retrouvé une fois le personnage revenu à la réalité. Comme les personnages, les objets passent d'un monde à l'autre.

Dans l'interprétation psychanalytique des rêves, les objets ont aussi un sens particulier, mais d'une autre nature que ces objets cinématographiques. Ce sont des symboles énigmatiques qui cachent un sens profond. « Les rêves utilisent tous les symboles déjà présents dans la pensée inconsciente parce que ceux-ci s'accordent mieux aux exigences de la construction du rêve, étant donné leur aptitude à être figurés et aussi parce que, dans la règle, ils échappent à la censure. »<sup>211</sup> L'interprète du rêve doit deviner le sens caché des objets. Dans *Peter Ibbetson*, *La Femme au portrait* et *Le Magicien d'Oz*, les objets sont très explicites. La bague symbolise l'union de Peter et de la duchesse. Le stylo-plume de Richard Wanley est associé à sa fonction de professeur. Les diplômes, la montre en forme de cœur et la médaille renvoient respectivement aux quêtes de l'épouvantail (une cervelle), de l'homme de fer (un cœur) et du lion (du courage). On peut parier que les personnes qui entourent Dorothy à l'intérieur de son rêve sont des projections d'elle-même. Ainsi, Dorothy a besoin de courage, de cervelle et de cœur pour devenir un adulte positif. Son esprit s'organise autour de valeurs qui finiront par constituer un monde. C'est le rapport de Dorothy au monde qui se joue à Oz

<sup>211</sup> Laplanche J., Pontalis J-B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France, 2009., p. 478.

Contrairement à *La Maison du Docteur Edwardes* ou à *Freud, Passions secrètes*, aucun de ces rêves cinématographiques construit autour d'objets n'est interprété. C'est donc l'aspect fonctionnel des objets qui est favorisé plus que leur aspect symbolique. Ainsi, le film de Fritz Lang se conclut par les retrouvailles de Richard Wanley avec un objet qui a sa place dans son rêve (le stylo-plume) et l'objet de son désir (le portrait), qui a déclenché ce rêve.

## **4.5 Le *cogito* des personnages : un moyen de transcender la fiction**

À partir du moment de la projection, le personnage de fiction est une créature qui échappe à ses auteurs ; elle devient le fantasme du spectateur. Le *cogito* des quelques personnages hollywoodiens évoqués précédemment est un événement métaphorique. Il concerne avant tout le spectateur qui s'identifie à un double de fiction. En renaissant à leur propre identité, les personnages nous invitent à prendre conscience d'un monde parallèle. Dans cet ensemble clos et harmonieux que représente la « diégèse » hollywoodienne, l'épanouissement des personnages crée une parenthèse enchantée pour le spectateur, qui semble ainsi conforté dans l'idée que le monde a un sens, mais est aussi victime de l'idée que ce monde tourne autour de lui et de ses désirs. Naît alors un fantasme qui transforme le personnage d'un film en un être autonome. Puisque celui-ci parvient à se délivrer des forces qui l'asservissaient, pourquoi ne pourrait-il pas transcender aussi son statut fictionnel. Le doute hyperbolique cher à Descartes pourrait avoir des conséquences inattendues : il rappellerait que les personnages ne sont plus les parties prenantes d'un drame mais bien des êtres fictifs.

Deux œuvres métafictionnelles trouvent une portée dans le classicisme hollywoodien : *Six Personnages en quête d'auteur* qui fait de la scène théâtrale un lieu de cohabitation de personnage fictif et de « véritables » auteurs (4.5.1 La postérité de *Six Personnages en quête d'auteur* dans le classicisme hollywoodien) et *Sherlock Junior* qui permet à son héros d'entrer et de sortir de l'écran de cinéma (4.5.2 La postérité de *Sherlock Junior*).

### **4.5.1 La postérité de *Six Personnages en quête d'auteur* dans le classicisme hollywoodien**

Comment expliquer qu'un personnage de film soit à la fois une création figée et une projection de l'imagination du spectateur ? Celui-ci sait pertinemment qu'il s'agit d'un acteur jouant un texte écrit,

que le scénario a sûrement été tourné dans le désordre et que le film qu'il regarde est constitué de fragments que les auteurs ont réorganisé. Le *cogito* du personnage devient alors une étape essentielle pour que le spectateur puisse croire en cet être fictif. Dans son imaginaire, Paula, Peter ou George existent entre la collure de deux plans. S'agit-il de la magie du cinéma ou de l'influence de ces images mécaniques sur le psychisme du spectateur? Sa croyance au cinéma lui fait oublier tout ce qu'il sait sur l'industrie hollywoodienne, c'est-à-dire la genèse des films et les frasques des stars. La réflexion sur le cinéma hollywoodien hésite entre une dimension historique et une dimension « diégétique ». Si l'on opte pour la dimension historique, Paula est un rôle venu d'une pièce de théâtre de 1938 repris par Ingrid Bergman dans un film de Cukor. Si l'on opte pour la dimension « diégétique », Paula est une femme opprimée par son mari qui va apprendre à devenir elle-même. L'approche historique pourrait faire de nous des spécialistes d'une technique alors que l'approche « diégétique » nous rend dupes de la fiction mais également plus à même de comprendre la psychologie du personnage. Entrer dans la « diégèse », c'est prendre le risque de faire apparaître pour réelles de pures constructions imaginaires. Croire au *cogito* de Paula, c'est faire d'elle un personnage réel et non plus un rôle tenu par Ingrid Bergman.

Il existe trois conditions pour que le spectateur s'identifie à un personnage de fiction : son sentiment de proximité avec un acteur apprécié, son adhésion aux valeurs du héros, la place que le personnage lui permet d'investir pour son histoire personnelle. Une héroïne comme Paula semble répondre à ces trois conditions : elle est jouée par Ingrid Bergman, actrice suédoise dont l'*aura* mondiale et le cosmopolitisme séduisent; elle représente les valeurs de pureté et d'amour désintéressé ; son apparente innocence et le peu de repères biographiques dont le spectateur dispose sur elle favorisent l'identification. Pour Cavell, le spectateur partage le doute des personnages. À travers les exemples de Paula (*Hantise*), Peter Ibbetson (dans le film du même nom), Dorian (*Le Portrait de Dorian Gray*), Wanley (*La Femme au portrait*), Dorothy (*Le Magicien d'Oz*), le capitaine Gregg (*L'Aventure de Mme Muir*), George (*La vie est belle*) comme, bien plus tard, celui de Tom Baxter (*La Rose pourpre du Caire*), le spectateur apprend à mieux se connaître lui-même.

Ces personnages n'ont pas tous le même statut. Fantôme et produit de l'imagination rentrent en contact avec des personnages plus ancrés dans le réel. La distinction entre le mélodrame et le fantastique tient parfois à des indices très ténus. Paula vit dans une réalité concrète qui est remise en question par les manipulations de Gregory. Pourtant, ce personnage pourrait très bien avoir sombré dans un monde inquiétant. Peter et Dorian sont confrontés au surnaturel. Lorsqu'ils vivent ce qui est impossible à un esprit humain, ils se détachent de cette expérience par un « Je pense, donc je suis » : s'ils pensent que ce qui les entoure est faux, alors cette pensée devient une affirmation de leur propre expérience. Wanley et Dorothy vivent dans un rêve le prolongement de leur vie réelle. Leur affirmation de soi se produit à leur réveil, quand ils découvrent le caractère artificiel de leur rêve. Le



capitaine Gregg est un spectre que le spectateur prend d'abord pour une hallucination. C'est un personnage intermédiaire entre les morts et les vivants, le visible et l'invisible. S'il appartient à un autre monde, il s'affirme comme être pensant. Cet être spirituel est aussi capable de sentiments. George découvre un monde contingent où ce qui est advenu pourrait bien n'avoir jamais existé. *La vie est belle* va plus loin que les autres fictions évoquées. Ces fictions plaçaient leurs personnages dans des situations inconfortables (manipulation, phénomènes surnaturels, rêve) pour les amener au *cogito*. *La vie est belle* contient une longue séquence où George est témoin de son absence : spectateur d'un monde qui se passe de lui. Pottersville devient l'hypothèse de l'annihilation du *cogito*. Ce cauchemar est contrebalancé par un *happy end* invraisemblable où George a le courage d'assumer son existence, avec sa part d'échecs, et est sauvé par la bienveillance de ses concitoyens reconnaissants.

Les sept films étudiés répondent différemment au doute hyperbolique qui assaille leurs personnages principaux. Ceux-ci traversent des situations qui ne donnent pas toutes lieu à des explications rationnelles. La foi de ces personnages leur permet d'accepter l'impossible sans sombrer dans la folie. Obéissant tous les sept à l'exigence hollywoodienne du *happy end* au moins partiel (même *Le Portrait de Dorian Gray* se termine sur une note d'espoir : en se sacrifiant pour Gladys, Dorian assure le salut de son âme), ces films n'en laissent pas moins une menace au-dessus de la tête de leurs personnages. S'ils choisissent de lutter pour le bien, la part de noirceur qu'ils ont découverte en eux ne peut en effet s'oublier. Ainsi, le doute ne saurait être totalement révoqué.

Pourquoi prendre du plaisir aux souffrances morales de Paula ou de Dorian ? Un être démiurgique regarde-t-il le spectateur dans son quotidien ? Agirait-il avec lui comme lui le fait avec ces êtres de fiction ? Le spectateur peut se demander s'il n'est pas fictif lui aussi, s'il n'est pas une créature entre les mains d'une puissance qui le dépasse. Autant d'interrogations qui n'appellent pas de réponses et qui font triompher le scepticisme. Une croyance étrange en la fiction lie ainsi le spectateur au sort de Paula ou de Dorian.

\*

\* \* \*

Dans *Six personnages en quête d'auteur*, Luigi Pirandello pousse la prise de conscience de personnages théâtraux jusqu'à les conduire à la conclusion absurde qu'ils sont imaginaires. Cette lucidité réflexive de la part de personnages fictifs invite le spectateur à oublier qu'il assiste à une représentation théâtrale où des comédiens jouent un texte écrit au préalable. Ces personnages bruts amènent une réflexion sur la création et les risques de confusion entre réalité et comédie. Luigi Pirandello utilise un dispositif théâtral, son intuition d'un personnage de fiction qui deviendrait autonome inspirera également le cinéma. Dans *La Dame au manteau d'hermine* (*The Lady in Ermine*,

Ernst Lubitsch et Otto Preminger, 1948), *La Rose pourpre du Caire* (*The Purple Rose of Cairo*, Woody Allen, 1985), ou *L'Incroyable Destin d'Harold Crick* (*Stranger than Fiction*, Marc Forster, 2007), des personnages de tableau, de film ou de roman adoptent le même raisonnement que les personnages de Pirandello. Le cinéma se prête donc à des fantaisies réflexives tout autant que le théâtre. Les modalités sont pourtant très différentes. Elles impliquent un rapport entre le triangle acteurs, personnages, spectateurs moins direct qu'au théâtre.

En réaction à l'écran de cinéma qui impose un cadre stable (même si le cinéaste peut changer le format de l'image), de nombreux metteurs en scène de théâtre ont fait traverser la salle, où sont assis les spectateurs, par des comédiens. Ainsi, les personnages théâtraux peuvent surgir de n'importe où. Ils se mélangent au public. Les comédiens nous entourent. L'illusion théâtrale nous fait soupçonner notre voisin. Peut-être fait-il partie de la troupe qui donne une représentation ? Cette immersion amène un doute plus profond qu'au cinéma. Le théâtre ne combat pas le scepticisme vis à vis des autres esprits. Il prolonge notre solitude et fait de nous des témoins dupes d'une représentation. La fiction n'a plus de limite, elle s'empare de notre esprit et fait de nous de possibles comédiens. Rien de plus naturel que d'imiter. Cette attitude animale est devenue sociale avec l'invention du théâtre.

Quand une représentation théâtrale prend-elle fin ? Bien après les applaudissements, le spectateur reproduit les comportements qu'il a vus sur scène. Alors que les morts sont revenus saluer le public, que de violents antagonistes se tiennent la main, le spectateur se demande si le théâtre ne se joue que sur les planches. La vie quotidienne n'est-elle pas le prolongement de cet art de jouer la comédie ? Au cinéma, les applaudissements sont plus rares car les comédiens sont absents, en exil pour citer Pirandello. Le manque d'interaction entre un public et ses héros n'est pas un obstacle à la prise de conscience du statut fictif du personnage de film. La différence principale vient de l'enfermement du personnage de film et de son aspect immatériel.

Venant interrompre la répétition d'un spectacle, six personnages conscients de leur condition fictive envahissaient une scène de théâtre que le dramaturge avait déjà rendue ambiguë. *Six Personnes en quête d'auteur* avait commencé par nous montrer des artistes au travail. Le spectateur croyait alors qu'il était face à de vraies répétitions, quand surgissait ce groupe de personnages qui revendiquant sa propre facticité. Débutait alors une confrontation fantastique où le théâtre se scindait entre un espace documentaire et un espace fantasmatique. L'espace documentaire proposait une mise en abyme d'une répétition théâtrale avec sa hiérarchie et ses codes. L'espace fantasmatique était représenté par des personnages venant de nulle part et qui ne demandaient rien de mieux que d'intégrer une création.

Pirandello ne fait pas une grande différence entre ces deux groupes de personnages. Il imagine ce que deviendraient ses créations si elles se mettaient à vivre en son absence. Une fois autonome, le

personnage refuse sa liberté. Le *cogito* devient alors un exercice qui ne libère pas d'un doute hyperbolique mais qui le transforme en un doute existentiel. Dire « j'existe » ne suffit pas pour donner un sens à sa vie.

Pirandello a réussi à brouiller les repères du spectateur au point qu'il est impossible de savoir dans quels limbes évoluent les personnages. Parce qu'il offre des représentations où l'homme ne se livre jamais entièrement, le théâtre est un art ontologiquement réflexif. L'art scénique confronte ses spectateurs aux mystères des comédiens et à leur duplicité. Jouer la comédie, c'est aussi dissimuler son identité. *Six Personnages en quête d'auteur* n'est pas la première pièce à représenter le monde du théâtre. Sa principale originalité est de faire se rencontrer des personnages tous fictifs mais dont certains seraient encore moins réels que les autres. Il y a d'un côté des personnages qui sont orphelins d'un auteur mais dont le statut est fictif et de l'autre des personnages censées être réels, ancrés dans un quotidien, qui seraient plus proches du spectateur. Ce qui est étrange dans la pièce de Pirandello, c'est que le spectateur a tendance à plus s'identifier aux six personnages en quête d'auteur et à leur détresse existentielle qu'au personnel du théâtre qui est pourtant censé vivre dans le même monde que lui.

Pirandello est précurseur dans cette intuition que derrière la représentation artistique vit un monde parallèle au nôtre. Une croyance enfantine veut que les personnages de fiction aient une vie propre et ne soient pas une construction imaginaire. *Six personnages en quête d'auteur* faisait entrer sur la scène théâtrale des personnages conscients de leur dimension fictionnelle. Pirandello octroie à des personnages le droit de sortir de la pièce pour se confronter à des artistes au travail. Le clivage entre artistes et personnages nous fait penser qu'une fois la pièce jouée, les personnages échappent à toute forme de créateur.

Comment scénariser au cinéma cette rencontre de personnages donnés pour réels et de personnages fictionnels ? Le rapport des personnages de films avec les spectateurs est très différent de celui du théâtre. Séparés par un écran, spectateur et personnage sont dans l'incapacité de transcender leur condition. Le premier est relégué à la passivité, plongé dans l'obscurité et dans une position presque immobile alors que le second est prisonnier d'un écran qui ne s'élargit que dans l'imagination du premier. Pour autant, l'absence de coprésence entre le spectateur et l'acteur de cinéma n'est pas forcément une barrière à l'émancipation des personnages. Utilisant avec parcimonie des *a parte*, les films hollywoodiens parviennent tout de même à créer une connivence entre personnages et spectateurs.

## 4.5.2 La postérité de Sherlock Junior

Le fantasme du spectateur passif qui franchirait l'écran trouve sa résonance dès 1924 avec *Sherlock Junior* où Keaton, simple projectionniste maladroit, devient un personnage de film infallible en entrant dans l'écran de cinéma pour pouvoir vivre des aventures trépidantes. Une fois de plus, la fiction hollywoodienne fait ainsi reculer nos intuitions de sceptiques et laisse l'imagination venir à bout de problèmes insolubles. Hollywood remet en cause le statut du personnage de film qui devient capable de s'adapter à n'importe quel monde.

Alors que son personnage s'est assoupi, Keaton lui permet en effet de pénétrer dans l'écran de cinéma qui devient une lucarne à travers laquelle on peut aller et venir. Célébrant la toute-puissance du rêve combinée à celle du cinéma, l'acteur-réalisateur parvient à nous faire croire que le spectateur peut influencer sur la projection d'un film.

À la solitude du spectateur, le cinéma hollywoodien répond ainsi par des situations inventives et symboliques.

L'espace scénique permettait des entrées et des sorties libres alors que l'écran de cinéma enferme ses personnages. En tant que réalisateur de fantaisie, Keaton parvient néanmoins, avec un effet spécial, à nous faire croire en la possibilité de traverser un écran que le bon sens nous fait considérer comme une surface plane étanche. Dans son article « L'illusion de réalité à l'épreuve de la scène : théâtre, cinéma et rêves dans *Sherlock Junior* de Buster Keaton », Mireille Berton détaille cet effet spécial.

« Keaton a aménagé, sur un plateau de tournage spécial, une scène simulant un écran de cinéma, et ce, grâce, d'une part, à un très fort éclairage (imitant la luminosité artificielle de l'image de cinéma) qui isole cette zone par contraste, et d'autre part, grâce à l'usage d'acteurs réels qui, comme des comédiens de théâtre, évoluent en performance « directe » alors que le spectateur pense être un observateur au premier degré d'une expérience ayant été enregistrée préalablement. »<sup>212</sup>

La théâtralité de cet effet spécial ne retire rien à l'illusion produite par le film. Le découpage permet une transition entre l'écran de cinéma comme un double de la scène théâtrale et l'écran de cinéma comme une matérialisation des phénomènes oniriques. Le personnage du projectionniste doit s'acclimater à son statut de personnage de film avant que commence un film dont il sera le héros.

Bien que l'œuvre de Woody Allen relève du cinéma américain contemporain, il est intéressant de la mentionner car elle creuse le même sillon et comporte de très nombreuses références, directes ou implicites, au classicisme hollywoodien. Ainsi, sous l'influence de Keaton et de Pirandello, Woody

---

<sup>212</sup> Berton M., « L'illusion de réalité à l'épreuve de la scène : théâtre, cinéma et rêve dans *Sherlock Junior* de Buster Keaton » Pavillon n°1 *L'imaginaire de la scène au cinéma*, juin 2007, Monaco, p. 10.

Allen décide de faire sortir Tom Baxter, personnage de film classique, de l'écran de cinéma (*La Rose pourpre du Caire*, 1985). Tom fait le mouvement inverse du projectionniste de Keaton. Il faut aussi le mouvement inverse des six personnages de Pirandello qui demandent à être intégrés à une pièce. Il souhaite avoir la même vie que ses spectateurs.

*A priori*, sa condition de personnage d'une comédie sophistiquée et exotique ne devrait pas le pousser à envier celle de personnages réels. Le départ de Tom, amoureux d'une spectatrice, Cecilia, qui regarde le film pour la quatrième fois, va causer désordre et confusion dans l'univers du film, mais aussi dans le monde extérieur. Cette transgression d'une règle absolue (le personnage de film ne doit pas accorder de regard au spectateur et encore moins s'adresser à lui) met en branle un monde bien organisé où l'imaginaire est séparé du réel par un écran. La cacophonie provoquée par le départ de Tom pousse à reconsidérer le personnage de film. Le cinéma *Le Bijou*, où est censé avoir eu lieu l'incident, contacte en urgence les producteurs et les autres acteurs du film afin qu'ils parviennent à convaincre Tom de rentrer dans le film. Curieusement, le réalisateur n'est jamais évoqué. C'est que nous sommes dans les années trente, période bénie de l'histoire de Hollywood : le cinéma devient le seul loisir d'un peuple meurtri par la pauvreté, mais le réalisateur n'est pas encore considéré comme l'auteur du film.

*La Rose pourpre de Caire* témoigne d'une façon très naïve d'envisager la fabrication des films classiques hollywoodiens. Woody Allen, auteur de métafilms (*Stardust Memories*, 1980, *Celebrity*, 1998, et *Hollywood Ending*, 2002), préfère nous donner la vision très subjective de son héroïne sur l'industrie des films. *La Rose pourpre de Caire* envisage le cinéma sur un plan plus diégétique que génétique. Son auteur y traite de la magie du cinéma hollywoodien et non de son industrie.

Avec *La Rose pourpre du Caire*, Woody Allen se sert du cinéma comme métaphore de notre condition existentielle. Se tournant vers un Dieu hypothétique (les scénaristes ?), Tom Baxter semble découvrir que la vie n'a pas de sens.

Abandonnés par Tom Baxter, les personnages du film dans le film de *La Rose pourpre du Caire* se révoltent contre leur statut figé et sont tentés par le marxisme. Le personnage métafictionnel aurait envie de se retourner contre son auteur. Woody Allen confronte le personnage de Tom Baxter avec le personnage de son acteur, Gil Shepherd, venu dans le cinéma de banlieue pour convaincre sa créature de revenir dans le film. Cette rencontre n'est pas possible au théâtre. Elle joue sur un dédoublement propre au médium cinématographique. Gil Shepherd va se révéler plus séduisant et habile que sa création. Cynique, intéressé et manipulateur, il a donné naissance à l'écran à une créature au contraire sentimentale, crédule et vulnérable : Tom Baxter, qui n'est pas armé pour survivre hors d'un film. La rencontre de Tom et Gil donne la mesure de la passivité du personnage de fiction.

Le dénouement de *La Rose pourpre du Caire* est considéré par Woody Allen comme un *happy end* bien que le spectateur puisse le ressentir comme triste. Mais le retour de Cecilia à la réalité sordide de son existence était la seule fin envisageable. Cette position du comique pessimiste n'est pas une provocation supplémentaire. Cecilia ne pouvait décentement vivre avec un personnage de film. Et d'ailleurs, si elle avait pu le suivre et intégrer le film, il lui aurait sans doute été aussi difficile de trouver le bonheur car il n'est pas certain que les personnages de film soient plus heureux que les victimes de la Grande Dépression : ces Sisyphe du divertissement sont condamnés à répéter les mêmes gestes à chaque projection !

Cecilia est un personnage qui vit à travers les films. Elle ne se pose pas de problèmes existentiels mais va chercher du réconfort dans un monde imaginaire. Parvenant à faire perdre la tête à un être de fiction, cette femme simple fait les choix les plus pragmatiques. Elle insuffle au film d'Allen une forme de réalisme mélancolique. Sa rencontre avec Tom est celle de deux ingénuités : celle d'un personnage peu gâté par la vie et victime consentante des hommes et celle d'un enfant choyé mais prisonnier d'un monde merveilleux. Les amants appartiennent à deux mondes différents. Cecilia possède un ascendant sur le personnage de film : elle connaît parfaitement le monde des fictions alors que celui-ci ignore tout de la réalité.

*La Rose pourpre du Caire* fait d'un personnage de film dans le film, Tom l'égal des spectateurs de ce film. Plusieurs décennies après la fin du classicisme hollywoodien, Allen nous fait croire qu'un monde coexiste avec le nôtre sur l'écran de cinéma. Le *cogito* de Tom qui s'affirme en sortant de la fiction coïncide avec le *cogito* de Cecilia, spectatrice dont il est tombé amoureux.

L'autonomie des personnages de fiction est un fantasme courant chez les cinéphiles. Woody Allen, par exemple, incarne, dans *Tombe les filles et tais-toi* (*Play It Again, Sam*, Herbert Ross, 1972), Allan, un fan d'Humphrey Bogart qui échange avec son ami imaginaire : Bogey, projection mentale. Bogey sort donc des films dans lesquels il joue et devise avec un spectateur. Allen paraît ainsi obsédé par la vie cachée des personnages de fiction. Les héros du film dans le film *La Rose pourpre du Caire* ont une vie propre et peuvent sortir de l'écran.

\*

\* \* \*

Un être de fiction est capable de douter et de fantasmer (*Hantise*), de transcender les lois de la nature (*Le Portrait de Dorian Gray*), de rêver (*Peter Ibbetson*, *La Femme au portrait*, *Le Magicien d'Oz*), de venir d'un autre monde (*L'Aventure de Mme Muir*), d'interroger sa virtualité (*La vie est belle*) et de

sortir de l'écran de cinéma (*La Rose pourpre du Caire*). En réponse aux sceptiques, la fiction hollywoodienne projette un monde dont les personnages peuvent s'abstraire. Nos héros passent de la réalité aux rêves, de la vie à la mort ou de l'écran de cinéma au réel. Leurs doutes par rapport au monde réel font écho à ceux du spectateur. Les cinéastes hollywoodiens vivent tous dans le fol espoir de voir un jour leurs personnages devenir des êtres réels avec lesquels ils pourraient converser. En se rapprochant des personnages, les cinéastes s'éloignent de la réalité extérieure pour figurer un monde intérieur et, avec lui, les phénomènes comme le rêve ou le fantasme.

Une dernière réalité reste à explorer : la réalité psychique.'

## 2. Le fantasme romanesque a été métamorphosé par le réalisme cinématographique

La première partie de notre travail a décliné la réalité cinématographique sous différentes formes : réalité matérielle telle que la représentaient les « vues » Lumière, réalisme ontologique tel que le préconisait André Bazin, réalité diégétique d'un univers filmique auquel le spectateur adhère et, enfin, réalité philosophique, métaphysique et existentielle. Figurer la réalité dans le classicisme hollywoodien, c'est aussi accepter un accord tacite entre le réalisateur et les spectateurs, qui acceptent de croire au spectacle proposé. Ainsi, le prétendu réalisme du cinéma est une notion plus complexe qu'il y paraît.

Après avoir défendu le réalisme ontologique, Bazin nous a apporté un autre appui théorique important en considérant le cinéma comme un « art impur » du fait de son caractère incomplet qui l'incite à accueillir d'autres formes artistiques. Benjamin des arts de la narration, le cinéma a vite rattrapé son retard en adaptant et en absorbant deux millénaires de récits. Cette annexion est légitime parce que le cinéma invente un nouveau langage : il confère une réalité inédite à des récits imaginaires.

La théorie d'un « art impur », ou hybride, s'applique parfaitement à Hollywood, dont la grande majorité des productions sont des adaptations et qui est très vite devenu la plus grande fabrique mondiale de fictions. Hollywood ne se contente pas d'adapter, il favorise l'hybridité et la synthèse de ses références et recrée un univers où se conjuguent des éléments *a priori* hétérogènes. L'« usine à rêves » propose aussi une nouvelle contextualisation des œuvres littéraires, où elles interagissent avec des créations picturales et des compositions musicales venant renforcer la « diégèse ».

Ce que le cinéma révèle de la réalité en fait un mode d'expression sans équivalent ni précédent. En revanche, ce qu'il révèle du fantasme va puiser son inspiration dans les arts antérieurs. C'est par l'instrumentalisation d'une invention qui a d'abord servi à brouiller les repères entre la représentation de la réalité et la réalité elle-même que Hollywood parvient à créer une sorte d'hallucination. Fantasme et réalité sont en apparence antagoniques, et pourtant ils se conjuguent dans l'illusion cinématographique.

Puisant son inspiration aussi bien dans des épisodes bibliques que dans des légendes du Far West, Hollywood crée sa propre mythologie, à la fois spécifiquement américaine et très ancrée dans la



culture occidentale. Hollywood est le produit de la rencontre d'un nouveau monde (les États-Unis) avec un nouvel art (le cinéma). Cette jeune nation a besoin de s'inventer des mythes ancestraux. Les studios de cinéma les exprimeront. Western, mélodrame ou film d'aventures reflètent l'identité américaine tout en renvoyant à des schémas narratifs européens.

L'histoire de l'art est faite de redites. De mêmes mythes connaissent de multiples incarnations. Cette deuxième partie traitera de l'appropriation du fantasme par le cinéma classique hollywoodien. Nous nous servirons de l'exemple de la postérité du personnage de Barbe Bleue, figure de conte qui hante le cinéma hollywoodien. À travers la littérature puis le cinéma, Barbe-Bleue rencontre de nombreux avatars qui assurent le renouvellement du conte. Même si on l'a rapproché de Gilles de Rais, Barbe-Bleue est une figure fantasmée, un monstre de l'inconscient collectif. Quand Hollywood lui consacre des productions, ce ne sont pas des études pathologiques ou naturalistes d'un tueur en série mais bien des fantasmagories.

La littérature stimule l'imaginaire de façon imperceptible : elle peut, par la simple force du langage, convoquer le réalisme et la psyché au sein d'une même phrase. Le cinéma peine à imiter cette subtilité. Il peut tout de même travestir une image de la réalité en image du fantasme. L'intériorité d'un personnage auquel un roman accède par le simple emploi de la première personne demande, pour s'exprimer au cinéma, un dispositif très élaboré.

Parce qu'il oscille entre la peinture d'un monde extérieur et la création d'un monde merveilleux, Hollywood parvient tout de même à créer un espace paradoxal entre la réalité et le fantasme. Ainsi, si l'on considère le fantasme comme une virtualisation de ce qui s'approche de la réalité et que l'on parvient *in extremis* à distinguer de cette réalité, Hollywood finit par rendre possible une visualisation des fantasmes de manière plus concrète que n'importe quel autre art avant lui. Le fantasme s'y exprime par la combinaison d'une technique d'un réalisme confondant et d'un scénario qui est le fruit de l'imagination et qui, dans la plupart des cas, a déjà servi de support à une œuvre littéraire.

Nous explorerons les transferts entre littérature et cinéma classique hollywoodien en six étapes pour constater à quel point celui-ci s'est rapidement éloigné de la simple représentation de la réalité pour se consacrer à celle des fantasmes, investissant tout l'univers de la fiction, auquel il a donné de nouvelles formes.

Hollywood classique s'est construit en s'ouvrant à tous les transferts littéraires, visuels ou philosophiques (**1, Le classicisme hollywoodien, terre d'accueil**). Nous distinguerons cependant ce qui traverse toutes les œuvres artistiques (le « signifié ») de l'expression propre de chacun des médias artistiques (le « signifiant ») (**2, « Passer d'un « signifié » littéraire au « signifiant » hollywoodien**). Cette distinction nous amènera à constater que Hollywood classique a été écartelé entre une volonté de créer des formes nouvelles en totale rupture avec les disciplines précédentes et une tendance à continuer le travail de création littéraire (**3, L'adaptation hollywoodienne entre rupture et continuité avec le modèle littéraire**). Nous nous interrogerons en particulier sur l'ombre portée d'un genre littéraire (le roman gothique) sur un genre cinématographique (le *female gothic*) à travers

l'adaptation de *Rebecca*, « remake littéraire » de *Jane Eyre*, où vont s'affronter une conception du cinéma en rupture avec les expressions artistiques antérieures et une autre conception en continuité avec le théâtre et la littérature. En s'approchant du roman de Daphné du Maurier puis de celui de Charlotte Brontë, on s'aperçoit que la véritable référence dont est issu le *female gothic* est le conte de *Barbe-Bleue* (4, **Le genre hollywoodien du *female gothic* renouvelle et transforme le mythe de *Barbe-Bleue***). Une approche comparative des contes et des films hollywoodiens permet des rapprochements plus riches qu'entre littérature et cinéma (5, **Le film hollywoodien rejoint le conte par sa structure, ses archétypes et ses interprétations**). Nous serons finalement amené à constater la difficulté majeure de l'adaptation littéraire liée à l'incapacité de Hollywood à employer la première personne, qui l'empêche de faire passer directement de l'écrit à l'écran la psychologie des personnages de fiction, et impose par conséquent l'invention de nouveaux procédés cinématographiques (6, **L'invention de nouveaux procédés pour contourner la difficulté de traduire cinématographiquement l'écriture à la première personne**).

# 1. Le classicisme hollywoodien, terre d'accueil

Hollywood représente une terre d'accueil pour la littérature européenne, pour les cinéastes européens et pour les romanciers américains. Cette industrie du récit se distingue par son goût de la synthèse et l'hybridation. En instaurant les nouvelles normes de la fiction, Hollywood réutilise tout type de récit (y compris ceux partiellement romanesques : *Walden*). Ce premier chapitre fait état de diverses influences hétérogènes et de leur appropriation au sein d'une narration inédite.

Les influences de Hollywood sont hétérogènes et viennent de tous l'occident : elles aboutissent à des juxtapositions très étranges comme celle de trames de romans européens avec une philosophie américaine (**1.1 Hollywood, un nouveau récit : hybridation entre une identité américaine et une inspiration européenne**). *Le Portrait de Dorian Gray* témoigne d'une volonté d'hybridation de diverses influences réflexives (**1.2 Dans *Le Portrait de Dorian Gray*, Albert Lewin actualise le projet d'Oscar Wilde : synthétiser un pan de l'esthétique**). Alors que le cinéma devient le principal pôle de fiction, Hollywood crée des transferts avec la littérature américaine d'avant garde qui transforme de l'intérieur une industrie qui ose l'expérimentation (**1.3 Hollywood établit les nouvelles normes de la fiction**).

## 1.1 Hollywood, un nouveau récit : hybridation entre une identité américaine et une inspiration européenne

Hollywood délivre un instantané de plus de deux millénaires de représentations artistiques. Cette capacité à faire revivre Homère ou Shakespeare à travers des techniques modernes est le fruit d'un désir d'appropriation et de modernisation ainsi que d'une volonté d'universalité. À côté du roman ou du théâtre, formes artistiques qui ont traversé les siècles, le cinéma classique, expression juvénile, rattrape en quelques décennies le temps perdu.

Le classicisme hollywoodien ne se nourrit pas exclusivement de romans. Hollywood classique est imprégné de philosophie transcendantaliste que l'on mélange de manière suspecte avec des adaptations de romans du XIX<sup>e</sup> siècle européens (**1.1.1 Le transcendantalisme à Hollywood**).

*Walden*, œuvre multiforme qui oscille expérimentalement entre le roman, l'autobiographie et l'essai philosophique a eu une importance capitale sur Douglas Sirk, notamment avec *Tout ce que le ciel permet* (1.1.2 *Tout ce que le ciel permet : le syncrétisme hollywoodien*). John Ford parviendra quant à lui à déplacer une nouvelle de Maupassant dans un décor de western (1.1.3 *La Chevauchée Fantastique, une réécriture de Boule de suif, la nouvelle de Maupassant transposée dans le Far West*). Est-il encore possible de brandir le perfectionnisme moral quand on adapte des œuvres aussi noires que Madame Bovary (1.1.4 *Une lecture transcendantaliste de romans pessimistes*) ?

### 1.1.1 Le transcendantalisme à Hollywood

La pensée de Thoreau est profondément ancrée dans l'identité américaine. Elle fait partie de l'héritage culturel des cinéastes américains et des connaissances à acquérir pour les cinéastes émigrés. Les philosophes transcendantalistes instillent dans un processus parfois inconscient une image idéalisée d'une nouvelle nation qui permettrait un nouveau départ. Hollywood multiplier les emprunts au vieux continent tout en restant fidèle aux mythes originaires de l'Amérique. L'étrange mariage du transcendantalisme comme philosophie des États-Unis et de la littérature européenne permet à Hollywood une relecture de l'une et l'autre.

« Par-delà les thèmes connus de l'amour de la nature, de la haine du conformisme, de la confiance en soi (*Self-Reliance*) et de la nécessité de se libérer du modèle anglais dans le domaine des choses de l'esprit (...), par-delà le succès même des thèmes émersioniens qui firent du « sage de Concord » un père spirituel (...), il apparaissait urgent d'insister sur l'originalité philosophique *radicale* du courant transcendantaliste. »<sup>224</sup> Marc Cerisuelo évoque les transferts culturels entre la philosophie transcendantaliste et les cinéastes européens à Hollywood. Contribuant à la constitution de l'identité américaine, les transcendentalistes croient aux valeurs d'une nouvelle nation dont l'Histoire passée et future est encore à écrire. En inventant une mythologie, Hollywood participe à cette écriture.

Les philosophes transcendantalistes ont marqué de leur forte personnalité l'histoire des États-Unis pour devenir des figures intemporelles de la révolte. On connaît l'aversion d'Emerson pour l'esclavage, la révolte de Thoreau refusant de payer l'impôt pour financer la guerre mexicaine. Ces éléments de leurs biographies en font les témoins d'une histoire encore récente quand Hollywood prend son envol. Ces hommes de lettres avaient su se tenir en retrait des courants dominants ou, mieux, les prendre à contre-pied.

Le retour aux sources que constitue *Walden* est aussi une façon de se détourner de la civilisation industrielle, de s'en extraire pour revenir à une période de l'Histoire où cette nation n'avait pas été

---

<sup>224</sup> Cerisuelo M., *Fondus enchaînés : essais de poétique du cinéma*, Paris, Éditions du Seuil, 2012, p. 267.

« découverte », « colonisée ». « Et si le but poursuivi par l'homme civilisé n'est pas plus respectable que celui du sauvage, si cet homme emploie la plus vaste partie de sa vie à se procurer uniquement un nécessaire et un bien-être grossiers, pourquoi aurait-il une meilleure habitation ? »<sup>225</sup> Dans cette entreprise à fois littéraire, philosophique et humaine, l'essence d'une civilisation venue d'Europe est contestée. Il est impossible d'arracher *Walden* à son contexte. La profonde originalité du récit de Thoreau rend compte d'un cas inédit dans l'histoire des civilisations.

Par sa capacité à remettre en cause un mode de vie où « l'homme civilisé » s'use pour des biens superflus, Thoreau toucherait-il au fondement de l'identité américaine, qui serait autant le développement d'un dispositif industriel qu'un retour à des temps immémoriaux, d'avant la civilisation ? Le cinéma hollywoodien parviendra à nourrir cette identité avec le western et le film de science-fiction. On constate que la philosophie transcendentaliste a eu un impact sur des genres typiquement américains, bien qu'ils aient été imités par le cinéma européen. Le western italien témoigne de l'ironie des « transferts culturels ». Alors que Hollywood invente avec le western les récits de chevalerie d'une nation dont les lointaines origines européennes ne doivent pas nous faire oublier que l'acte fondateur fut l'invasion des territoires des Amérindiens, le cinéma italien reprend à son compte des mythes qui sont devenus universels (avec ce que l'on a surnommé le « western spaghetti »). Volontairement parodique et sans fondements historiques, le western italien nous propose de revivre des affrontements de desperados dans des décors qui imitent l'Amérique. Loin de Monument Valley et des guerres indiennes, ce genre est la réplique Cinecitta à Hollywood avait reconstitué la Rome antique dans ses studios.

Les grands noms de la pensée américaine du XIX<sup>e</sup> siècle que sont Thoreau, Emerson et Whitman n'ont pas été l'objet d'adaptations hollywoodiennes directes car leurs œuvres se prêtent difficilement à la narration cinématographique. Pourtant, leur pensée est au cœur de la civilisation américaine et donc de Hollywood. La philosophie et la poésie américaines qui précèdent le cinéma hollywoodien court-circuitent les récits auxquels leurs contemporains étaient habitués. Hollywood en retiendra une certaine irrévérence. Moins confortable qu'il n'y paraît, le classicisme hollywoodien privilégie des récits linéaires tout en apportant un supplément implicite qui le rapproche des transcendentalistes.

L'héritage de la culture américaine du XIX<sup>e</sup> siècle ne s'arrête pas à la philosophie. Des romanciers typiquement américains feront l'objet d'adaptations hollywoodiennes : Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne, James Fenimore Cooper, Washington Irving, Mark Twain ou Herman Melville évoquent leur appartenance à une nation récente et en livrent des récits originaires.

Pourtant, Hollywood ne pratique pas l'autarcie culturelle et s'intéresse aussi de près aux romans européens du XIX<sup>e</sup> siècle. Comment la philosophie transcendentaliste pourrait-elle faire bon ménage

---

<sup>225</sup> Thoreau H.D., *Walden ou La vie dans les bois*, Paris, Gallimard, 2010, p. 44.

avec des mythes du vieux continent ? Dans son goût pour l'hybridation, Hollywood cultive le sens du paradoxe : alors que l'on pourrait croire que le transcendantalisme ne s'accorde qu'avec certains sujets (l'Americana et le western), nous sommes forcés de constater qu'elle habite aussi le mélodrame, la comédie et le film noir. Qu'en est-il du romanesque européen ? Hollywood crée des films composites et hétérogènes où l'identité américaine transforme (voire phagocyte) une origine européenne. Dans la constitution d'une « culture de masse », l'« usine » à rêves propose une « diégèse » qui bien qu'issue de la civilisation américaine comporte une dimension universelle.

## 1.1.2 Le syncrétisme hollywoodien

Hollywood parvient à affirmer rapidement une identité complexe car les patrons des studios ont vu dans la technique cinématographique un terreau fertile pour des expressions artistiques très variées. L'invention des frères Lumière pouvait traduire toute forme de fiction (opéra, roman, théâtre, peinture) mais aussi intégrer les sciences humaines (philosophie, histoire, arts, langues et littérature). Hollywood brasse de nombreuses influences qu'il met au service d'un récit d'une mythologie. Cette mythologie est en partie neuve, en partie faite d'emprunts : elle est le fruit de l'hybridation de valeurs américaines et de récits littéraires européens. Tout en s'inscrivant dans la philosophie transcendantaliste de Thoreau, elle propose une greffe improbable sur le roman du XIX<sup>e</sup> siècle européen. Le classicisme hollywoodien est un syncrétisme.

Les scénaristes s'inspirent d'écrits divers qui couvrent tout l'ensemble du spectre de l'édition. Si tout élément écrit devient fiction une fois que Hollywood s'en empare, les scénaristes n'excluent pas une utilisation de textes théoriques au sein d'une narration, comme l'illustre la postérité cinématographique de Thoreau. L'impureté ontologique au cinéma invite à des rapprochements heureux. Ainsi, autour de la fiction, à laquelle on tente de résumer le classicisme hollywoodien, gravitent quatre catégories complémentaires que sont le document d'époque, l'essai philosophique, le journal intime et le roman expérimental qui ont tous joué un rôle dans l'inspiration du classicisme hollywoodien.

Mélodrame de Douglas Sirk, *Tout ce que le ciel permet* (*All That Heaven Allows*, 1955) qui utilise le médium cinématographique pour explorer des pistes qui dépassent l'esthétisme d'un genre souvent circonscrit par des clichés. Il a valeur documentaire puisqu'il représente la société américaine des années cinquante par les moyens de la fable. En mettant en scène l'amour d'une veuve bourgeoise (Jane Wyman) avec son jardinier interprété par Rock Hudsons, Sirk raconte la société de classe contemporaine au film. Ron Kirby, le personnage du jardinier, semble tout droit sorti de *Walden, la Vie des bois* de Thoreau. Ce livre est une sorte de compromis entre le roman et la philosophie.

L'auteur raconte comment échapper à une civilisation moderne dont l'expansion uniformisatrice nuit à l'accomplissement personnel pour accéder à plus d'authenticité et de naturel. L'impossibilité de restituer l'écriture de Thoreau de manière littérale est contournée par Sirk qui se sert d'un personnage fictionnel pour éveiller chez le spectateur le besoin de valeurs qui, depuis 1854 (date de parution de *Walden*), n'ont de cesse de contredire le conformisme dominant. Ne se limitant pas à la philosophie de Thoreau, le personnage de Ron Kirby permet à Sirk de s'investir personnellement dans son film, d'en faire une figure réflexive, un personnage porte-parole. Il donne ainsi au film une dimension de journal intime. Sur un plan formel, *Tout ce que le ciel permet* vise l'expérimentation : son emploi du technicolor témoigne d'une recherche esthétique de nouveauté par l'invention de nouveaux codes stylistiques. *Tout ce que le ciel permet* accueille donc des influences diverses qui ne sont pas uniquement narratives et qui font la richesse de Hollywood. La forme hollywoodienne dépasse le simple *storytelling* pour investir des champs complexes. Sirk parvient à évoquer de manière subtile des thèmes qui ne viennent pas alourdir l'intrigue. Tout en restant au service d'un récit, le cinéaste fait preuve d'une érudition complète. Par l'intégration de *Walden* dans un film où le genre mélodramatique sert de balise, Sirk nous livre une réflexion avant tout américaine mais qui peut toucher un public mondial. L'impact sur un cinéaste d'origine germanique du texte de Thoreau est une preuve de l'hybridation hollywoodienne : un réalisateur exilé devient un étendard de la civilisation américaine.

*Tout ce que le ciel permet* est l'un des films de Sirk les plus repris par d'autres œuvres cinématographiques. Outre *Tous les autres s'appellent Ali* (*Angst essen Seele auf*, Rainer Werner Fassbinder, 1974) relecture du mélodrame dans l'Allemagne de l'ouest des années soixante-dix et *Loin du paradis* (*Far from Heaven*, Todd Haynes, 2002), pastiche moderne qui parvient à aborder simultanément le racisme et l'homophobie de l'Amérique des années cinquante, le mélodrame de Sirk est associé à l'œuvre de Thoreau dans des actualisations de *Walden* parfois naïves comme *Capitain Fantastic* (Matt Ross, 2016) où un père fait l'éducation sauvage de ses enfants pour les endurcir, ou *Into the Wild* (Sean Penn, 2007) où un jeune homme croit échapper à une société folle en brûlant sa carte de crédit. La postérité de Thoreau et de Sirk démontre qu'une fiction peut distiller une forme de philosophie et ne s'arrête pas à un agencement de faits. Hollywood devient alors l'expression du transcendantalisme, c'est-à-dire qu'il véhicule l'une des principales philosophies de l'Amérique.

### **1.1.3 *La Chevauchée Fantastique*, une réécriture de *Boule de suif*, la nouvelle de Maupassant transposée dans le Far West**

Le succès foudroyant de Hollywood, sorte de ville du fantasme, s'explique par la reprise d'anciennes traditions disparates. L'histoire récente des États-Unis y trouve son expression formelle mais ne suffit pas à justifier un aussi rapide monopole de la fiction. Philosophie transcendantaliste, mythologie de l'Ouest sauvage, modèle démocratique représentent le socle d'un monde merveilleux qui se nourrit également des fictions européennes. Sans l'apport du roman gothique ou du récit d'apprentissage, des récits de voyages ou des figures romantiques, tous importés d'Europe, Hollywood n'aurait pu affirmer son identité de manière aussi immédiate. Réussissant à transposer dans l'Amérique du XX<sup>e</sup> siècle, des histoires inventées par des Européens et se déroulant en Europe, Hollywood s'approprie un patrimoine universel. C'est en brouillant les repères des époques, des représentations et des civilisations que Hollywood invente une expression aussi originale que tributaire de cultures antérieures. Associant un art nouveau et typiquement américain à une conception du récit éternelle liée au vieux continent, Hollywood n'hésite pas entre différents modèles mais décide de tous les assimiler. Cette volonté de se nourrir d'éléments aussi disparates que la pensée des philosophes transcendantalistes et le roman gothique nous donne une idée de ce *melting pot* culturel que représente le classicisme hollywoodien. Ne craignant pas les anachronismes, les studios hollywoodiens parviendront à faire se rencontrer *Boule de suif* et l'ouest américain (*La Chevauchée Fantastique*, *Stagecoach*, John Ford, 1939), comme ils feront se rencontrer *La Belle et la Bête*, la grande dépression et *Le Monde perdu* (*The Lost World*, 1912) de Conan Doyle (*King Kong*, Merian C. Cooper et Ernst B. Schoedsack, 1933), ou encore *Un Chant de Noël* et l'American Way of Life (*La vie est belle*, *It's a Wonderful Life*, Frank Capra, 1946). En détachant des péripéties et des personnages européens de leur contexte initial, Ford, Cooper Schoedsack et Capra nous font revivre des aventures dont le sens a évolué. `





Fig. 1 - *La chevauchée fantastique*, 1939. Les archétypes sont ceux des westerns habituels : la prostituée réprouvée, le médecin alcoolique.

Inspiré d'une nouvelle intitulée *The Stage to Lordsburg* (Ernst Haycox, 1937), *La Chevauchée Fantastique* remplace les Prussiens par les Indiens et sert un même projet que celui de Maupassant : explorer la société à travers un microcosme représentatif durant un trajet de diligence. Ce western choral s'avère moins noir que le récit de Maupassant mais ne sombre pas non plus dans le manichéisme. Chacun des personnages représentés a certes sa part de ténèbres mais aura un moment salvateur. En transposant ce trajet de diligence dans une étape décisive de l'histoire des États-Unis, Ford filme des éclats de violence constitutifs d'une nation en devenir. Les archétypes sont ceux des westerns habituels : la prostituée réprouvée, le médecin alcoolique (**Fig. 1**), le desperado vengeur, le joueur de cartes au passé trouble, le shérif fruste... Il ne reste de la nouvelle de Maupassant que la promiscuité de personnages divers lors d'un trajet chahuté. Alors que la bonne société normande faisait corps contre Boule de suif pour finir par profiter d'elle, les voyageurs américains représentent des individualités multiples. Ils se divisent entre les fréquentables et les réprouvés mais ces rôles sont rapidement inversés. Ce western se termine par un règlement de comptes traité en partie par une ellipse qui nous rappelle sa singularité. *La Chevauchée fantastique* est représentatif du romanesque fordien : il ne se résume pas à ce que l'on appelle aujourd'hui un film d'action mais se distingue par une alternance de passages comiques et tragiques, de moments forts et de moments épurés, d'universalité et de peinture de l'Amérique en devenir.

*La Chevauchée Fantastique*, comme *King Kong* et *La vie est belle*, revisitent ainsi des œuvres européennes au sein de genres hollywoodiens. Oscillant constamment entre une forme classique et l'expérimentation la plus extrême, Hollywood rend accessible un monde alors évanescent. On peut y lire l'ambition programmatique de réécrire tous les grands récits qui ont traversé l'Occident à travers les siècles. Ce projet de traduire dans un langage simple et direct des œuvres appartenant au patrimoine collectif n'a rien de scolaire : il produit de la féerie à partir de mythes que largement dévitalisés.

## 1.1.4 Une lecture transcendantaliste de romans pessimistes ?

Que se passe-t-il si l'on associe cette « philosophie » qui irrigue le cinéma hollywoodien à des récits empruntés à la littérature européenne du XIX<sup>e</sup> siècle ? À première vue, cette association débouche sur le plus grand désordre. Vu par un transcendantaliste, Heathcliff a raison de rechercher une réussite matérielle malgré ses origines plébéiennes et Emma Bovary de croire à son rêve de conte de fées. Ces deux exemples sont bien sûr caricaturaux et contestables mais on voit mal comment la liberté d'entreprendre pourrait, du point de vue transcendantaliste, être un péché d'orgueil. Puiser son inspiration dans le mouvement transcendantaliste et adapter *Hurlevent* et *Madame Bovary* est donc paradoxal.

Pour Cerisuelo, le transcendantalisme n'est pas le simple héritage d'une Amérique post-hollywoodienne qui serait réservé aux seuls cinéastes natifs. C'est même dans l'œuvre de Sirk, cinéaste immigré qui a fui l'Allemagne nazie, que la philosophie de Thoreau est la plus prégnante. Son assimilation passe par la lecture de *Walden* et l'utilisation des codes hollywoodiens. Sa double identité s'exprime dans deux pièces maîtresses tardives de sa filmographie : *Le temps d'aimer, le temps de mourir* (*A Time to Love, a Time to Die*, 1958) et *Mirage de la vie* (*Imitation of Life*, 1959). Le premier film se déroule dans une Allemagne en déroute telle que l'imagine Sirk et le second évoque la question du racisme, cruciale pour comprendre l'Amérique des années cinquante.

L'hybridation hollywoodienne naît d'un *transfert culturel* Europe-Amérique comme en témoignent les adaptations de Gustave Flaubert ou d'Emily Brontë par Vincente Minnelli et William Wyler. Ironie de l'hybridation hollywoodienne, un film de studio intègre ainsi des éléments contradictoires puisqu'un film hollywoodien peut à la fois être transcendantaliste et gothique.

Y a-t-il une contradiction à adapter des romans aussi noirs que *Madame Bovary* et *Hurlevent* alors que l'on est surnommé « l'usine à rêves » ? Qu'il soit traité avec ironie chez Flaubert et avec romantisme chez Brontë, le déterminisme social et humain des deux romans s'inscrit contre la confiance en soi. Le modèle littéraire anglais pèse lourdement sur Hollywood (les Brontë, du Maurier, Charles Dickens, Lewis Carroll) qui américanise ces romans. Pour reprendre la maxime d'Antoine Lavoisier, à Hollywood comme dans les sciences : « rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme. » La tâche des adaptateurs hollywoodiens semble ardue : passer d'un médium à l'autre, d'un continent à l'autre. Ces va-et-vient pourraient décourager les producteurs, d'autant plus que l'adaptation littéraire est

assimilée aux « films de prestige », genre d'ordinaire peu rentable. Pourtant, ce type d'adaptation littéraire perdure encore.

## **1.2 Dans *Le Portrait de Dorian Gray*, Albert Lewin actualise le projet d'Oscar Wilde : synthétiser un pan de l'esthétique**

Adapter une œuvre ne suffit plus ; il s'agit de recomposer un univers cohérent à l'intérieur duquel l'esprit du roman peut s'épanouir. Au lieu de s'arrêter à la narration d'Oscar Wilde, Albert Lewin synthétise une esthétique hétérogène permettant de couvrir un large spectre. Il restitue le projet du *Portrait de Dorian Gray* : remplacer la réalité par des représentations artistiques. Les œuvres incluses dans le film servent de commentaires à l'action. Une référence aux *Ménines* permet à Lewin de réaliser un autoportrait réflexif.

Dans un apparent désordre, Lewin fait revivre les cabinets de curiosités londoniens tels qu'ils ont pu exister chez des esthètes comme Dorian mais dont la profusion d'œuvres diverses est avant tout citationnelle (**1.2.1 Les décors deviennent des cabinets de curiosités**). Comme dans le roman qu'il adapte, Lewin décrit un monde régi par l'esthétique (**1.2.2 La vie imite l'art ?**). Le titre de cette œuvre indique un seul portrait pourtant celui-ci est poly forme (**1.2.3 Les deux portraits de Dorian Gray**). La première séquence évoque les *Ménines* où deux personnages de la fiction, Basil et Gladys viennent remplacer les personnages du peintre et de l'infante, installant ainsi le film dans une forme de pastiche (**1.2.4 Lewin imite Vélasquez (*Les Ménines*)**).

### **1.2.1 Les décors deviennent des cabinets de curiosités**

Le classicisme hollywoodien représente la cristallisation d'un récit définitif, que le temps ne peut atténuer. Il marque une étape décisive dans l'imaginaire parce qu'il garde en mémoire toutes les représentations précédentes. *Le Portrait de Dorian Gray* tel qu'il est ressuscité par Lewin modernise le projet d'Oscar Wilde, c'est-à-dire qu'il fait la synthèse des formes artistiques de façon à remplacer la réalité par l'esthétique. Wilde livre avant tout un roman moral sur la responsabilité des artistes, la

vanité de la beauté, l'expression physique du mal. Ses personnages sont tous des esthètes et possèdent une voix propre à défaut d'être décrits physiquement.

« *Le Portrait de Dorian Gray* se veut une critique de l'esthétisme, qui mène le héros à sa perte, pourtant le lecteur, séduit à son tour par la beauté de Dorian, se désole plus qu'il ne s'horripile de sa corruption, préfère succomber aux blandices du démon faustien que vomir l'infamie du meurtrier et du drogué. Pour mieux brouiller les cartes, sentant le livre trop moralisant, (Wilde) le subvertit en entonnant dans la préface quelques articles du *credo* esthétique qui corrompra son personnage. »<sup>226</sup>

Sans tomber dans le « roman à thèse », Wilde se sert de personnages de fiction pour illustrer un débat qui l'habite intérieurement.

Disparus au XIX<sup>e</sup> siècle, les « cabinets de curiosités » trouvent une nouvelle jeunesse avec le classicisme hollywoodien. L'adaptation de Lewin s'éloigne de la reconstitution historique pour proposer une collection d'œuvres qui prennent sens avec la narration. Sous un apparent désordre, cette collection nous livre l'âme de son propriétaire et nous interpelle. Sans dévier d'une narration simple et économe, le réalisateur remplit la « diégèse » d'indices qui aident à l'interprétation. Sous sa direction, le décorateur n'intervient pas gratuitement lorsqu'il s'agit de réinvestir des œuvres d'art préexistantes ou d'en créer de nouvelles. De par sa nature « impure », le cinéma est capable d'intégrer tous les arts précédents. Ainsi, Lewin peut ne pas se contenter d'évoquer ou de décrire des œuvres d'art puisqu'il a les moyens de les reproduire.

À travers un récit symbolique et linéaire, Wilde et Lewin livrent une réflexion sur la création artistique et une déambulation au milieu d'œuvres s'animant autour des personnages. Prolongeant le dandysme de Wilde jusqu'au classicisme hollywoodien, Lewin doit composer avec le système hollywoodien qui est un peu rétif à l'irrévérence. L'art de vivre, que le poète irlandais a payé de sa liberté, n'est pas soluble dans une industrie régie par le Code Hayes. Lewin éprouve une fascination pour les dandies, sur lesquels il pose pourtant un regard moral. Le monde de faux-semblants qui est celui des hédonistes renvoie à une certaine vanité.

Le spectacle pour Hollywood et l'art total pour les personnages du *Portrait de Dorian Gray* ont plus d'intérêt que la réalité. Contrairement à Emma Bovary ou Heathcliff, qui ne parviennent pas à voir leurs rêves exaucés, Dorian a tout ce qu'il désire. C'est un hédoniste malfaisant, un personnage négatif comme on en rencontre peu à Hollywood. *Le Portrait de Dorian Gray* est un roman que l'on pourrait croire étranger à Hollywood. Cette fable nous raconte comment, tout en étant habité par le mal, on peut avoir une apparence élégante. « La morale de l'esthétisme est qu'à vivre en spectateur, on devient surtout un spectacle pour les autres, et que chercher à se transformer en objet esthétique,

---

<sup>226</sup> Ellmann R., *Oscar Wilde*, Paris, Gallimard, 1998, pp. 122-123.

hors du temps, mène à la mort. »<sup>227</sup> La morale passe par une critique des faux-semblants. Les êtres qui peuplent le roman comme le film ne peuvent échapper à leur statut de créature.

Pour Wilde comme pour Lewin, l'esthétique est affaire de morale : dans ce roman d'apprentissage fantastique, le héros est spectateur de sa perte d'innocence, puis de sa cruauté, pour enfin contempler un indice de sa décadence à travers un portrait qui est le miroir de son âme. L'esthétique est un moyen de mettre une image sur la perversion, de servir d'indicateur moral.

Le contexte culturel des œuvres, les iconographies qui s'en rapprochent, ses différentes interprétations ont une importance capitale qui dépasse souvent la fidélité à la trame narrative. L'adaptation cinématographique du *Portrait de Dorian Gray* devait, pour se conformer à l'esprit du roman de Wilde, inclure tous les arts en une seule œuvre. À la manière de Wilde, Lewin fait vivre les personnages du roman non dans une imitation de la réalité mais dans une œuvre d'art (revendiquée en tant que telle) perpétuelle et éclectique. Le cinéma y sert de support pour recueillir la peinture, le musical.

La grande synthèse du *Portrait de Dorian Gray* n'étonne pas par l'érudition dont elle fait preuve mais par sa cohérence formelle. Hollywood annexe tout sur son passage : Wilde, Frédéric Chopin, Omar Khayyam... Plus que d'adapter la trame du roman de Wilde, Lewin recrée un monde avec quelques éléments culturels : un portrait dans le style de Sargent, une statuette égyptienne de chat, un numéro musical... Réinterprétation et réinvention ne passent pas par des recherches historiques mais par des fantasmes nés de formes esthétiques.

## 1.2.2 La vie imite l'art

Les diverses citations du *Portrait de Dorian Gray* permettent de raconter la genèse de l'œuvre dans un geste réflexif. En intégrant de multiples œuvres d'art, le film s'assume comme l'une d'entre elles. L'abondance de références interroge le geste créatif et détourne le spectateur du *storytelling* linéaire. Elle entraîne également une confusion entre ce qui est de l'ordre de la réalité et ce qui est de l'ordre de la représentation. À travers son travail d'esthète, Lewin s'inscrit dans une tradition, faisant du cinéma le dernier maillon d'une chaîne.

L'hybridité constitutive du cinéma permet d'illustrer l'une des thèses de Wilde : la vie imite l'art. Véritable plaidoyer pour le cinéma impur, cette adaptation se confronte plus aux codes des films

---

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 354.

victoriens qu'à une représentation historique de l'Angleterre victorienne. C'est en assumant ses images d'Épinal que le film manipule un spectateur noyé dans les références. On peut considérer que Wilde n'est pas l'unique préoccupation de Lewin quand il s'immerge dans le Londres de la fin XIX<sup>e</sup> siècle. Ce qui guide la vision du cinéaste, ce n'est pas tant le contexte historique mais bien les représentations qu'il nous en reste. Ce cinéaste américain à la solide érudition européenne s'intéresse avant tout à ce qui traverse les temps. Sa vision du mythe du Hollandais volant (*Pandora, Pandora and the Flying Dutchman*, 1951) jouera elle aussi sur l'alliance de l'éternel et de l'actuel, associant toutes les formes artistiques (des statues grecques aux automobiles de course) dans une histoire connue de tous qui se rejoue devant des spectateurs depuis des siècles sans que son dénouement tragique puisse être évité. Les deux films portent sur une malédiction qu'aucun amour ne saurait surmonter.



Fig. 2 - *Le Portrait de Dorian Gray* 1948. On peut lire des lettres sur ses cubes : elles désignent les initiales des futures victimes de Dorian !

La route de Dorian Gray sera semée d'œuvres qui nous rappellent que ce récit est téléologique. Certains détails nous alertent sur le caractère inéluctable de ce drame, qu'une partie des spectateurs connaissent avant d'avoir vu le film. Lorsque Dorian cache la toile maléfique dans un grenier, des cubes en bois sont renversés par terre. On peut lire des lettres sur ses cubes. Elles désignent les initiales des futures victimes de Dorian ! (Fig. 2) Une telle entorse à la fiction classique mérite un développement. Ce détail est fait pour échapper à la vigilance du spectateur qui voit le film pour la première fois. Il implique donc plusieurs lectures.

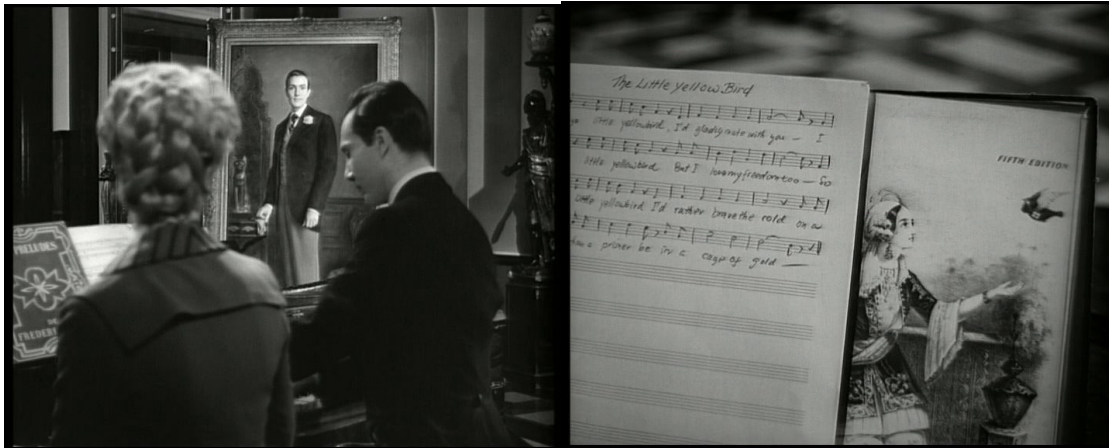


Fig. 3 - *Le Portrait de Dorian Gray*, 1948. Du *Music-hall des deux tortues* où Sybil chante *Goodbye Little Yellow Bird* au prélude de Chopin qu'interprète Dorian, la musique est associée à un personnage.

De la même manière que les cubes, la musique sert de commentaire. Son pouvoir évocateur permet de comprendre les héros de manière plus subtile que l'usage de dialogues. Une fois de plus, les personnages se révèlent par une représentation artistique. Dans *Le Portrait de Dorian Gray*, l'aura des œuvres d'art diffère selon leur degré de prestige. Du *Music-hall des deux tortues* où Sybil chante *Goodbye Little Yellow Bird* au prélude de Chopin qu'interprète Dorian, la musique est associée à un personnage (**Fig. 3**). Au moment du suicide de Sybil, le spectateur entendra une orchestration où se chevauchent les deux musiques, avec en supplément une composition d'Herbert Stothart. Cette musique intérieure nous plonge dans l'esprit de Dorian et exprime tous les sentiments qu'il peut ressentir à cet instant : la chansonnette est une élégie à Sybil, le prélude est le signe de la supériorité culturelle de Dorian et la composition de Stothart dramatise la situation. Quand il sera amené à venger sa sœur, le frère de Sybil ne connaîtra de Dorian que deux représentations artistiques : le prélude de Chopin et le portrait de Sir Tristan. Identifié à un air de musique et à une image sacrée, Dorian est bien le reflet d'images artistiques (**Fig. 4**).



Fig. 4 - *Le Portrait de Dorian Gray*, 1948. Quand il sera amené à venger sa sœur, le frère de Sybil ne connaîtra de Dorian que deux représentations artistiques : le prélude de Chopin et le portrait de Sir Tristan. Identifié à un air de musique et à une image sacrée, Dorian est bien le reflet d'images artistiques.

Le dilemme moral de Dorian devient insupportable avec la mort de Sybil, maîtresse ingénue sacrifiée par son orgueil. « Son intrigue avec Sybil est une expérience de laboratoire esthétique, et s'achève aussi mal que les amours de Faust et de Gretchen. »<sup>228</sup> Cette comédienne, qui alterne les rôles de *Roméo et Juliette* dans le roman, chante dans un cabaret médiocre dans le film. Pour Lord Henry, toutes les femmes sont des comédiennes et celle-ci s'avère en être une mauvaise. « Mise à l'épreuve, Sibyl se révèle autre qu'une pure comédienne : faute rédhibitoire aux yeux de Dorian, elle prise la vie plus que l'art »<sup>229</sup>. C'est la première victime de Dorian, qui devient un messager de la mort, celle de Basil mais aussi du frère de Sybil. Les meurtriers hollywoodiens ont souvent des circonstances atténuantes. Dorian tue pour préserver son secret. Il est fait de paradoxes : pur et corrompu, esprit pervers dans un corps sain, de lui-même son propre antagoniste.

### 1.2.3 Les deux portraits de Dorian Gray

La première œuvre d'art qui doit intriguer le spectateur, c'est donc le portrait du titre. Représentant toute la candeur du personnage au début du récit, le portrait initial de Dorian est une œuvre sans aspérité. Dorian parvient à tromper Gladys par les apparences de sa grâce, de son charme et de son élégance. Il ne pouvait être incarné que par un comédien inconnu, ici Hurd Hatfield. Des rôles aussi iconiques sont d'ailleurs souvent des malédictions et l'interprète aura du mal à se dissocier du personnage de Dorian dans la suite de sa carrière. À la manière du héros qu'il interprète, il restera figé dans une représentation. Utilisé pour sa plastique lisse, l'acteur campe un personnage indissociable de

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 348.

<sup>229</sup> *Ibid.*



sa représentation picturale. Dorian est, par sa beauté, une figure irreprésentable. Cette apparition quasi-divine serait-elle également un symbole de pureté ? Basil Hallward veut le cacher au monde et à Lord Henry pour éviter qu'ils ne le pervertissent. On peut aussi considérer que le peintre voue à Dorian un amour qu'il voudrait exclusif. Cet amour, qui est surtout celui d'un démiurge pour son œuvre, ne saurait être réciproque puisque la créature ne peut ressentir la même chose que le démiurge.

Lewin fera peindre deux toiles représentant Dorian. Celle du début du film, alors que l'âme de Dorian est encore pure, du moins vierge, est une imitation de Sargent, peintre de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Elle est donc parfaitement crédible dans l'Angleterre de 1895. Peu à peu, elle se transforme en une œuvre d'Ivan Albright, peintre de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Cet anachronisme nous plonge une nouvelle fois dans la métafiction : comment un héros victorien peut-il être confronté à une œuvre américaine des années quarante ? Ce saut dans le temps est aussi le signe de la puissance iconographique de Hollywood qui emporte tout par son souffle, y compris des incohérences temporelles qui trahissent un penchant pour l'art total. Ces incohérences nous obligent à considérer l'adaptation de Lewin comme un ensemble clos et indépendant par rapport au réel.



Fig. 5 - *Le Portrait de Dorian Gray*, 1948. Cette fantasmagorie terrifiante nous fait passer d'un analogon réaliste, sorte de double appliqué de Dorian, au portrait de la noirceur de son âme, devenue inhumaine.

L'imitation de Sargent peut passer pour une vulgaire copie alors que l'œuvre d'Albright possède une *aura* bien supérieure. La peinture d'Albright ne s'embarrasse pas de réalisme. Cette fantasmagorie terrifiante nous fait passer d'un analogon réaliste, sorte de double appliqué de Dorian, au portrait de la noirceur de son âme, devenue inhumaine (**Fig. 5**). Dorian naît une seconde fois lorsque Basil fait son portrait. En lui offrant une éternelle jeunesse, le portrait implique que la beauté physique est proportionnée à la pureté de l'âme. Ainsi, on s'étonne que quelqu'un d'aussi beau que Dorian puisse commettre de mauvaises actions. Le portrait bénéficie d'un traitement filmique qui le démarque des autres objets : il est en couleurs alors que le film est en noir et blanc. Conférer aux toiles du film des couleurs lisses puis très contrastées permet de les couper du reste du film. Ces œuvres seraient-elles

moins réelles que la fiction qui en découle ? Nous pensons plutôt que, comme dans *Le Portrait de Jennie* (*Portrait of Jennie*, William Dieterle, 1948), la couleur signifie l'actualité des toiles ou plutôt leur façon d'échapper aux affres du temps- ce qui est paradoxal puisque ces peintures enregistrent un mouvement. Filmer en couleurs le portrait du titre, c'est l'associer à une image éternelle. Pour expliciter cette pensée, Lewin utilise la métaphore d'un papillon tué au moment de son plus grand éclat. Comme la toile, le papillon gardera l'apparence de sa superbe. Épinglé comme un papillon, il ne changera plus d'apparence.

C'est en tentant d'immoler son portrait que Dorian perd la vie, ce qui provoque le rétablissement surnaturel du chef-d'œuvre de Basil. Wilde se sert de personnages pour parler de manière incarnée de son propre travail et de son art de vivre. Si les dandys londoniens sont loin des hommes de la rue hollywoodiens, la démarche de se représenter au travail est commune à de nombreux cinéastes américains. *Les Ensorcelés* (*The Bad and the Beautiful*, Minnelli, 1952) en est peut-être l'exemple le plus frappant. Le titre même du *Portrait de Dorian Gray* renvoie à une œuvre d'art fictive qui devient réelle avec son adaptation cinématographique. Ce portrait organique devient l'expression de l'âme du modèle.

## 1.2.4 Lewin imite Vélasquez (*Les Ménines*)

Plutôt que de s'appesantir sur le portrait d'origine qui est une œuvre classique, Lewin met en abyme le baptême de l'œuvre. Commencer un film par la représentation d'un peintre en train d'achever son chef-d'œuvre, c'est évoquer, sans modestie, un autoportrait. Lewin ira plus loin en citant Vélasquez.

En mettant en abyme la création d'un personnage, Wilde nous décrit le moment où l'artiste va insuffler de la vie à l'inanimé. Le portrait de Basil est suffisamment réussi pour accéder à une forme d'autonomie. Pour reprendre la métaphore de *La Dame au manteau d'Hermine* (*That Lady in Ermine*, Ernst Lubitsch, Otto Preminger, 1948) : il est sorti de la toile.

*Le Portrait de Dorian Gray* commence presque par la signature de l'œuvre du titre. Basil Hallward, l'auteur de la toile, propose à sa fille Gladys de cosigner la toile puisqu'elle a assisté amoureusement à toutes les séances. Cette séquence est précédée par le trajet de Lord Henry, Méphistophélès de ce mélodrame fantastique, pour se rendre chez Basil. Lewin retarde le moment de filmer le fameux portrait. Selon Philippe Dubois, la composition de l'atelier rappellerait *Les Ménines* de Vélasquez<sup>230</sup>. Cette citation, l'une des nombreuses comprises dans le film, n'est pas innocente : elle renvoie au

---

<sup>230</sup> Dubois P., *Le portrait de Dorian Gray de Albert Lewin : les dessous du tableau*, Crisnée, Yellow Now, 2015. p. 123.

projet de Wilde de saisir la genèse de l'acte artistique au sein d'une fiction où la prolifération d'œuvres se confond avec la vie des personnages.

Parmi les onze personnages des *Ménines*, on identifie un peintre dont tout prêche à penser qu'il s'agit d'un autoportrait de Vélasquez. Ce peintre au travail regarde dans notre direction. *Les Ménines* représentent-ils la vue subjective d'un modèle ? Il serait le hors-champ d'une toile, l'envers du décor. Deux éléments semblent nous sortir du cadre : le miroir où se reflètent deux personnages et la porte ouverte d'où l'on peut apercevoir un autre personnage.

Loin de faire une analyse complète du tableau, nous nous contenterons de constater sa modernité et son apparence cinématographique. Hors-champ, montage et profondeur de champ nous permettent d'affirmer que la grammaire du cinéma avait déjà commencé à s'écrire à une époque préhistorique (par rapport à l'invention de 1895) : 1656.

La séquence de Lewin n'est pas une copie conforme de la toile de Vélasquez. Elle en retient deux personnages : le peintre (Basil Hallward) et l'infante (Gladys Hallward). Nous noterons que Gladys n'est pas présente dans le premier chapitre du roman qui correspond à cette séquence. Nous ne savons pas s'il s'agit de la part de Lewin de se rapprocher de la toile de Vélasquez ou seulement d'introduire un personnage capital. Comme chez Vélasquez, le modèle, Dorian, est d'abord absent. Dans cette adaptation, le portraitiste compte plus que le modèle qui devient sa créature, mise en retrait. Cette attente crée de surcroît un suspense. Autre récurrence entre la toile et le plan : on ne voit pas l'œuvre du peintre. Sans doute pour valoriser un autoportrait : celui du peintre.

Dans le film de Lewin, Lord Henry demande à Gladys si elle préfère le Dorian réel ou celui du tableau. La réponse de l'enfant est sans équivoque : elle aime Dorian. C'est alors que Lord Henry a une parole venimeuse qui va changer le destin de Dorian. Le Dorian du tableau gardera son éclatante beauté alors que le vrai Dorian va perdre son *aura* et se décrépiter. Cette révélation fait réaliser à Dorian que malgré sa fortune et son insolente beauté, il subira le même destin que le reste de l'humanité.

L'intrusion d'une toile à l'intérieur d'une fiction implique forcément une réflexivité, celle d'une forme artistique (le portrait peint de Dorian) à l'intérieur d'une autre forme artistique (le film de Lewin). La présence de ce portrait n'est pas due au hasard, elle est primordiale pour l'intrigue.

De nombreux films hollywoodiens utilisent des portraits peints comme moteurs de leur intrigue (*Laura*, Otto Preminger, 1944, *La Femme au portrait*, *Vertigo*, Hitchcock, 1958, *Le Portrait de Jennie*, *L'Aventure de Mme Muir*, *The Ghost and Mrs Muir*, Mankiewicz, 1947). À chacun de ces

portraits peints correspond un personnage présent ou absent. Il s'agit pour la plupart de femmes auxquelles les personnages féminins s'identifient et que les personnages masculins désirent. L'auteur de ces toiles est parfois occulté, parfois présent. Lorsqu'un peintre habite la diégèse (Basil dans *Le Portrait de Dorian Gray*, Eben Adam dans *Le Portrait de Jennie*, Christopher Cross dans *La Rue Rouge*, *Scarlet Street*, Lang, 1945), un rapport de démiurge s'installe avec son modèle. Au point que leur relation se clôt souvent par une mort (Dorian assassine Basil, Eben perd Jennie dans une tempête au Cap Cod, Christopher Cross tue Kitty, sa muse et son modèle).

L'accumulation d'œuvres artistiques totalement hétérogènes mène, dans le film comme dans le roman, à mêler vie réelle et vie fantasmée. L'idéal de liberté et de bonheur qui est à l'œuvre à Hollywood est contredit par le roman de Wilde. L'épanouissement individuel se trouve pour Wilde dans l'accomplissement artistique, c'est-à-dire dans le don de soi à une œuvre.

Lewin ne craint pas de charger son adaptation d'une iconographie fortement symbolique. Parce qu'il arrive en dernier, le cinéma est tributaire de traditions parfois contradictoires. Loin de faire table rase du passé, Hollywood grandit en agrégeant toutes les formes précédentes. À force de piller des poétiques et des iconographies, souvent dissemblables, le classicisme hollywoodien se crée une identité de faussaire. Il parvient à exister principalement en référence à ses modèles tout en s'émancipant de ceux-ci.

## **1.3 Hollywood établit les nouvelles normes de la fiction**

En devenant le nouveau pôle de la fiction, Hollywood en dicte les nouvelles formes : toute fiction post-cinématographique se rapprochera des canons du septième art. Ce faisant, Hollywood ne signe pas l'arrêt de mort de la littérature, qui trouve d'autres voies et explore de nouveaux espaces. **(1.3.1 « Le cinéma recueille et perfectionne ce que lui abandonne le roman »... et inversement !)** On note une impossible concordance des temps entre les avant-gardes littéraire et cinématographique **(1.3.2 Hollywood et l'avant-garde littéraire)**. Hollywood se révèle curieux de l'avant-garde et s'offre les services de romanciers célèbres comme William Faulkner. Ces écrivains travaillent dans les studios où ils doivent produire quinze pages par semaine. Leur regroupement crée l'émulation, même s'ils se montrent plus concernés par la littérature que par le cinéma **(1.3.3 Les « mines de sel » : des écrivains sous contrat)**.

### 1.3.1 « Le cinéma recueille et perfectionne ce que lui abandonne le roman »... et inversement !

L'hégémonie du cinéma parmi les arts narratifs s'est imposée de manière parfois présomptueuse, comme si Hollywood pouvait prétendre à un monopole des mythes et à résumer la fiction à lui seul. Ainsi, aux yeux de Jacques Aumont, qui voit une continuité entre la littérature, le théâtre, la peinture, la photographie et le cinéma, Hollywood a repris le flambeau de la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle en supplantant l'art du roman au point de déteindre sur lui :

« Ce qu'il est convenu, encore aujourd'hui, d'appeler « le » cinéma a aussi, a surtout servi à faire rêver des mondes, possibles ou impossibles. Avant lui, le théâtre, la peinture, voire parfois la photographie avaient rempli cette fonction, chacun à sa manière ; le cinéma ne s'est pas privé de leur reprendre bien des idées, bien des principes et bien des sujets de fictions. Mais en tant qu'outil de l'imaginaire, il a surtout été la plus importante relève de l'entreprise de fiction massive qu'avait promue la littérature, environ un siècle avant son invention. En simplifiant beaucoup, mais sans se tromper, je crois, sur l'essentiel, on peut affirmer que le cinéma a été au vingtième siècle ce que le roman avait été au dix-neuvième : le site majeur de la fabrication fictionnelle, et le moyen privilégié de raconter des histoires, c'est-à-dire de répondre à un besoin immémorial de l'humanité- en le transformant progressivement, au point qu'il n'existe plus guère, aujourd'hui, d'entreprise de fiction même écrite qui n'ait une allure de film. »<sup>231</sup>

Michel Mourlet va dans le même sens : « Chaque fois que le cinéma et le roman décrivent le même objet, le cinéma l'emporte sur le roman. Tout ce qui compose le monde extérieur, décor, gestes des personnages, expression des visages, relève de la compétence exclusive du cinéaste. La description objective du monde est devenue un non-sens littéraire. (...) La nette supériorité de l'image sur le mot eût dû inciter Nathalie Sarraute à donner un tour différent à cette phrase de *L'Ère du Soupçon* : « *Le cinéma recueille et perfectionne ce que lui abandonne le roman* » ; « *Le roman recueille et perfectionne ce que lui abandonne le cinéma* »<sup>232</sup> Michel Mourlet considère que le cinéma, par son pouvoir évocateur, devance toutes les autres formes artistiques.

« Le temps viendra peut-être des résurgences, c'est-à-dire d'un cinéma à nouveau indépendant du roman et du théâtre. Mais peut-être parce que les romans seront directement écrits en films. »<sup>233</sup> Cette citation de Bazin vient confirmer l'intuition d'un transfert entre le cinéma entendu comme l'art fictionnel du XX<sup>e</sup> siècle et le roman et le théâtre qui aurait pu conduire à une sorte de remplacement.

---

<sup>231</sup> Aumont J. (dir), *Les voyages du spectateur: de l'imaginaire au cinéma*, Paris, Cinémathèque française : Éditions Léo Scheer, 2004, p. 7.

<sup>232</sup> Mourlet M., « Cinéma contre roman » dans Astre G.-A., Gauteur C., et Mourlet M. (dir.), *Cinéma et roman, éléments d'appréciation*, Paris, collection "La revue des lettres modernes", Minard, 1958, pp. 156-157.

<sup>233</sup> Bazin A., *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 1985, p. 106.

Si Aumont considère que le cinéma a irréversiblement transformé la fiction, les nouvelles créations des arts antérieurs ne réduisent pas pour autant à des succédanés de cinéma. La modernité n'a d'ailleurs pas appelé à abandonner le récit mais à le transformer de manière à échapper aux diktats cinématographiques. Du « flux de conscience » au Nouveau Roman, en passant par l'Olipe, la littérature s'est affirmée dans une expression impossible au cinéma.

Ainsi, plutôt que d'entrer dans des considérations comparatives ou hiérarchiques entre le cinéma et la littérature, il est intéressant de constater que la littérature refuse de servir de paraphrase au cinéma et réciproquement. Considérer comme Mourlet que le cinéma l'emporte sur la littérature quand il s'agit de montrer le monde extérieur, c'est aussi constater que la littérature se renforce alors dans la description de mondes intérieurs. Les ambitions cinématographiques ne sauraient d'ailleurs être aussi figées que l'écrit Mourlet : Hollywood classique cherche aussi à explorer la psychologie de ses héros. L'auteur de « Sur un art ignoré » voit le cinéma comme un art de l'action et refuse de voir que cette action peut aussi traduire l'introspection.

### **1.3.2 Hollywood et l'avant-garde littéraire**

Entre classiques, *best-sellers* et romans de gare, les adaptations hollywoodiennes diffèrent. La littérature du XIX<sup>e</sup> siècle oblige à des ajustements. Le *best-seller* est considéré comme la première version d'un scénario. Le roman de gare motive toutes les réécritures parce qu'il inspire peu le respect. C'est bien souvent un prétexte ou un *gimmick* que les producteurs achètent avec les droits de cette « littérature de drugstore ». Reste alors le roman d'avant-garde qui complique le travail des scénaristes hollywoodiens. Si aucune interdiction n'est prononcée, les studios se méfient des James Joyce ou John Dos Passos.

Sortis tous deux en 1936, *Autant en emporte le vent* et *Absalon, Absalon !* démontrent que lorsque deux écrivains s'emparent d'un même sujet, leur personnalité fait la différence. Le livre de Margaret Mitchell inspirera presque immédiatement le cinéma alors que celui de Faulkner continue à décourager les scénaristes. Évoquant tous deux la déchéance du sud de l'Amérique, les deux romans ont une conception presque opposée de l'épopée familiale. Celle de Mitchell mêle lyrisme et feuilleton alors que celle de Faulkner a une odeur de soufre. Si *Autant en emporte le vent* a une postérité cinématographique, c'est parce qu'il évoque déjà des genres (le western et le mélodrame) et des archétypes (l'aventurier, l'arriviste, l'aristocrate en retard sur son temps) hollywoodiens. L'ancrage de ces deux livres dans une tradition romanesque nous renseigne sur ce que Hollywood peut accueillir et sur ce qu'il rejette. *Autant en emporte le vent* raconte de manière linéaire le destin d'une femme qui traverse l'histoire de son pays. L'objectif inconscient de l'héroïne est de faire vivre

Tara, la terre dont elle a hérité, alors qu'elle pensait n'être mue que par le désir d'épouser Ashley. *Absalon, Absalon !* repose sur un éclatement du récit qui fait disparaître les repères du lecteur. Si les personnages de Mitchell peuvent se montrer détestables, ils cultivent un charme les rapprochant de certaines stars hollywoodiennes. La haine qui anime les personnages de Faulkner serait sans doute insupportable à un spectateur du cinéma classique hollywoodien. Le succès d'*Autant en emporte le vent* en librairie était un défi pour le producteur assez fou pour le porter à l'écran. Rhett Butler et Scarlett O'Hara sont devenus deux figures de l'inconscient collectif et le casting du film ne devait pas décevoir les attentes des lecteurs.

Le roman de Mitchell et le film de Victor Fleming témoignent de la connivence du best-seller et de l'industrie hollywoodienne alors que la solitude de Faulkner est due à sa singularité. Condamné à être hors système, le romancier casse sans arrêt les codes de la narration classique allant jusqu'à faire s'entrecroiser deux récits qui n'ont rien à voir entre eux dans *Les Palmiers sauvages (Si je t'oublie Jérusalem)*. Malgré quelques rimes entre une histoire de bagnards et celle d'un amour douloureux, le lecteur se demande constamment pourquoi l'auteur a décidé d'expérimenter un montage parallèle. Contrairement à *Intolérance* de Griffith, le roman de Faulkner n'explique jamais ce procédé laissant le lecteur dans l'indécidable. Faulkner agit de la même façon que Dos Passos : les deux romanciers reprennent des procédés cinématographiques (montage alterné, œil de la caméra, actualités) pour les transposer au plus loin du cinéma : dans l'expérimentation littéraire.

L'attrait du cinéma classique hollywoodien pour la littérature européenne du XIX<sup>e</sup> siècle témoigne d'une (presque) impossibilité de concordance de temps entre le cinéma et les lettres. Les débuts du cinéma, son classicisme, sont contemporains de l'entrée de la littérature dans la modernité. Le cinéma hollywoodien n'a pas pour autant de retard sur la littérature moderne (notamment la littérature américaine telle que la représentent Faulkner ou Dos Passos). Les films hollywoodiens sont parfois habités d'une forme d'avant-garde, avant tout formelle. L'histoire du cinéma expérimental s'écrit en réaction par rapport au cinéma narratif mais aussi en interaction avec le roman moderne. Il existe une forme de cloisonnement entre une littérature qui répond aux normes établies par des classiques et une littérature qui ne respecte aucune règle et propose à ses lecteurs une expérience qui dépasse leurs attentes. Pourtant, la plupart des romans proposent un compromis entre ces deux attitudes. Il en va de même avec le cinéma : on ne peut séparer définitivement les expériences de formalistes qui tentent de créer une nouvelle manière de filmer du travail appliqué de narrateurs qui mettent en images des récits. Expérimentation et narration deviennent aussi inséparables que le documentaire et la fiction. La modernité implique une adaptation de récits ancestraux à des représentations rendues possibles par des inventions dont on ignore la direction. De nombreux grands noms du cinéma *mainstream* (Gregg Toland, Welles, Hitchcock ou Disney) ont contribué à adapter des procédés expérimentaux dans des films de studios. Ils jouent avec la profondeur de champ, la mobilité des plans, les effets spéciaux.

Les récits restent classiques : Welles adapte Shakespeare, Hitchcock jette son dévolu sur des romans policiers, Disney se sert de contes, pour amorcer de nouvelles techniques.

En comparant les romans modernes inadaptables et les best-sellers qui ressemblent à des pré-scénarios, on retient deux possibilités pour que la littérature continue à exister : inventer un langage nouveau ou s'approcher du cinéma pour en donner une version scripturale. Demeure cependant une littérature populaire dont la sobriété de style est mise au service d'un récit linéaire. De plus, le roman, même lorsqu'il est d'avant-garde, ne se borne pas à être un exercice de forme, il conserve une trame narrative, il est vrai de plus en plus lâche. Expérimenter, rendre poétique l'enchaînement des mots, multiplier les langages différents, ce n'est pas forcément abandonner les récits mais les conduire dans des régions inaccessibles aux cinéastes.

À la manière de Kane qui compare les journalistes vedettes à des friandises qu'il s'offre avec une délectation qui frise la boulimie, les grands studios se payent les services des meilleurs romanciers contemporains. Faulkner, Francis Scott Fitzgerald ou Jean-Paul Sartre ont œuvré au sein du système. Le profond mépris pour le cinéma qu'ont cultivé des écrivains de talent peut cependant contribuer à nous faire saisir les mutations de la littérature à Hollywood.

Le rapport film roman devient plus complexe lorsque le moment de l'écriture du scénario se rapproche de celui de la publication de l'œuvre littéraire. S'il est fréquent de passer de la littérature à l'écriture de scénarios, les écrivains n'en sont pas pour autant une espèce en voie d'extinction. Lorsque les grands romanciers américains (Faulkner, Hemingway, Fitzgerald) ont été scénaristes pour les studios, ils n'ont pas cherché à révolutionner l'art cinématographique mais à livrer leurs quinze pages de script hebdomadaires. Dans un livre, édité par Peter Biskind, qui retranscrit les conversations de Welles (en le montrant sous ses plus mauvais jours) avec Henry Jaglom, le réalisateur de *Citizen Kane* déclare : « William Faulkner et tous les autres se disaient : « On va là-bas pour se faire un peu d'argent », et néanmoins ils ont réalisé du travail honnête à ce prix, parce que, au lieu de remonter dans leur petit bungalow sur les hauteurs de Hollywood pour écrire leur scénario, ils devaient déjeuner tous ensemble chaque jour au réfectoire du studio, ce qui provoquait de la compétition. »<sup>234</sup>

Audace et discipline, deux mots d'ordre qui exhortent les scénaristes, avant tout des employés de studios, à ne laisser aucune zone d'ombre dans l'univers fictionnel sans limites que constitue Hollywood. Pourtant, malgré l'éclectisme propre à Hollywood, les adaptateurs doivent faire preuve de discernement : la régulation des studios empêche les mélanges indigents. De la commande à Sartre d'une adaptation de la biographie de Sigmund Freud par Ernst Jones au projet de Ben Hecht de

---

<sup>234</sup> Jaglom H., *En tête à tête avec Orson: conversations entre Orson Welles et Henry Jaglom*, Paris, Robert Laffont, 2015, pp. 75-76.



reprendre la thèse de doctorat de Louis-Ferdinand Céline (*Semmelweis*), on peut s'étonner de la diversité des sources d'inspiration de certains scénaristes employés par Hollywood. Pourtant, ces deux scénarios resteront dans un tiroir. Il y aura bien un biopic de Freud mais le travail de Sartre aura juste servi de base à des scénaristes plus terre à terre et habitués aux canons hollywoodiens. Le système des studios sert donc de garde-fou aux élucubrations de scénaristes.

### **1.3.3 Les « mines de sel » : des écrivains sous contrat**

Les transferts entre la littérature américaine de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle et le cinéma hollywoodien s'avèrent décevants. Les inventions langagières de Faulkner ne se traduisent pas par des images hollywoodiennes. Les écrivains de l'époque gardent une méfiance envers Hollywood, même lorsqu'ils écrivent des scénarios. À cours d'argent, Faulkner fit de nombreux séjours à Hollywood qu'il appelait la « mine de sel ». Si les salaires sont attractifs, l'écriture de scénarios ne passionne pas l'écrivain qui restera non crédité à la plupart des projets auquel il a participé. On lui reproche souvent de ne pas avoir le sens du filmique. « Faulkner n'était pas un bon scénariste. On retrouvait dans ses dialogues le ton de la fiction et, pis encore, son ton personnel - grandiose dans les romans, pompeux pour un script. Malgré les qualités descriptives de son écriture, il avait peu pour ne pas dire pas du tout le sens de la caméra. »<sup>235</sup>

Et en effet, si l'on peut difficilement contester le génie de son œuvre d'écrivain, les scénarios de Faulkner ne sont pas exempts de défauts. Un écrivain talentueux ne fait pas nécessairement un bon scénariste.

Faulkner a connu la malchance toute sa vie et l'on peut dire qu'il a renforcé son malheur avec masochisme. Amateur de sports dangereux et d'alcool fort (« L'alcool lui avait apporté une solution médiane, un équilibre parfait entre la vie et la mort »<sup>236</sup>), il ne pouvait que s'entendre avec Howard Hawks qui le fit participer à de nombreux projets et lui permit d'accéder à des salaires mirobolants (1 000 \$ par semaine à l'*Universal*). Cet écrivain atypique qui regretta toute sa vie de ne pas avoir été un aventurier comme le fut son grand-père (mort par balle) est en lui-même un personnage de film. Comme le Sud qu'il décrit, c'est un être relevant d'une catégorie en voie d'extinction.

Hollywood s'intéressera rapidement à ses récits y compris les plus complexes (*Le Bruit et la Fureur*, *The Sound and the Fury*, par Martin Ritt en 1959, par exemple). Les droits de ses romans permettront

---

<sup>235</sup> Karl F.R., *William Faulkner*, Paris, Gallimard, 1994, p. 472.

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 672.

d'aider à la rédaction d'autres œuvres. La Seconde Guerre mondiale fut la période où le Faulkner scénariste fut le plus prolifique. Outre *Le Port de l'angoisse* (*To Have and Have Not*, Howard Hawks 1944), il écrivit un scénario sur la résistance française (*Charles de Gaulle*, édité) qui ne sera jamais tourné parce que l'effort de guerre était concentré sur *Mission à Moscou* (*Mission to Moscow*, Michael Curtiz, 1943) et parce que le scénario était jugé inadapté (trop tentaculaire). De la même façon, Faulkner travailla sur beaucoup de scénarios qui ne furent jamais tournés. Il participa à l'écriture de quatre scénarios pour Howard Hawks dont deux adaptations d'autres romanciers américains : Raymond Chandler pour *Le Grand Sommeil* (*The Big Sleep*, 1946) et Ernst Hemingway pour *Le Port de l'angoisse*.

Comme le sous-entend Welles, la promiscuité conduit des scénaristes sous contrat à se dépasser. Pourtant, Faulkner ne mettra pas la même application dans ses travaux scénaristiques que dans son œuvre littéraire. Alors qu'il ambitionne de donner vie à une région imaginaire (le Yoknapatawpha), le romancier crée des personnages récurrents qui se croisent et s'affrontent. Cette « volonté de concurrencer l'état civil » le rapproche des écrivains français du XIX<sup>e</sup> siècle. On ne retrouve pas la même unité dans les commandes cinématographiques qui le poussent à l'éclectisme. De par le statut des scénaristes de Hollywood, Faulkner le démiurge se transforme en Faulkner l'employé. On remarque tout de même que l'écrivain donnera de l'importance à un projet de scénario avorté pour Hathaway qui deviendra un roman (*Parabole*).

Faulkner ou Fitzgerald sont résolument modernes. Ils n'ont jamais considéré Hollywood comme un moyen d'expression équivalent aux lettres. En se livrant à l'exercice, qui leur parut pénible, d'employés de studio, Faulkner et Fitzgerald ne sont pas parvenus à recréer un langage. L'audace et la liberté qui sont deux des principaux moteurs de leur œuvre ne trouvent pas d'échos dans l'« usine à rêves ». Les deux écrivains seront également adaptés à Hollywood, cette fois par d'autres auteurs. Ces adaptations sont bien souvent restrictives. Elles s'arrêtent, dans le meilleur des cas, à une reprise de quelques thèmes ou à une vague trame narrative. Le style de ses écrivains s'est révélé totalement intraduisible au cinéma.

## 2. Faire passer le « signifié » littéraire par le « signifiant » hollywoodien

Peut-on considérer les différentes expressions artistiques qui se sont succédées à travers les siècles comme appartenant à un même bloc ? Il existerait un monde de la fiction, parallèle au monde du quotidien, qui engloberait la littérature, la peinture, la musique, le cinéma... Cette hypothèse nous permet de considérer l'activité artistique comme un tout global où les différents outils finiraient par s'harmoniser.

En correspondance permanente avec les autres expressions, le classicisme hollywoodien n'est pas né *ex nihilo*. Il s'appuie sur l'ensemble des créations antérieures. Selon une terminologie sémiologique, on peut considérer que l'histoire de l'art est régie par l'apparition de divers « signifiants », c'est-à-dire des langages artistiques, qui traduisent différents « signifiés », c'est-à-dire des contenus. Le cinéma est l'un des derniers « signifiants » à être apparu. Il implique une nouvelle technique et de nouveaux procédés. Mais aussi la possibilité de nouveaux signifiés.

L'héritage de la littérature européenne du XIX<sup>e</sup> siècle est capital pour le classicisme hollywoodien. Les raisons de ces transferts culturels sont multiples. Hollywood dérobe à la littérature le monopole de la fiction linéaire et s'inspire de toutes ses conventions. Pour devenir le nouveau pôle de la fiction, Hollywood doit se créer une mythologie. Cette mythologie est en réalité largement constituée d'emprunts. L'entreprise de synthèse de toutes les formes artistiques précédentes qu'est Hollywood invite à penser l'histoire de l'art comme un ensemble, certes hétérogène, où circulent les mêmes histoires et les mêmes thèmes. Par son hybridité constitutive, Hollywood parvient à matérialiser la « transmédiabilité »; rapprochement d'éléments glanés dans la littérature, la peinture ou le théâtre, qui permet la création d'une identité hollywoodienne.

Une approche linguistique du cinéma consiste à séparer le « signifié » (véritable sujet qui traverse les « disciplines ») du « signifiant » (qui est singulier à chaque moyen d'aborder un sujet). Cette approche permet une étude formelle du classicisme hollywoodien au travers des sujets qui traversent l'histoire de l'art (**2.1 Le langage cinématographique est un « signifiant » qui peut exprimer différents « signifiés »**). On peut extraire deux « signifiés » de l'épisode biblique de Salomé et de *Jane Eyre*, le roman de Charlotte Brontë. Ces deux récits ont donné lieu à deux films classiques hollywoodiens. Il a fallu distordre l'image que les artistes avaient façonnés de Salomé pour en arriver à la figure consensuelle et politique du film de Dieterle (**2.2 Comment le « signifiant » hollywoodien modifie le « signifié » biblique : l'exemple de Salomé vu par William Dieterle**). Le roman de Charlotte

Brontë est plus proche du projet classique hollywoodien (2.3 *Jane Eyre*, adapté par Robert Stevenson et Cary Fukunaga : une indication sur les passages obligés de l'adaptation de classiques de la littérature).

## **2.1 Le langage cinématographique est un « signifiant » qui peut exprimer différents « signifiés »**

Comment expliquer que des archétypes et des procédés stylistiques passent de la littérature au cinéma ? En considérant le cinéma et les arts qui lui sont antérieurs comme des langages, Metz aborde le cinéma comme un sémiologue. Les « signifiés » pourraient traverser l'histoire de l'art, changeant de formes avec différents « signifiants » (2.1.1 **La question du « signifié » nous permet d'ouvrir les barrières qui isolent les différents langages artistiques**). À l'intérieur même du cinéma, on peut être confronté à des signifiants différents comme ceux du cinéma soviétique et du classicisme hollywoodien (2.1.2 **Deux adaptations de *Guerre et Paix* qui renvoient à deux signifiants cinématographiques**). Considérer le cinéma hollywoodien comme un simple « signifiant », c'est prendre le risque du formalisme que la richesse des « signifiés » permet de conjurer (2.1.3 « **L'art pour l'art** » n'est pas moins hérétique au cinéma » (Bazin))

### **2.1.1 La question du « signifié » nous permet d'ouvrir les barrières qui isolent les différents langages artistiques**

Ces termes utilisés par Metz<sup>237</sup> dans *Le Signifiant imaginaire* permettent de décrire à l'intérieur de ce qui est spécifiquement cinématographique ce qui est spécifiquement hollywoodien, mais aussi de décrire ce qui traverse tous les arts. Avec cet ouvrage, Metz passe de l'étude linguistique du cinéma à une étude psychanalytique. Cette conversion est logique : l'auteur considère que « la linguistique et la psychanalyse sont les deux « sources » principales de la sémiologie »<sup>238</sup>. Il reste donc un sémiologue du cinéma en rapprochant ses deux domaines d'études. Il écrit que « la linguistique et la psychanalyse

---

<sup>237</sup> Dans la suite des travaux de Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1972.

<sup>238</sup> Metz C., *Le signifiant imaginaire: psychanalyse et cinéma*, Paris, Bourgois, 2002, p. 28.

sont toutes deux des sciences du symbolique et qu'elles sont (...) les deux seules sciences qui aient pour objet immédiat et unique le fait de la signification comme tel »<sup>239</sup>. Metz reste donc cohérent avec ses travaux antérieurs. Il est dans la continuité d'une conception du cinéma qui s'approche des sciences humaines et non pas d'un exercice esthétique.

Nous utiliserons la pensée de Metz pour distinguer l'héritage commun à tous les artistes du « signifiant » hollywoodien. Contrairement à celle de Metz, notre démarche s'attachera à des exemples précis. Circonscrit à l'intérieur du classicisme hollywoodien, la question du « signifié » nous permet d'ouvrir les barrières qui isolent les différents langages artistiques. Le « signifié » transcende Hollywood et le cinéma, traverse les civilisations et parvient à créer un fil directeur capable de captiver lecteurs et spectateurs à travers les siècles.

« Les différents « langages » (peinture, musique, cinéma, etc.) se distinguent les uns des autres- et d'abord sont plusieurs- par leur signifiant, dans sa définition physique et perceptive aussi bien que dans les traits formels et structuraux qui en découlent, et non par leur signifié, ou en tout cas pas immédiatement. Il n'existe aucun signifié qui serait propre à la littérature ou au contraire au cinéma, aucun « grand signifié global » que l'on pourrait attribuer par exemple à la peinture elle-même. »<sup>240</sup> Si l'on privilégie l'idée que l'ensemble des médias artistiques forme un univers disparate, on peut y distinguer plusieurs langages propres à chaque expression. Ces langages concernent aussi bien le style que la technique.

En opposant « signifié » et « signifiant », Metz oppose ce qui « se définit comme l'ensemble des thèmes apparents du film, comme sa teneur la plus littérale »<sup>241</sup> et « un type spécifique (...) avec ses traits caractéristiques : images obtenues selon un procédé photographique puis mises en mouvement et en séquences, soumises aux impérieux réarrangements du « découpage » et du « montage », émergence de figures inédites comme par exemple le panoramique, la surimpression, le fondu »<sup>242</sup>. Le théoricien consacre alors sa réflexion à l'« étude de texte » et l'« étude de non texte »<sup>243</sup>. Metz nous invite à faire abstraction du « signifié » (c'est-à-dire ce qui est commun à tous les arts) pour nous consacrer au « signifiant » (c'est-à-dire l'essence même d'un art, son ontologie).

## **2.1.2 Deux adaptations de *Guerre et Paix* qui renvoient à deux signifiants cinématographiques**

---

<sup>239</sup> *Ibid.*

<sup>240</sup> *Ibid.*, pp. 51-52.

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. II.

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 38.

Les mondes imaginaires comportent de nombreux langages (peinture, musique, lettres) qui se subdivisent en différents dialectes. Au sein du cinéma, il y a les dialectes hollywoodiens, réaliste poétique, néo-réaliste, expressionniste... Ils traduisent parfois les mêmes archétypes : *Guerre et Paix* peut être retranscrit de manière hollywoodienne (King Vidor, 1956) ou soviétique (Serge Bondartchouk, 1965-1967). Réalisés à dix ans d'écart, ces deux films répondent aux attentes de deux publics fondamentalement opposés. En pleine guerre froide, Vidor reprend un classique littéraire universel (appartenant à tous les peuples) alors que Bondartchouk s'empare d'une œuvre imprégnée de l'âme slave, montrant l'endurance d'un peuple opposé à un ennemi plus puissant. *Guerre et Paix*, c'est avant tout la promesse de scènes de bataille spectaculaires. Celles de Vidor sont lisibles alors que celles de Bondartchouk renvoient à une sensation de chaos. Il s'agit pour la Paramount et pour Mosfilm de prouver une capacité à impressionner le public. La guerre froide n'a rien à voir avec les guerres napoléoniennes : elle ne se joue pas uniquement dans la course à l'armement mais aussi dans le prestige de chacun des deux blocs. Bien que nous ayons affaire à des stratégies de producteurs, la personnalité des cinéastes compte dans le résultat. Vidor et Bondartchouk sont deux purs produits de leur pays d'origine. Alors que Bondartchouk s'est réservé le rôle de Pierre Bézoukhov, « Vidor avoue s'identifier tellement à cette trajectoire qu'il aurait préféré un acteur qui témoigne d'une ressemblance physique avec lui. »<sup>244</sup> Qu'il soit interprété par Bondartchouk ou Henry Fonda, Pierre n'est plus le même personnage. Les deux films rivalisent par les moyens engagés et font chacun la synthèse de leur cinématographie spécifique, mais leurs idéologies diffèrent totalement. Si Michael Henry Wilson écrit que Vidor est « synonyme de démesure, de paroxysme voire d'outrance »<sup>245</sup>, on peut en dire de même vis à vis de Bondartchouk. Cette outrance est au service d'une idéologie : en face du champion de l'URSS, Vidor s'affirme dans la tradition de la science chrétienne et des transcendentalistes<sup>246</sup>. Stylistiquement, « le canon Vidor apparaît comme le résumé le plus explicite de ce mélange d'inspirations en lutte à Hollywood »<sup>247</sup>

---

<sup>244</sup> Bourget J.-L. et Zamour F., *King Vidor*, Paris, France, Librairie philosophique J. Vrin, 2016, p. 118.

<sup>245</sup> Wilson M.H., *À la porte du paradis : cent ans de cinéma américain*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 141.

<sup>246</sup> Berthomieu P., *Hollywood classique, op. cit.*, pp. 362-364.

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 365.

### 2.1.3 « « L'art pour l'art » n'est pas moins hérétique au cinéma » (Bazin)

Metz n'est pas le premier à considérer le cinéma comme une discipline linguistique. On se souvient de la dernière phrase de l'article fondateur de Bazin « Ontologie de l'image photographique »<sup>248</sup> : « D'autre part le cinéma est un langage »<sup>249</sup>. Cette phrase laconique semble être une concession de la part de celui qui voit le cinéma comme le témoin d'une réalité et non pas comme un nouveau moyen d'expression. Clore son manifeste des mystères d'une réalité inédite par l'acceptation d'une conception du cinéma *a priori* différente de la sienne témoigne de l'honnêteté intellectuelle et de l'ouverture d'esprit de Bazin. Dans une étude qui fait l'objet du septième chapitre de *Qu'est-ce que le cinéma ?*, « L'évolution du langage cinématographique », Bazin évoque les diverses transformations de la forme cinématographique du muet aux années cinquante. Si l'on fait abstraction des intertitres, le cinéma muet propose un langage visuel universel. En sortant du silence, le cinéma doit s'affirmer comme une expression à part et non comme une simple captation. C'est dans cet article que Bazin distingue les cinéastes qui croient en l'image et ceux qui croient en la réalité. Le théoricien explicite sa pensée : « Par « image », j'entends très généralement tout ce qui peut ajouter à la chose représentée sa *représentation* sur l'écran. Cet apport est complexe, mais on peut le ramener essentiellement à deux groupes de faits : la plastique de l'image et les ressources du montage »<sup>250</sup> Le « représenté » serait la réalité donnée dans toute son épure alors que « sa représentation sur l'écran » nous ramène à l'image et au signifiant. Bazin travaille les paradoxes plus que Metz, qui possède une écriture plus littérale. Pour Bazin, il n'existe pas de rupture entre la réalité et l'image, entre l'art et le langage.

Le langage cinématographique doit composer avec une réalité saisie sur le vif que l'on serait tenté de rapprocher du « signifié » et qui est pour Bazin l'expression même du cinéma. À partir d'une réalité que personne ne peut totalement contrôler, Bazin admet qu'il existe une manière d'écrire avec des images, c'est-à-dire d'influer sur les composantes visuelles (prise de vue, mouvement de caméra, profondeur de champ, couleurs...) et sémantiques (montage d'attraction, montage invisible...). Cette concession doit nous faire comprendre que Bazin ne néglige pas la dimension expressive du cinéma. Au même titre que la littérature, le cinéma permet de retranscrire un discours. Pour Bazin : « notre intention n'est-elle pas de prôner je ne sais quelle prééminence de la forme sur le fond ? « L'art pour l'art » n'est pas moins hérétique au cinéma. Plus, peut-être ! Mais à sujet nouveau, forme nouvelle !

---

<sup>248</sup> Bazin A., *Qu'est-ce que le cinéma ?*, op. cit., pp 9-18.

<sup>249</sup> *Ibid.* p. 17.

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 64.

Et c'est encore une façon de mieux comprendre ce que le film cherche à nous dire que de savoir comment il le dit. »<sup>251</sup>

La notion d'«art pour l'art» a traversé le monde pour finir par figurer, traduite en latin, en bas du logo de la MGM. Elle trouve son fondement dans une déclaration de Louis B. Mayer : « Du point de vue de la production, vous pouvez compter sur Metro Goldwyn Mayer pour atteindre un niveau de perfection jamais atteint par aucune autre compagnie (...). S'il est un point sur lequel je veux insister, c'est la qualité. »<sup>252</sup> La formule initiée par Théophile Gautier devient avec Mayer un gage d'excellence qui en dit long sur les dispositions du studio et sa volonté d'artifice. Ce que Bazin trouve « hérétique » peut être vu comme l'essence même de Hollywood : c'est la pure expression d'un style opulent et d'une narration qui lui est propre. « L'art pour l'art » correspond à des exigences en vogue au XIX<sup>e</sup> siècle pour ensuite être critiqués au XX<sup>e</sup>. Cet idéal trouve une incarnation parfaite dans le projet d'un « livre sur rien » que Flaubert a longtemps nourri. Le cinéma peut s'éloigner de cet idéal pour proposer un nouveau « signifiant » qui s'écrit avec des traces de réel ou, au contraire, en représenter la consécration en poussant le romanesque jusqu'à son expression la plus pure.

i

Pour Bazin, le « signifiant » cinématographique prédispose à certains « signifiés ». En effet, l'expression du réalisme ontologique sied à certains sujets qui sont explorés dès les « vues » Lumière. Il s'agit de l'exaltation d'une vérité quotidienne. Pour la MGM, le « signifiant » cinématographique réinvestit les « signifiés » littéraires. Même lorsqu'un film est une œuvre originale, il renvoie à des sujets romanesques. Le réalisme ontologique et la politique de la MGM sont inconciliables. Le désaccord serait complet si Bazin ne reconnaissait pas en l'adaptation une composante indispensable de l'art cinématographique. Il ne reste plus qu'à comparer les modalités d'adaptations telles que Bazin les préconise et la pratique des scénaristes sous contrat. L'exemple de l'épisode biblique de Salomé nous permettra de mieux définir le « signifiant » hollywoodien par rapport à un « signifié » qui connaît vingt siècles de représentations.

---

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>252</sup> Gabler N., *Le Royaume de leurs rêves : la saga des Juifs qui ont fondé Hollywood*, Paris, Hachette, 2007, p. 137.



## **2.2 Comment le « signifiant » hollywoodien modifie le « signifié » biblique : l'exemple de Salomé vu par William Dieterle**

L'épisode biblique de la danse de Salomé a inspiré les artistes depuis le début des arts figuratifs jusqu'au classicisme hollywoodien. En passant de la peinture à la littérature pour en arriver à l'opéra puis au cinéma, cette figure nous permet de constater que le « signifié », un passage assez court de la Bible, change du tout au tout selon le « signifiant ». Ainsi, la lecture hollywoodienne de Dieterle ignore la tradition de plusieurs siècles de représentations en faisant de Salomé une héroïne positive.

L'histoire de l'art va donner un coup de projecteur sur Salomé, personnage périphérique de l'épisode de la mise à mort de Jean-Baptiste **(2.2.1 Salomé, une inspiration pour la peinture, la littérature et le cinéma)**. Le cinéma américain a fait une version presque expérimentale de la pièce que Wilde a consacrée à Salomé **(2.2.2 La Salomé de Charles Bryant est moins consensuelle que celle de William Dieterle)**. Sirk (*Scandale à Paris*) et Borzage (*L'Ange de la rue*) mettent en scène la genèse de la peinture biblique où le modèle se révèle beaucoup moins saint que le sujet représenté **(2.2.3 La peinture biblique à Hollywood)**. L'ironie de ces deux exemples n'est pas partagée par Dieterle qui fait de son adaptation de Salomé un film manichéen où la dimension politique l'emporte sur la dimension charnelle **(2.2.4 Salomé de Dieterle, une tragédie politique)**. Décrite par Huysmans dans *À Rebours*, *Apparition* (la toile de Moreau) nous pousse à une rêverie qui nous fait perdre les repères chronologiques **(2.2.5 Salomé une figure intemporelle de l'inconscient collectif)**. Le morceau de bravoure que représente la danse de Salomé est un défi pour les metteurs en scène : dans la version hollywoodienne, il repose surtout sur Rita Hayworth **(2.2.6 Les danses de Salomé, les chorégraphes meurtrières)**. Les épisodes bibliques du cinéma classique hollywoodien amènent donc une réflexion politique comme on le constate dans deux biopics : celui d'Eddie Mannix, fixeur (*Ave César !*), et celui de Dalton Trumbo, scénariste **(2.2.7 Peplum et communisme)**.

### **2.2.1 Salomé, une inspiration pour la peinture, la littérature et le cinéma**

Les écritures bibliques ont été une source constante d'inspiration dans l'histoire de l'art. Elles servent aussi bien de motifs aux peintres que de séquences spectaculaires aux cinéastes hollywoodiens parce qu'elles évoquent des événements symboliques, concis, décrits de manière à stimuler l'imagination.

Leurs représentations évoluent à travers les temps, du sacré au profane allant jusqu'au blasphème et à la parodie. Au lieu d'établir une historiographie artistique de la figure de Salomé, nous chercherons à voir comment ce personnage biblique parvient à devenir une sorte de personnalité polymorphe et intemporelle libérée de toutes ses représentations. Salomé cristallise différents « signifiés » : enfant manipulée ou figure démoniaque, jeune femme séduisante dont la passion amoureuse pour Jean-Baptiste est remplacée par une quête d'absolu christique. Toutes les femmes qui symboliseront Salomé semblent créer des paradigmes et invitent leurs contemplateurs à mieux comprendre les « signifiants » artistiques. La danse de la jeune femme est un pur moment d'esthétique où se profilent tous les idéaux.

L'exécution de Jean-Baptiste est relatée par Matthieu (14. 3-12) et Marc (6. 17-29). Ce court passage (respectivement neuf et douze versets) a trouvé une nouvelle héroïne en Salomé, à l'origine simple adjuvante d'Hérodiade, à travers les représentations artistiques.. Alors que dans les saintes écritures, Salomé sert les intérêts de sa mère, elle va devenir la véritable commanditaire de l'assassinat de Jean-Baptiste. Salomé se transforme en un personnage fictif fascinant, à la fois figure du mal et incarnation sensuelle. Ses représentations artistiques oscillent entre cruauté et tragédie : la pièce de Wilde s'illustre par les désirs morbides de cette héroïne alors que le film de Dieterle réhabilite un personnage si souvent noirci. Près de deux millénaires après l'exécution de Jean-Baptiste, Hollywood donne de cette exécution une explication qui crée une légende.

Épisode singulier parce qu'il ne met pas en scène le Christ, ne comporte pas d'enseignement religieux immédiatement accessible et explore la cruauté, qu'il associe à une expression artistique, la danse de Salomé s'illustre par sa portée dramatique. Hérode est un personnage différent dans les deux évangiles : politique chez Matthieu, il prend plaisir à écouter Jean-Baptiste chez Marc. Dans les deux cas, il reste veule, sans volonté et malhabile. Son épouse, Hérodiade, passe pour le véritable tyran de cet épisode. On peut considérer que la mort du prophète annonce le sacrifice du Christ. C'est donc un pivot dramatique d'une importance capitale dans la suite du récit. Le martyre de Jean-Baptiste a une explication politique comme la Passion du Christ : le prophète comme le fils de Dieu dérangeant l'ordre établi. Cette dimension politique n'échappe pas à Hollywood, qui traitera autant des dilemmes de Ponce Pilate (*Barrabas*, *Barabba*, Richard Fleischer, 1961, *Ben Hur*, Wyler, 1959) que des décisions du versatile Hérode. Dans le film de Dieterle, le Christ est présent sans que soit montré le visage de l'acteur qui l'incarne. Les scénaristes ont décidé de terminer le film non par la mort de Jean-Baptiste mais par un prêche de Jésus qui sera accompagné d'une inscription : « C'était le Commencement », qui donne la sensation d'avoir assisté à un « préquel » (terme alors anachronique) de la passion du Christ. La résurrection de Lazare est évoquée dans les dialogues.

Les principales représentations picturales de Salomé sont des toiles de la Renaissance montrant la jeune femme recevant la tête de Jean-Baptiste sur un plateau après son forfait, alors que les reprises littéraires de l'épisode biblique se concentrent sur le XIX<sup>e</sup> siècle (Heine, Flaubert, Wilde, Mallarmé, Huysmans, Laforgue). Certaines œuvres communiquent entre elles : Huysmans est impressionné par les toiles de Gustave Moreau auxquelles il consacre quelques pages dans *À Rebours*, roman expérimental qui passionnera Wilde (au point de le faire lire à Dorian dans son unique roman). À travers les représentations de Salomé, on peut lire l'histoire des mœurs, les œuvres littéraires du XIX<sup>e</sup> siècle ayant un goût de scandale. Si Salomé a aussi inspiré l'Opéra de Strauss (dont le livret est assez fidèle à la pièce de Wilde), nous ferons principalement référence aux peintures et aux œuvres littéraires pour comprendre comment elles ont été niées par Hollywood. Salomé s'adapte à trois « signifiants » (peinture, littérature et cinéma) qui engagent un travail solitaire ou collectif, fédérateur ou polémique.

Dans l'histoire des arts, la jeune princesse de Judée choque ou suscite la pitié. Elle détourne le regard de la tête de Jean-Baptiste (Léonard) ou la porte au contraire fièrement (Titien). Les peintres optent pour un décor minimaliste (Dürer) ou, à l'opposé, pour une architecture monumentale (Ghirlandaio, *Le Banquet d'Hérode*). Parmi les peintres, seul Titien représente Salomé seule avec la tête de Jean-Baptiste. Isoler la jeune femme et sa victime permet de souligner sa responsabilité. De tableau de Titien se dégage presque de l'érotisme. Ce qui fera dire à Tintoret : « Cet homme peint avec de la chair frémissante »<sup>253</sup>. Van Thulten cherche plutôt à provoquer le dégoût par la brutalité des visages et des corps musculeux. Léonard considère que la faute est collective : tous ses personnages détournent le regard alors que la tête sans vie de Jean-Baptiste semble apaisée. Chacun de ces peintres voit ainsi sa propre Salomé.

---

<sup>253</sup> Ellmann R., *Oscar Wilde, op. cit.*, p. 375.

## 2.2.2 La Salomé de Charles Bryant est moins consensuelle que celle de William Dieterle

Bien avant Dieterle (1923), Charles Bryant nous a livré une Salomé subversive. Inspiré de la pièce de Wilde et des illustrations de Beardsley, son film respecte la règle des trois unités de temps, de lieu et d'action de Jean Chapelain. Le strict respect de cette tradition du théâtre classique ne doit pas masquer la profonde originalité de ce court métrage. Loin des canons des studios et des compromis politiquement corrects, dernière étape vers un traitement hollywoodien, ce drame où les physiques sont exacerbés par une réalisation troublante est la parfaite antithèse du film de Dieterle. À la fois expérimental et minimaliste, l'adaptation de Bryant érotise les corps masculins, à rebours des représentations hollywoodiennes. Comme dans la pièce de Wilde, la lune a son rôle à jouer. L'attirance sexuelle de Salomé pour Jokanan perturbe le spectateur et donne au film un aspect profane. Le palais d'Hérode, décor unique, se divise entre plusieurs espaces : le banquet en arrière-plan, l'espace des gardes et la fosse où est enfermé Jokanaan. Le *Salomé* de Bryant se sert d'un argument religieux pour pervertir des icônes. Ce metteur en scène anglais renouvelle la tension homosexuelle et morbide déjà présente dans la pièce de Wilde. Le corps de Nigel de Brulier, interprète de Jokanan, devient l'évocation d'émois qui sont sacrilèges pour une grande partie du public.

Embrassant dans une chorégraphie criminelle deux mille ans de représentations artistiques, Salomé finit par inspirer le classicisme hollywoodien. Dieterle ne cherche pas à synthétiser toutes les Salomé qui se sont succédé à travers les peintures de Moreau, la pièce de Wilde ou l'opéra de Strauss dont il sera question plus loin. Le réalisateur réécrit la légende avec désinvolture en se contentant de respecter les canons hollywoodiens. Plus comparables à d'autres peplums bibliques qu'aux visions de Moreau, le *Salomé* de Dieterle semble être la dernière inscription d'un palimpseste, qui sera bientôt remplacée par une autre.

## 2.2.3 La peinture biblique à Hollywood

Les plus célèbres épisodes de la *Bible* sont associés à des œuvres artistiques : les Noces de Cana, la Pietà, la danse de Salomé. La peinture religieuse témoigne d'une volonté de rendre accessible les écritures mais aussi d'aborder des sujets connus de tous qui peuvent laisser une liberté d'interprétation au peintre. La technique picturale amène une nouvelle forme de narration qui se déploie dans l'espace. Lorsque le classicisme hollywoodien met en abyme la peinture religieuse, il y injecte parfois

une part d'ironie. Dans *Scandale à Paris* (*A Scandal in Paris*, Sirk, 1946), Thérèse de Pierremont, jeune femme innocente interprétée par Signe Hasso, tombe amoureuse d'un personnage de vitrail : Saint Georges terrassant le dragon. Elle ignore totalement que le modèle, Eugène François Vidocq (George Sanders) est un malfrat dont la lecture de Casanova a décidé de la vocation de séducteur. Vidocq a posé avec son acolyte, Émile, personnage répugnant qui sert de modèle au dragon, dans le seul objectif de voler le cheval prêté par l'artiste pour compléter la scène. La représentation religieuse induira l'héroïne en erreur sur la personnalité du modèle, dont elle va tomber amoureuse. Sirk nous invite à nous méfier des apparences dans une biographie imaginaire aux allures de mélodrame en costumes qui se terminera par le triomphe de Vidocq, blessant au flanc Émile dans une citation visuelle du vitrail. Incarné par le séducteur nonchalant, George Sanders, Vidocq allie un physique avantageux à un esprit retors. *Scandale à Paris* n'est pas le seul film à jouer sur le décalage entre un modèle et la représentation religieuse qu'un peintre en fait : Angela, femme que la nécessité a poussée à se prostituer, sera immortalisée par une toile où elle incarne la vierge Marie (*L'Ange de la rue*, *Street Angel*, Frank Borzage, 1928). Dans une tonalité plus grave, Borzage veut suggérer qu'en toute femme réside une part de sainteté. En nous racontant la genèse de peintures religieuses, Sirk et Borzage nous invitent à dépasser l'*a priori* de la représentation. Ils nous rappellent que la beauté plastique, celle de Dorian par exemple, n'est pas garante d'une âme pure. Chaque peinture religieuse a son histoire concrète : l'imagination du peintre s'exprime par une mise en scène où le modèle imite le personnage sacré sans pour autant partager sa piété.

Dans *Le Septième sceau* (*Det sjunde inseglet*, Ingmar Bergman, 1957), un peintre athée exprime sa volonté de terrifier les paroissiens en mettant une image sur leurs peurs. Ce film de Bergman décline toutes les représentations possibles de la mort. Il passe d'un « signifiant » à l'autre (peinture médiévale, théâtre, procession religieuse) pour traduire un même « signifié » (la mort inéluctable). Ce film suédois nous renseigne sur nos besoins de représenter l'invisible et le spirituel, notre volonté d'avoir une image concrète de ce qui n'a ni forme, ni contenu : la mort. *Le Septième sceau* traduit l'objectif de la peinture religieuse : éclairer de manière lumineuse des phénomènes abstraits, incarner des personnages dont on ne sait rien des traits.

Certains passages de la Bible inspirent particulièrement les artistes. La danse de Salomé aura une postérité inattendue. Dans l'histoire des arts, ce personnage très secondaire du Nouveau Testament a éclipsé tous les autres protagonistes de l'exécution de Jean-Baptiste, y compris le prophète lui-même ! À la lecture des Écritures saintes, on apprend cependant peu de chose de Salomé. Ce mystère va stimuler les artistes cherchant à mieux comprendre les agissements de la danseuse. Amour non réciproque pour Jean-Baptiste ? Conspiration politique ? Volonté de plaire à Hérodiade ? Malentendu tragique ? Chacune de ces pistes sera explorée.

## 2.2.4 *Salomé* de Dieterle, une tragédie politique

Comme la toile de Ghirlandaio, *Le Banquet d'Hérode*, le film de Dieterle (*Salomé, Salome*, 1953) fait intervenir un grand nombre de protagonistes, donnant l'impression d'une tragédie politique qui se rapprocherait du théâtre de Jean Racine. Les conseillers, Miza, l'âme damnée d'Hérodiade, et Ezra, la bonne conscience d'Hérode, ont une importance capitale dans les machinations parfois pathétiques de ces deux monstres. Gouverné par la peur qu'une prédiction funeste se réalise, Hérode est un personnage libidineux prêt à tout pour échapper à ses responsabilités. Il se sent victime d'une malédiction qui a frappé son père, lequel s'était rendu coupable de l'assassinat de tous les premiers-nés de Palestine dans l'espoir d'éliminer le Messie. Hérodiade est toute entière poussée par une pulsion meurtrière. Elle veut la mort de Jean-Baptiste, qu'elle justifie par des prétextes fallacieux. Arguant qu'il menace le trône de sa fille ou qu'il outrage l'autorité de son mari, elle fait de son exécution une affaire personnelle. Tandis qu'Hérode tente lâchement de se dédouaner des fautes d'un père sanguinaire, Salomé réussit à se libérer de l'emprise d'une mère criminelle qui parvient tout de même à ses fins. Dans sa première rencontre avec Jean-Baptiste, Salomé est touchée par des propos qu'elle comprendra rétrospectivement : les enfants n'ont pas à expier les péchés de la génération qui les précède.

La Salomé du film de Dieterle est ainsi un personnage positif en constante évolution. Le réalisateur y raconte une rédemption, alors que tous les artistes qui l'ont précédé condamnaient Salomé. Il insiste sur la sincérité, et même l'ingénuité, du personnage, qui atteint son point culminant après sa danse des sept voiles, lorsqu'elle comprend qu'elle a servi sans le vouloir les intérêts de sa mère. Exilée de Rome où elle a passé sa jeunesse par (César) Tibère qui veut l'éloigner de son neveu, Salomé voue une haine farouche aux Romains, qui va vite être dissipée par sa rencontre avec le commandant Claudius. Dieterle joue comme Wilde sur l'immaturité du personnage. Totalement absents du passage biblique et des représentations précédentes, les Romains occupent une place importante dans ce peplum biblique. De l'autoritaire et borné Ponce Pilate au diplomate converti au christianisme Claudius, les Romains tentent d'interférer dans les affaires politiques des Galiléens.

*Salomé* commence par un *travelling* avant qui nous rapproche de Jean-Baptiste en train de prêcher. Quelques plans après, Dieterle utilise à nouveau un *travelling*, cette fois arrière, pour suivre Miza, le traître, qui s'en va informer Hérodiade des agissements du prophète. Ces deux mouvements de caméra, dans un film qui les utilise avec parcimonie, prennent parti à l'égard de deux personnages : le juste Jean-Baptiste et le mauvais Miza. On pense à la trahison de Judas. Entrer dans la fiction par ce mouvement vers l'avant nous projette dans le discours du prophète, qui est bien sûr religieux mais

aussi politique et social. Loin des conclusions de Pier Paolo Pasolini qui faisait de Jésus une figure marxiste (*L'Évangile selon Saint Matthieu*), Dieterle restitue un « signifié » religieux à un épisode de *la Bible* que les artistes avaient effacé.

« Quand il (Northrop Frye) étudie la Bible (dans *Le Grand Code* et dans *Words with Power*), c'est pour déterminer son influence sur l'imagination créatrice et pour dégager une structure unifiée de sa narration et de son réseau d'images. »<sup>254</sup> Frye considère la Bible comme un modèle d'efficacité littéraire. Inspirant Huysmans (*À rebours*) et Flaubert (*Trois contes, Hérodiade*), l'exécution de Jean-Baptiste est un passage purement narratif. L'infidélité avec laquelle Dieterle traite cet épisode est symptomatique des libertés que prend Hollywood avec les textes qu'il s'approprie. Venant conclure, provisoirement, les différentes évolutions de Salomé, Dieterle s'inscrit dans une narration mise aux normes hollywoodiennes. Sa version de *Notre Dame de Paris* (*Quasimodo, The Hunchback of Notre Dame*, 1939) témoignait déjà d'une volonté de s'approprier une vague réminiscence du roman de Victor Hugo dans un récit presque inédit. Redistribution des rôles, contrastes exacerbés menant à une conception manichéenne, inventions malicieuses et simplificatrices font de *Salomé* et *Quasimodo* deux adaptations qui se pensent avant tout comme des spectacles. Dieterle se sert de motifs bibliques mais retient surtout l'exotisme, l'aventure et la passion.

## 2.2.5 Salomé, une figure intemporelle de l'inconscient collectif

Le personnage de Salomé invite à une rêverie qui se prolonge à travers les siècles et qui échappe à la rigueur des historiens. Bousculé par Rémy de Gourmont, qui l'attaque sur les sources historiques de l'épisode biblique, en particulier Flavius Josèphe, Wilde aura ces mots définitifs : « Ce qu'il nous a raconté est la vérité d'un professeur de l'institut. Je préfère l'autre vérité, la mienne propre, qui est celle du rêve. Entre deux vérités, la plus fausse est la plus vraie. »<sup>255</sup> Dieterle nous offre une Salomé rêvée. Il en fait une star, au charisme évident. La vérité propre à Hollywood se dérobe à celle des historiens.

Huysmans fait de la Salomé peinte par Moreau une figure onirique. S'appuyant sur deux tableaux (*Salomé* et *L'Apparition*), l'auteur d'*À Rebours* décrit les émotions que ces tableaux suscitent chez le personnage du roman, Jean des Esseintes. Le roman de Huysmans peut être vu comme une flânerie à travers des œuvres d'art qui nous raconte, entre autres, comment elles échappent au temps. Cette

---

<sup>254</sup> Samoyault T., « Northrop Frye : l'écrivain considérable », *Littérature*, 1993, vol. 92, n° 4, p. 103.

<sup>255</sup> Ellmann R., *Oscar Wilde, op. cit.*, p. 376.

narration est une balade dans un cabinet de curiosités ponctuée par des descriptions d'œuvres. En cette fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Salomé est devenue une incarnation sensuelle qui s'offre aux rêveurs et qui a échappé au contexte biblique :

« ni saint Matthieu, ni saint Marc, ni saint Luc, ni les autres évangélistes ne s'étendaient sur les charmes délirants, sur les actives dépravations de la danseuse. Elle demeurait effacée, se perdait, mystérieuse et pâmée, dans le brouillard lointain des siècles, insaisissable pour les esprits précis terre à terre, accessible seulement aux cervelles ébranlées, aiguës, comme rendues visionnaires par la névrose »<sup>256</sup>

Le « signifiant » pictural restitué par le « signifiant » littéraire est dominé par les limbes de la rêverie où Salomé devient fantomatique. Dans le désordre iconographique que maintient Huysmans, Jean perd ses repères au cours de sa recherche de Salomé. Le fétichisme dont fait preuve Jean nous conduit dans un dédale de siècles et de représentations qui ressemble à celui de Scottie, héros de *Vertigo*, lui aussi à la recherche d'une femme rêvée, Carlotta Valdes. À travers ces quêtes d'un idéal féminin, semblables à celle de Dante pour Béatrice, qui le fait traverser l'enfer, le purgatoire et le paradis (*La Divine comédie*), ou à celle de Peter Ibbetson qui, à l'intérieur de ses rêves, retrouve la Mimsey de son enfance, se dévoilent fantasmes et apparitions.

Salomé est devenue une figure de l'inconscient collectif : plus besoin alors de répondre aux exigences du récit biblique désormais transcendé par une vision presque érotique. « Dans l'œuvre de G. Moreau, conçue en dehors de toutes les données du Testament, des Esseintes voyait enfin réalisée cette Salomé, surhumaine et étrange qu'il avait rêvée. »<sup>257</sup> À la manière de Vidocq dans *Scandale à Paris* ou d'Angela dans *L'Ange de la rue*, le modèle qui a servi à Moreau prête son corps à un personnage biblique. Concernant une figure qui est représentée depuis deux mille ans, chacune des toiles consiste en une réincarnation. Comme les six personnages de la pièce de Pirandello ou Tom chez Allen, Salomé échappe à ses auteurs. Elle est délivrée du récit biblique. Ainsi, Moreau brouille les repères chronologiques des admirateurs de sa toile. « Le peintre semblait d'ailleurs avoir voulu affirmer sa volonté de rester hors des siècles, de ne point préciser d'origine, de pays, d'époque, en mettant sa *Salomé* au milieu de cet extraordinaire palais, d'un style confus et grandiose, en la vêtant de somptueuses et chimériques robes, en la mitrant d'un incertain diadème en forme de tour phénicienne tel qu'en porte la *Salammbô*, en lui plaçant enfin dans la main le sceptre d'Isis, la fleur sacrée de l'Égypte et de l'Inde, le grand lotus. »<sup>258</sup>

*L'Apparition* montre la malédiction de Salomé après la mise à mort de Jean-Baptiste. Une figure fantomatique ou fantasmée terrifie la jeune femme. Huysmans précise que cette figure n'existe que pour Salomé. « L'horrible tête flamboie, saignant toujours, mettant des caillots de pourpre sombre,

---

<sup>256</sup> Huysmans J.-K., *À rebours*, Paris, Gallimard, 1977, p. 132.

<sup>257</sup> *Ibid.*

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 133.



aux pointes de la barbe et des cheveux. Visible pour la Salomé seule, elle n'étreint pas de son morne regard l'Hérodiade qui rêve à ses haines enfin abouties, le Tétrarque qui, penché un peu en avant, les mains sur les genoux, halète encore, affolé par cette nudité de femme imprégnée de senteurs fauves, roulée dans les baumes, fumée dans les encens et dans les myrrhes. »<sup>259</sup> Cette représentation d'un rêve ou d'une hallucination peut évoquer Johann Heinrich Füssli et en particulier *Lady Macbeth somnambule*. En effet, les mouvements des deux femmes peintes sont similaires. Elles lèvent toute deux le bras droit avec stupéfaction. L'héroïne biblique comme celle de Shakespeare pousse les hommes au crime et est frappée par la culpabilité. Moreau comme Füssli nous fait rentrer dans une sorte de limbe où le surnaturel guette autant que l'hallucination. Le fardeau moral tel que la fatalité l'impose aux meurtrières n'est pas supportable et se concrétise lors de songe.

## **2.2.6 Les danses de Salomé, les chorégraphies meurtrières**

L'épisode biblique de Salomé, objet de nombreuses représentations artistiques, appelle toujours une chorégraphie, la fameuse danse pour laquelle Hérode était obligé d'exécuter Jean-Baptiste. De l'opéra de Strauss au peplum de Dieterle, ce morceau de bravoure n'est possible qu'avec la collaboration de danseuses et de chorégraphes. Cette danse doit être assez sublime pour justifier la mort d'un saint.

À mesure que l'on progresse dans la chronologie des représentations, on découvre une Salomé plus lascive entretenant une relation sadique avec l'homme dont elle contempera la tête tranchée dans un plat (la plupart du temps en or). Loin de s'arrêter à ce qui est raconté dans les évangiles, les artistes imaginent les circonstances du drame. Ils étoffent la relation de Salomé et Jean Baptiste. Avec Wilde, Jean-Baptiste devient un objet de désir pour Salomé qui le punit de s'être refusé à elle. Ainsi, le dramaturge irlandais accentue une dimension charnelle déjà présente dans les toiles. Une fois de plus, les sujets religieux sont gangrenés par une dimension érotique liée aux corps des modèles. La pièce de Wilde mêle Éros et Thanatos : Salomé finit par embrasser la tête tranchée de celui qui l'a rejetée. Cette dimension vénéneuse est bien sûr absente des Évangiles et du film hollywoodien. Le film de Dieterle s'approche de la tragédie politique et manichéenne. Il suit le processus qui va mener à l'exécution de Jean-Baptiste et accompagne la conversion de Salomé, devenue un personnage positif. Le passage de la chorégraphie est un tragique quiproquo : Salomé avait dansé dans l'objectif de faire gracier l'homme de foi. Loin de la charge érotique de Wilde, Dieterle s'inscrit dans la tradition du film d'aventure biblique. Les théologiens, les historiens et les esthètes crieront sans doute au scandale mais *Salomé* respecte les canons d'un genre. Hollywood s'empare de la Bible avec la volonté de

---

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 135.

concilier la communauté de chrétiens et les amateurs de grands spectacles. Les producteurs ne peuvent alors ignorer deux mille ans d'esthétique biblique.

De nombreux cinéastes hollywoodiens voient la Bible comme un grand récit épique. Cecil B. DeMille s'approche des écritures saintes pour affirmer une conception cosmogonique du cinéma qui devient une grande messe populaire. La liberté d'interprétation fait des épisodes bibliques une source d'inspiration très fertile. Les films bibliques constituent un genre à part dans le cinéma classique hollywoodien, confiant dans l'intérêt que lui assureront les racines chrétiennes d'une grande partie de son public.

Représenter un miracle ne doit cependant pas être automatiquement assimilé à un acte de foi religieuse. Il peut s'agir aussi d'un acte de foi dans le pouvoir du cinéma hollywoodien, ses trucages et ses expérimentations ! Le partage de la Mer rouge dans *Les Dix commandements* (*The Ten Commandments*, DeMille, 1956) ou l'apparition de Jésus qui guérit l'aveugle dans *Le Roi des rois* (*The King of Kings*, DeMille, 1927) sont de parfaits exemples de transcription de miracles qui permettent avant tout de valoriser le spectacle hollywoodien. Ces séquences ne sont possibles qu'avec l'économie et le savoir-faire hollywoodiens. Le « signifié » biblique avait lancé un défi aux artisans qui allaient travailler sur ces deux films et utiliser le « signifiant » des superproductions pour traduire la parole divine par des images stupéfiantes.

La transposition de miracles dans un environnement moderne et quotidien permet aussi à Hitchcock dans *Le Faux coupable* (*The Wrong Man*, 1956) et à Otto Preminger dans *Le Cardinal* (*The Cardinal*, 1963) de montrer qu'ils ne sont ni dupes des mécanismes religieux, ni dupes du « signifiant hollywoodien ». Hitchcock utilise un fondu enchaîné pour traiter d'une prière que Dieu exauce : on passe du visage de Manny au visage du « vrai coupable ». De cette façon, le spectateur accède par un moyen très simple à une dimension sacrée. Preminger parvient à mettre en abyme les mécanismes de la foi : la statue de la vierge Marie qui saigne est une manifestation divine mise à profit par le prêtre bien que ce miracle se révèle avoir aussi une explication matérielle. Il s'agit d'une fuite d'eau rougie par la rouille de la tuyauterie !

Faire jouer Salomé, la danseuse biblique, par Rita Hayworth, associée dans l'inconscient collectif à la danse de *Gilda* (Charles Vidor, 1946), sans doute la plus érotique du classicisme hollywoodien, est un choix audacieux. Le morceau de bravoure de *Salomé* est tendu par l'énergie vitale de l'héroïne: en retard sur le spectateur, elle croit sauver Jean-Baptiste. Toute la dimension mortifère en est évacuée. Hayworth joue une héroïne positive dont nous suivons l'initiation au christianisme par le commandant Claudius, personnage imaginaire incarné par Stewart Granger. Dans le rôle du couple royal, Charles Laughton (qui, avant de jouer Hérode, avait incarné Néron dans *Le Signe de la croix*, *The Sign of the*

cross, Cecil B. DeMille, 1932) et Judith Anderson (habituée aux rôles de personnages négatifs) apportent leur *aura* hollywoodienne. Jean-Baptiste devient un personnage secondaire, incarné par Alan Badel, qui n'en est qu'à sa seconde apparition au cinéma. La relation amoureuse du couple vedette devient plus importante que les intrigues politiques. Le commandant romain admirateur du Christ sauve Salomé d'une famille de débauchés. À Hollywood, l'empire romain renvoie aussi bien au mal (*Quo Vadis*, Mervyn Le Roy, 1951, *Ben Hur*), qu'à une civilisation qui va disparaître (*La Chute de l'Empire Romain*, *The Fall of the Roman Empire*, Anthony Mann, 1964). Cette fascination pour une société gangrenée peut renvoyer à l'actualité américaine, comme nous le verrons avec *Spartacus* (Stanley Kubrick, 1960). Œuvre prophétique, *Salomé* nous montre comment, en des époques d'instabilité politique, l'humain pourrait ou devrait finir par l'emporter.

La pièce de Wilde se termine par l'exécution de Salomé. Il n'y avait qu'à Hollywood que l'histoire de Salomé pouvait trouver une issue positive : Salomé et Claudius assistant, ensemble, aux grands rassemblements autour du Christ. *Ben Hur* mettait déjà en parallèle le calvaire puis la revanche de son héros avec le destin du Christ dont le sacrifice permettait la guérison de la sœur et de la mère du héros, lépreuses. Le peplum biblique compense des événements d'une grande violence par un espoir placé dans les desseins divins.

Existe-t-il un « signifié » Salomé qui serait commun aux tableaux de Moreau, à la pièce de Wilde, à l'opéra de Strauss et au film de Dieterle ? On serait plutôt tenté de parler d'une iconographie commune. Au point de remettre en cause l'idée que des « signifiés » transcendent les « signifiants » pour s'incarner différemment. Mallarmé, dans son poème sur Hérodiade, ne se focalise pas sur un épisode biblique précis. Son inspiration dépasse un événement circonstancié pour atteindre un idéal esthétique. Il prône l'art pour l'art, expliquant dans une lettre à Armand Renaud que « Le sujet de (son) œuvre est la Beauté, et le sujet apparent n'est qu'un prétexte pour aller vers Elle. »<sup>260</sup> La recherche d'un « signifié » devient vaine tant le poète semble intéressé par une forme pure, une sensation de terreur et de sublime. De la même manière, le classicisme hollywoodien privilégierait la Beauté sur le discours, non pas pour rendre crédible un drame mais pour charmer un spectateur. La Beauté semble irradier les meilleures productions hollywoodiennes : Beauté des comédiens, des couleurs et des décors qui nous sort du quotidien.

Mallarmé a réagi très positivement à la pièce de Wilde. Il lui adresse un compliment mettant en valeur la dimension poétique de *Salomé*, faisant de la pièce l'expression d'un « signifiant » dont seule la Beauté compte réellement. « J'admire que tout étant exprimé par de perpétuels traits éblouissants, en votre *Salomé*, il se dégage, aussi, à chaque page l'indicible et le Songe »<sup>261</sup> Le paradoxe d'une œuvre

---

<sup>260</sup> Mallarmé S., *Poésies*, Paris, Gallimard, 1992, p. 261.

<sup>261</sup> Ellmann R., *Oscar Wilde, op. cit.*, p. 408.

d'art réside donc dans sa capacité à dépasser le langage pour évoquer les mystères : ceux de la mort et de l'amour.

Mallarmé et Wilde associent la Beauté au spectacle de la souffrance alors que Dieterle édulcore un mythe qui impliquait inceste et nécrophilie. La figure de Claudius permet à Salomé d'avoir un amour plus légitime et politiquement correct que celui qu'elle voue au prophète dans la pièce de Wilde. En détournant l'attention du spectateur par de multiples sous-intrigues, Dieterle parvient à rendre moins insupportable la concupiscence d'Hérode. Alors que la pièce de Wilde avait été interdite de représentation, le peplum de Dieterle fédère tous les publics.

À travers les diverses représentations de Salomé, on conclut que le récit inaugural n'est jamais respecté et que le « signifié » est tributaire des changements de « signifiants ». Faire chanter sur scène Salomé (dans un opéra) ou la faire incarner par une star hollywoodienne (Rita Hayworth) transforment totalement notre perception d'un personnage biblique. Le spectateur d'opéra accepte une distance liée au caractère antiréaliste de ce spectacle. Il assimile la soprano qui réalise une performance vocale au personnage de Salomé. Le spectateur de cinéma accepte de croire qu'une star dont il connaît la filmographie devienne une figure biblique. Toutes les adaptations de Salomé sont profanes parce que cet épisode renvoie à une expression artistique (la danse) comme transgression et blasphème. Dieterle réalise une version plus consensuelle que les autres artistes parce qu'il s'inscrit dans une économie spécifique.

L'industrie du cinéma hollywoodien conduit à la redite de « signifiés » et de « signifiants ». Elle est dominée par des genres spécifiques revenant à des histoires récurrentes : western, peplum, mélodrame et film noir pour le classicisme ; films de super-héros, science-fiction, aujourd'hui. Jouant sur des répétitions, les studios hollywoodiens se partagent des « signifiés » communs qui ne restent jamais inédits longtemps.

Concevoir le cinéma comme un langage permet de s'intéresser aussi bien aux valeurs qu'il véhicule qu'aux techniques qu'il emploie pour les transcrire. Cette vision très pragmatique d'une expression qui devait rester poétique nous rappelle sa dimension industrielle qui est spécialement présente à Hollywood. Les studios doivent produire en nombre des films auxquels les cinéastes apportent un soin variable. Il faut alimenter cette machine à créer des rêves même si la qualité des produits n'est pas constante. Ce mouvement incessant implique des redites. Hollywood crée des fictions comme on invente des formules mathématiques, c'est-à-dire qu'il trouve le moyen d'étonner en déclinant toujours les mêmes composantes. Le « signifiant » hollywoodien répond à une organisation industrielle et aux codes qui y sont en vigueur. Si les films y portent un discours, celui-ci est contrôlé par les producteurs.

## 2.2.7 Peplum et communisme

Le « signifié » hollywoodien rend compte d'une idéologie et d'une économie. Le peplum biblique, comme divers autres genres, est utilisé pour faire passer un message de manière presque inconsciente. Souvent décriée par la critique, cette attitude est monnaie courante à Hollywood. Des films interventionnistes aux films qui feront passer de manière subliminale des valeurs communistes, Hollywood est traversé par l'histoire des États-Unis. Ainsi, Hollywood contemporain peut librement évoquer cette période qui est celle du maccarthysme : *Le Prête-nom* (*The Front*, Martin Ritt, 1976), *Le Pont des espions* (*Bridge of Spies*, Steven Spielberg, 2015), *Raison d'État* (*The Good Shepherd*, Robert De Niro, 2006), *Confession d'un homme dangereux* (*Confessions of a Dangerous Mind*, George Clooney, 2003) trouvent chacun un angle pour parler de la guerre froide. Parmi ces films, on trouve également d'étranges métafilms : *Ave César !* (*Hail, Caesar !*, Joel et Ethan Coen, 2016) et *Dalton Trumbo* (*Trumbo*, Jay Roach, 2016). Tout deux évoquent le tournage d'un peplum biblique : une histoire inventée, *Ave César !*, qui s'applique à ne heurter aucune sensibilité, et un film qui a marqué le classicisme hollywoodien, *Spartacus*, dont les sympathies communistes sautent aujourd'hui aux yeux.

Les frères Coen éprouvent une fascination pour l'âge d'or hollywoodien : ils ont fait renaître le film noir avec *Miller's Crossing* (1990) et *The Barber* (*The Man Who Wasn't There*, 2001), ils se sont inspirés des *Voyages de Sullivan* (*Sullivan's Travels*, Preston Sturges, 1941) pour réaliser *O'Brother* (*O' Brother Where Art Thou ?*, 2000) ou de Capra pour *Le Grand Saut*, (*The Hudsucker Proxy*, 1994) ou encore de la comédie de remariage dans *Intolérable Cruauté* (*Intolerable Cruelty*, 2003). Revenant une nouvelle fois sur l'envers du décor hollywoodien classique avec *Ave César !* (après *Barton Fink*, (1991) qui racontait les déboires d'un scénariste martyrisé par un producteur inspiré par Harry Cohn et rencontrant un double de William Faulkner), les Coen ont pour habitude de mêler une imitation des classiques des studios avec des contenus plus modernes. Le « signifiant » obéit aux règles en vigueur dans le Hollywood classique alors que le « signifié » rend compte de problématiques contemporaines. À mi-chemin entre le postmodernisme et le néo-classicisme, les Coen font une peinture au vitriol de ce qu'était Hollywood dans les années cinquante.

Dans *Ave César !* les Coen ont ridiculisé l'aspect consensuel que tentent de préserver certains patrons de studios hollywoodiens dans une séquence de pourparlers où les cadres d'un studio reçoivent trois représentants des cultes afin de s'assurer que le peplum qu'ils produisent ne subira les foudres d'aucune communauté religieuse. Entre pastiche et parodie, cette comédie satirique donne un panorama de la production hollywoodienne des années cinquante, de ce qui est explicite (les genres,

le *star system*) et implicite (le maccarthysme). Le film oscille entre tendresse et moquerie. La dimension religieuse y est très présente. Le héros, Eddie Mannix, qui est le « fixeur » de Capitol Pictures (un employé du studio qui veille à la promotion des stars), se confesse régulièrement et rencontre différents dilemmes. Le peplum que produit le studio est un croisement entre *Ben Hur* et *Quo Vadis*. Cette relecture du mythe hollywoodien joue sur les stéréotypes et tente de réduire les « signifiés » : les auteurs ne comprennent pas les symboles qu'ils manipulent et les multiples genres pastichés (western, comédie musicale, film de prestige, film noir, peplum) répondent avant tout à des codes formels.

Comparé au biopic sur Dalton Trumbo, sorti à quelques mois d'écart, *Ave César !* est un film plus audacieux et fantaisiste mais aussi moins laudatif. Contrairement à *Ave César !* qui est une farce sur la veulerie et la superficialité de l'« usine à rêves », *Dalton Trumbo* parle du courage politique de son héros. Les correspondances entre les deux films sont nombreuses : casting prestigieux, personnages récurrents, hommages à des personnalités parfois méconnues du grand public. Traitant tous deux du maccarthysme à Hollywood, *Ave César !* et *Dalton Trumbo* sont deux films dont « signifié » et « signifiant » diffèrent totalement : le premier rend hommage à l'invention formelle de Hollywood tout en ridiculisant stars et responsables alors que le second fait un portrait hagiographique du scénariste communiste tout en restituant faiblement l'esthétique des films classiques. Au lieu de tourner des pastiches de grands films hollywoodiens, Jay Roach (le réalisateur de *Dalton Trumbo*) utilise des extraits de films où il fait remplacer numériquement le visage de stars (Kirk Douglas, John Wayne) par celui d'acteurs qui les interprètent. La comparaison de ces deux films met en évidence la diversité que Hollywood a su préserver jusqu'à aujourd'hui : *Ave César !* est une œuvre formaliste alors que *Dalton Trumbo* est testimonial. Le premier rappelle le « signifiant » classique hollywoodien, le second son « signifié ».

## **2.3 *Jane Eyre*, adapté par Robert Stevenson et Cary Fukunaga : une indication sur les passages obligés de l'adaptation de classiques de la littérature**

Les adaptations d'un même roman nous aident à constater l'évolution du « signifiant » cinématographique. Si la source est identique chacune de ses lectures engage des représentations

différentes : l'industrie cinématographique a changé ainsi que son esthétique. La comparaison de deux adaptations de *Jane Eyre* (celle de Stevenson en 1944 et celle de Fukunaga en 2011), qui ont plus de soixante années d'écart, permet de comprendre de manière globale comment on habitue le public à de nouvelles conventions. Plus qu'aucun autre art, le cinéma enregistre le passage du temps, et cela même dans les films à « costumes » : ce ne sont pas le phrasé des acteurs ou les références à l'époque où le film a été tourné qui vieillissent le plus mais les techniques employées pour servir la narration. Les adaptations sont évidemment représentatives de la période et du pays où elles voient le jour. À partir de ce constat, on peut se demander quel « signifiant » est le plus proche du « signifié » originel. En effet, certains canevas cinématographiques sont plus propices à accueillir un récit littéraire ainsi que sa forme. En choisissant deux adaptateurs qui ne cherchent pas à imposer leur marque, Stevenson et Cary Fukunaga, on en arrive à la conclusion que le classicisme hollywoodien accueille de façon plus harmonieuse que le cinéma contemporain le roman de Charlotte Brontë.

Les deux adaptations de *Jane Eyre* portent la marque d'une époque. **(2.3.1 Les films de Stevenson et Fukunaga, deux indicateurs de l'industrie du cinéma)**. L'esthétique vaporeuse, horrifique et gothique de Stevenson laisse place à un style ample mais impersonnel de Fukunaga **(2.3.2 Un traitement formel opposé)**. Les scénarios impliquent une lecture très différente du roman de Charlotte Brontë : la première insiste sur la linéarité du roman alors que la seconde se borne à le moderniser **(2.3.3 Deux conceptions du scénario)**. On constate que le film classique nous offre le spectacle d'une « diégèse » refermée sur elle-même alors que l'œuvre la plus récente cherche surtout à approcher l'expérience de son héroïne **(2.3.4 « Film-monde »/ « film qui apporte une vision du monde »)**.

### **2.3.1 Les films de Stevenson et Fukunaga, deux indicateurs de l'industrie du cinéma**

Le « signifiant » contemporain à chacune des deux adaptations de *Jane Eyre* est tributaire des pratiques cinématographiques alors en vigueur. Sans déprécier leurs talents de metteurs en scène, on ne peut pas considérer Stevenson et Fukunaga comme des auteurs qui imposent une vision très singulière. Ils sont de bons indicateurs de ce que l'industrie du cinéma produit à leurs époques respectives. Ils s'inspirent des canons des films historiques qui leur sont contemporains.

Ce rapprochement montre une symbiose entre la forme hollywoodienne classique et le roman de Charlotte Brontë. En rapprochant une adaptation classique d'une adaptation moderne, nous constatons que l'adaptation classique est plus conforme à « l'esprit » du livre. L'adaptation de Stevenson n'est pas plus fidèle aux péripéties du roman, bien au contraire, mais reprend avec plus de justesse le projet

de Charlotte Brontë : s'appuyer sur un classicisme apparent pour réaliser un portrait de femme de son époque.

Forcément hybride et anachronique, la version de Fukunaga ressemble à une transposition à force de procédés modernes qui jurent avec le dénuement et la linéarité de l'histoire. Contrairement au film de Stevenson, l'adaptation la plus récente de *Jane Eyre* commence *in medias res* par la fuite de Jane de Thornfield Hall puis par l'hospitalité des St Rivers. Cette habileté de scénariste est contestable : les *flashbacks* racontant le passé de Jane occupent les deux tiers du film, ce qui crée un problème de rythme. Plus éclatée que celle du film de Stevenson, cette narration procède par réminiscences. Tout en restant plutôt sage et accessible, le film de Fukunaga tente de mêler une reconstitution historique avec un drame intérieur. La dimension fantasmagique est plus présente chez Stevenson, qui se rapproche plus du conte linéaire. Perdant en mystère ce qu'il gagne en modernité, Fukunaga s'accroche à des procédés censés l'aider à donner une nouvelle jeunesse à *Jane Eyre*. Au bout d'un siècle de cinéma et après une dizaine d'adaptations du roman de Charlotte Brontë, le cinéaste ne cherche pas à livrer une version définitive du livre mais réalise simplement celle qui correspond à son époque. Cette relecture doit plaire à un public contemporain, qui y retrouve les poncifs auxquels il a été habitué.



## 2.3.2 Un traitement formel opposé

Il est curieux de constater à quel point ces deux adaptations, toutes deux fidèles (à leur manière), bénéficient d'un traitement formel opposé.



Fig.1 - *Jane Eyre* 1944. Stevenson privilégie aussi les plans d'ensemble où les personnages sont écrasés par l'architecture gothique.

Le film de Stevenson utilise la photographie en noir et blanc pour créer une atmosphère vaporeuse (renforcée par la brume, la fumée des cigares, les nuages, l'eau bouillante qui sort des théières et les multiples fondus enchaînés). **(Fig. 2)** C'est aussi une atmosphère horrifique (le film se déroule presque intégralement de nuit et l'on distingue plus d'ombres que de vivants). La profondeur de champ permet des plans très composés, juxtaposant plusieurs actions. Stevenson privilégie aussi les plans d'ensemble où les personnages sont écrasés par l'architecture gothique **(Fig. 1)**. Il surcharge les cadres, laissant peu de place au hors-champ.



Fig.2 - *Jane Eyre*, 1944. Le film de Stevenson utilise la photographie en noir et blanc pour créer une atmosphère vaporeuse (renforcée par la brume, la fumée des cigares, les nuages, l'eau bouillante qui sort des théières et les multiples fondus enchaînés)

Fukunaga use au contraire d'une très faible profondeur de champ, au plus près de Jane, suivie par des plans mobiles (parfois des *travellings* impeccables, parfois des caméras portées volontairement maladroitement). Sa mise en scène à connotation poétique nous rappelle Terrence Malick, en particulier la dernière partie du *Nouveau Monde* (*The New World*, 2005). Usant de manière systématique du champ contre champ, Fukunaga nous laisse deviner un monde qui respire hors de ses plans alors que Stevenson semble circonscrire le monde qu'il figure, rendant l'atmosphère suffocante. Jane rêvait de parcourir un « autre monde » qui va plus loin que le visible; elle gagnera une prison : Thornfield Hall. La suppression de l'épisode des St Rivers renforce ce sentiment d'enfermement, Jane ne trouvant pas d'alternative à Thornfield Hall. La demeure de Rochester ressemble beaucoup au château Elsenor du *Hamlet* (1948) de Laurence Olivier. Thornfield Hall et Elsenor sont hantés par des fantômes (Bertha et le roi Horvendil), qui rappellent les erreurs du passé et empêchent les hommes d'être heureux. Si un *deus ex machina* sauve Rochester (l'incendie providentiel de Thornfield Hall qui le débarrasse de sa première femme), Hamlet n'échappe pas à son destin tragique (et n'hésite pas à sacrifier Ophélie).

### 2.3.3 Deux conceptions du scénario

Entre 1944 et 2011, le traitement du scénario s'est totalement métamorphosé : des règles d'unité avec une longue exposition et un dénouement précipité, nous sommes passés à un formatage issu des manuels. L'adaptation classique de *Jane Eyre* semble plus convaincante que la moderne, non pas parce que le réalisateur est plus inspiré mais parce que l'industrie actuelle du cinéma n'est plus réceptive au projet de Charlotte Brontë. *Jane Eyre* permet donc de décrire, en creux, le classicisme. Cet art du récit linéaire ne supporte pas les heurts de la dramaturgie moderne et ne tend pas vers une

licence poétique qui transforme la matière romanesque en moments extatiques. Sans aller jusqu'à affirmer que le cinéma moderne ne convoque plus des récits linéaires, on peut tout de même constater un désintérêt croissant pour l'unité formelle et narrative.

Les *flashbacks* et l'adaptation du passage à St Rivers du film de Fukunaga témoignent d'un désir d'explorer plusieurs pistes à la fois (ce qui, dans le cas de l'épisode de St Rivers, est plus conforme au roman de Charlotte Brontë). Cette tendance aux scénarios plus tentaculaires n'est pas la preuve d'une progression vers le filmique. Bien au contraire, Hollywood moderne tend vers un modèle où le scénario est roi au point que certains cinéastes pourraient éviter les étapes du tournage et du montage pour publier directement leur script. La domination de l'écrit sur le visuel passe par des scénarios plus modernes et faussement désarticulés. Hollywood classique retient de *Jane Eyre* un désir de récits empreints de transparence. En s'approchant de la modernité, le point de vue du scénariste change. Nous passons d'une approche du récit omnisciente et linéaire à une autre plus subjective et donc plus contestable.

### **2.3.4 « Film-monde »/ « film qui apporte une vision du monde »**

Comparer ces deux adaptations nous amène à séparer un « film-monde » d'un « film qui apporte la vision du monde d'un personnage ». Bien que non autarcique, le film de Stevenson tente de figurer une « diégèse » qui se suffit à elle-même. La version classique hollywoodienne restitue un monde auquel le spectateur adhère et qui le plonge dans une fiction. Bien que comportant de rares passages où l'on entend la voix off de Jane, le film de Stevenson cherche à créer une forme d'objectivité, sous-tendue par une vision d'ensemble (plans généraux, profondeur de champ, noir et blanc). Moins harmonieuse, la version britannique moderne restitue avec vivacité l'expérience de Jane. À l'unité classique hollywoodienne, Fukunaga préfère un kaléidoscope de sensations. Restituant les sentiments de son héroïne, Fukunaga ne peut s'astreindre à un décor unique. Il ne cherche pas à canaliser l'énergie vitale de son héroïne et part dans plusieurs directions à la fois. Stevenson livre un film plus maîtrisé et contenu. L'adaptation de Stevenson nous permet de revivre l'existence d'un monde enfoui dans les limbes du passé alors que celle de Fukunaga nous fait ressentir l'expérience d'un personnage (Jane) à un moment donné.

Le roman de Charlotte Brontë fait la jonction entre ces œuvres très différentes, apportant un éclairage lié à sa profonde ambivalence. Si l'œuvre de Charlotte Brontë est d'essence classique, elle est tournée vers l'avenir. En racontant aussi bien la découverte d'un monde par l'héroïne qu'une renaissance pour l'homme qui l'aime, *Jane Eyre* appelle à un nouvel ordre post Thornfield Hall. La propriété de

Rochester symbolise une société du passé, de la noblesse et du patriarcat qui n'a plus raison d'être depuis que Jane a bousculé les habitudes de son maître ténébreux et provoqué le franchissement démocratique des barrières de classe. C'est pourquoi *Jane Eyre* est aussi un roman moderne.

Hollywood classique contient de manière fragmentaire les solutions formelles que la modernité européenne va insuffler au cinéma mondial. La cinéphilie hollywoodienne classique des auteurs de la Nouvelle Vague atteste d'une connexion entre deux états de Hollywood où la modernité emprunte au classicisme. Sans fondamentalement changer l'histoire de *Jane Eyre*, les films de Stevenson et de Fukunaga adoptent une forme (narrative et visuelle) opposée qui nous amène à dépasser le récit de Charlotte Brontë pour nous révéler la vraie ambition de son roman : reconstituer (ou créer) un monde.

### 3. L'adaptation hollywoodienne entre rupture et continuité avec le modèle littéraire

« La fréquentation du cinéma des premiers temps montre bien comment les premiers « adaptateurs » ne se posent justement pas la question de l'adaptation. Ils mettent en images (...) un récit réduit à sa trame narrative essentielle, faisant fi de l'épaisseur romanesque et sans se soucier le moins du monde de restituer les procédés proprement littéraires, stylistiques, l'écriture de l'original. »<sup>262</sup> Chef-d'œuvre de la littérature comme romans de gare seraient-ils uniformément pillés par des scénaristes à l'affût d'une bonne histoire ? Pas tout à fait : en progressant dans l'histoire du cinéma, on passe du pillage à la véritable adaptation, qui prend de plus en plus en compte les détails littéraires des romans.

Il est vrai cependant que Hollywood classique pratique la culture du *remake* et des réadaptations. Ce qui intéresse les producteurs, ce sont souvent des canevas narratifs réduits aux plus brefs synopsis. Ces synopsis peuvent aussi bien être issus d'un fait divers ou d'un roman récent (dont il faut payer les droits) que d'un grand classique. Ils sont la source d'où naîtra une œuvre cinématographique qui s'en émancipera.

« Rappelons d'emblée qu'il existe trois sortes d'adaptations cinématographiques : l'adaptation libre (telles celles d'*Othello* par Welles, ou de *Macbeth* par Kurosawa l'adaptation fidèle (celle du roman de Hartley, *Le Messager*, par Losey) et l'adaptation littérale, réservée aux pièces de théâtre (par exemple, le *Jules César* de Mankiewicz, l'*Othello* de Laurence Olivier, le *Henry V* du même Olivier ou encore celui de Branagh). »<sup>263</sup>

En étant très synthétique, on pourrait affirmer que Hollywood pratique principalement l'adaptation libre. Cette pratique s'éloigne des vœux de Bazin qui fustige tous les petits compromis auxquels se livrent des adaptateurs peu scrupuleux qui cherchent à s'octroyer une *aura* filmique. Bazin fait valoir les vertus d'une impureté assumée du cinéma, dont il souhaite l'hybridation avec la littérature. Loin de ces considérations éthiques, étrangers à toute déférence littéraire, les cinéastes hollywoodiens s'emparent de la « matière » littéraire pour faire acte de création à nouveau.

Ces trois catégories ne résument pas à elles seules la diversité des adaptations hollywoodiennes. On pourrait ajouter à la liste de Christian Comanzo les adaptations indirectes. Ces adaptations peuvent avoir été inconscientes pour leurs auteurs, elles n'échappent pas aux observateurs critiques. Elles sont

---

<sup>262</sup> Bourget J-L., « *Montrer de l'intérieur* à propos de *Portrait de femme* (Henry James, Jane Campion) » dans Vanoye F. (dir.), *Cinéma et littérature*, Nanterre, Université Paris X, 1999, p. 55.

<sup>263</sup> Comanzo C., « *Rebecca* : « Du texte à l'image » dans Hugues G., Royot D., (dir.), *La Littérature anglo-américaine à l'écran*, Paris, Didier érudition, 1993, pp. 43-44.

représentatives d'une réalité simple : les scénaristes ne peuvent pas inventer d'histoires totalement nouvelles, plusieurs millénaires de narration ayant épuisé les possibilités de novations complètes.

Hollywood prend d'immenses libertés avec les romans qu'il adapte. **(3.1 Infidélités hollywoodiennes)**. Des adaptations indirectes manifestent un désir d'autonomie qui font oublier qu'il existe une œuvre antérieure **(3.2 Adaptations indirectes : *Vaudou (Jane Eyre)* et *La Fille de Ryan (Madame Bovary)*)**. La genèse de *Rebecca* représente les dissensions entre Selznick, proche du point de vue de Bazin et celui d'Hitchcock, proche d'une politique des auteurs qui sera celle des jeunes Turcs des *Cahiers du cinéma* **(3.3 *Rebecca*, « Movie » or « Photoplay » ?)**. *Jane Eyre* n'a pas fini de fasciner les cinéastes et rend compte de diverses conceptions de l'adaptation.

## 3.1 Infidélités hollywoodiennes

Ne se conformant pas aux théories d'André Bazin, le classicisme hollywoodien pratique des adaptations infidèles. Le « signifiant » hollywoodien impose une forme propre qui influe sur la narration des films. L'infidélité hollywoodienne permet aux réalisateurs de créer des films autonomes par rapport aux romans initiaux et qui portent le sceau des studios. Lorsque Bazin écrit, à propos de *Madame Bovary*, que le cinéma « nivelle tout », le théoricien considère que les trahisons hollywoodiennes donnent naissance à de nouveaux objets que l'on ne peut comparer à leur modèle **(3.1.1 Bazin s'insurge contre ceux qui « trahissent tout à la fois la littérature et le cinéma »)**. Alors que Bazin préconisait une littérature « multipliée par le cinéma », les scénaristes des *Hauts de Hurlevent* ont pris l'option contraire, celle d'une littérature divisée par le cinéma en se séparant de la moitié du roman d'Emily Brontë. Ils l'ont fait en invoquant deux raisons que l'on peut trouver fallacieuses : certains passages seraient incompréhensibles au cinéma et la durée standard d'un film hollywoodien ne doit pas dépasser deux heures. La véritable raison est peut-être qu'il fallait plier le roman à l'idéologie hollywoodienne. Loin des considérations de Bazin, Michel Serceau écrit, à propos de *Lettre d'une inconnue*, que la nouvelle initiale sert avant tout de « matière d'inspiration » **(3.1.2 Supprimer les passages incompréhensibles au cinéma)**

### **3.1.1 Bazin s'insurge contre ceux qui « trahissent tout à la fois la littérature et le cinéma »**

La fidélité aux œuvres, capitale pour Bazin, n'est pas généralement respectée par Hollywood. L'adaptation du « signifié » littéraire au « signifiant » hollywoodien implique en effet d'importantes modifications. Conçus comme deux objets possédant leur autonomie, le roman original et son adaptation hollywoodienne connaissent deux écritures spécifiques : le roman subira d'importantes coupes, ses descriptions deviendront des situations « actantielles ». Les adaptateurs iront jusqu'à modifier son sens. Peut-on pour autant réellement parler de trahison ? Si l'on prend les écrits de Bazin au pied de la lettre, les productions hollywoodiennes utilisent comme prétextes des romans plus qu'elles ne les adaptent. Une réécriture complète ne se justifie pas principalement par la difficulté de donner une forme figurative à des procédés littéraires. Cette réécriture doit plutôt se comprendre par un désir de novation, le désir de faire œuvre malgré le travail préliminaire du romancier. Les théories de l'adaptation de Bazin sont radicales mais ne condamnent pas Hollywood. Elles condamnent ceux qui choisissent d'adapter des procédés littéraires par des procédés cinématographiques au lieu de transposer tels quels, sous-estimant ainsi la capacité du cinéma à assimiler le roman.

Bien que considérant le cinéma comme un art totalement nouveau, Bazin appelle à la plus grande déférence vis-à-vis des arts antérieurs, justement pour que la singularité du cinéma soit mise en lumière. Lorsque l'adaptation est fidèle, le « réalisme ontologique » est garanti par l'« impureté » constitutive du cinéma. Lorsque l'adaptation se détache du roman, il faut s'interroger sur les raisons qui l'y poussent. S'agit-il d'un désir d'indépendance ou d'une incapacité à retranscrire dans un langage cinématographique ce qui a été écrit ? Bazin est inflexible : « Ce sont ceux qui se soucient le moins de fidélité au nom des prétendues exigences de l'écran qui trahissent tout à la fois la littérature et le cinéma. »<sup>264</sup> Bazin préconise moins la traduction d'un « signifié » d'un « signifiant » à l'autre que l'appropriation du « signifiant » littéraire par le « signifiant » cinématographique. Le cinéma devrait épouser les caractéristiques de la littérature et y ajouter des procédés qui lui sont propres.

Pour Bazin, la littérature et le cinéma ne sont pas deux disciplines séparées mais portent le même projet. « La relation entre les deux arts (littérature et cinéma) est telle qu'elle pose, en fait, au-delà du problème un peu formel des similitudes ou des différences, celui même d'un Art orienté vers la traduction totale de notre vision moderne du monde. »<sup>265</sup> Cette citation de Bazin est extraite de l'article « Pour un cinéma impur, défense de l'adaptation ». Bazin y développe la théorie que le

---

<sup>264</sup> Bazin A., *Qu'est-ce que le cinéma ?*, op. cit., p. 97.

<sup>265</sup> *Ibid.*, p. 135.

cinéma peut s'affirmer comme un art en se combinant avec la littérature. Ce n'est pas tant l'adaptation qu'il défend mais une nouvelle forme d'art qui serait autant du cinéma que de la littérature.

Le cinéma ne s'empare pas d'une partie de la littérature qu'il a rendue obsolète pour la transformer par des moyens filmiques qui dépasseraient le pouvoir des mots. Au lieu de considérer qu'il faudrait garder cloisonnés d'un côté le cinéma et de l'autre la littérature, Bazin veut que les artistes créent des mutations entre deux ontologies, deux styles et deux langages.

Le pouvoir d'hybridation naturel au cinéma en fait un refuge pour les autres arts, qui connaissent une vie nouvelle à travers ce nouveau moyen d'expression. Cette renaissance d'un roman au sein de son adaptation cinématographique ne fait pas de cette adaptation une hydre à deux têtes. Elle concerne autant la littérature que le cinéma mais doit préserver l'unité qui en fait une œuvre unique.

« Il ne s'agit plus ici de traduire, si fidèlement, si intelligemment que ce soit, moins encore de s'inspirer librement (...) mais de construire sur le roman, par le cinéma, une œuvre à l'état second. Non pas un film « comparable » au roman, ou « digne » de lui mais un être esthétique nouveau qui est comme le roman multiplié par le cinéma »<sup>266</sup>. Bazin assigne ainsi au cinéma une ambition extrême, presque inatteignable à Hollywood : l'adaptation deviendrait une sorte de refondation de la matière littéraire, la deuxième naissance d'une œuvre qui prend sens à travers l'expression cinématographique. Tout le travail du réalisateur est alors régi par un respect du texte, dont il ne doit pas gommer les aspérités. Il n'est pas un thuriféraire d'un roman mais un artiste qui confronte à l'exigence cinématographique un texte achevé qu'on croyait indépassable. Son œuvre consiste à donner vie sur un plateau de tournage à l'expression d'un point de vue antérieur alors théorique.

« C'est le témoignage d'une bien curieuse mentalité que de croire que l'on peut être fidèle à l'esprit d'une œuvre en la détournant de son cours normal (...) comme si la lettre et l'esprit d'une œuvre étaient deux choses résolument distinctes, superposables ou dissociables (...) Trahir la lettre, c'est trahir l'esprit, car l'esprit n'est nulle part ailleurs que dans la lettre. »<sup>267</sup> Cette position de Jean Mitry peut sembler très pro littéraire. Elle exige d'une adaptation cinématographique une continuité du roman dominée par l'esprit d'un romancier, désormais absent, au lieu d'en faire l'œuvre libre d'un cinéaste. Avec *Le Journal d'un curé de campagne*, Robert Bresson réussira à prouver que la fidélité au texte n'est pas nécessairement une servitude. Cette adaptation est en effet un cas très singulier de l'histoire du cinéma. Le classicisme hollywoodien prend davantage de distance que Bresson avec les

---

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 124-125.

<sup>267</sup> Serceau D., « Adaptation et matière de l'inspiration » dans Letort D. et Wells-Lassagne S. (dir.), *L'adaptation cinématographique : premières pages, premiers plans*, Paris, Mare & Martin, 2014, p. 218.



matériaux originaux : la discipline bressonienne et son ascèse ont peu de place au sein de « l'usine à rêves ».

On serait tenté de trouver une contradiction entre Bazin, le théoricien qui prône une fidélité absolue envers les romans adaptés, et Bazin, le théoricien qui a défendu le réalisme ontologique. En effet, si le cinéma est ontologiquement réaliste, alors il doit être autre que le roman ou le théâtre. Pourtant, considérer le cinéma comme une expression inédite de la réalité n'empêche pas les adaptations scrupuleuses : il revient aux scénaristes et aux réalisateurs de confronter le texte au réel et de l'inscrire dans le réel. Le « cinéma impur », tel que le conçoit Bazin, est une bifurcation qui donne vie au fantasme né une première fois sous la plume d'un auteur. Bazin est conscient de la nécessité d'appliquer la technique de la représentation de la réalité à une trame fictive. La rencontre du cinéma et de la littérature se rapproche d'une mutation qui n'est pas sans rappeler les hommes-livres de *Fahrenheit 451* : l'imaginaire devient concret. Les idées deviennent des images de la réalité filmée et offrent un spectacle nouveau. Pour Bazin, la prouesse des adaptateurs consiste à respecter un texte de la façon la plus fidèle et non à le transformer complètement pour qu'il soit mis aux normes cinématographiques. Le « cinéma impur » se conforme alors au « réalisme ontologique », ces deux théories rendant conjointement compte de la réinvention de la fiction par le cinéma.

Un regard cloisonné sur différentes disciplines artistiques que seuls quelques thèmes pourraient traverser ne saurait satisfaire. Si l'adaptation cinématographique infidèle est pour Bazin une double trahison, c'est parce que roman et film ne font plus qu'un. Bazin valorise l'adaptation fidèle car il considère que le cinéma ne se limite pas à lui-même : il existe par le réel qu'il restitue, qu'il utilise et qu'il insuffle à des œuvres antérieures.

L'idée d'un « roman multiplié par le cinéma » n'est pas totalement étrangère à Hollywood. Les cinéastes parviennent à marier un texte qui ne ressemble pas forcément à l'idéologie hollywoodienne à un univers totalement hollywoodien. Cette greffe étrange nous permet de constater, comme nous le ferons avec *Madame Bovary*, que Hollywood est plus fort que toutes les influences auquel il est exposé. L'ambition des réalisateurs d'incorporer le texte dans un contexte qui le dépasse est très courante dans l'« usine à rêves ». L'adaptation hollywoodienne ne se limite pas au roman initial mais englobe un univers qui interagit avec des références disparates.

Certains producteurs (Selznick) ou réalisateurs (Laurence Olivier) estiment que la fidélité à l'œuvre adaptée est impérative. Respect de chef-d'œuvre, des horizons d'attente du public (lecteur à ses heures perdues) mais aussi simple logique qui veut ne pas défaire ce qui existe déjà pour un résultat hasardeux. Pourtant, Selznick comme Olivier connaissent bien le pouvoir hypnotique du cinéma. Le premier est conscient que le couple vedette Clark Gable-Vivien Leigh et les séquences spectaculaires

comme l'incendie d'Atlanta feront de son adaptation *d'Autant en emporte le vent* une œuvre encore plus attractive que ce roman à succès. Le second joue habilement de la représentation théâtrale transcendée par les moyens du cinéma en particulier par les longs plans mobiles (*Henry V*). L'adaptation fidèle met sur un pied d'égalité le roman et le film alors que l'adaptation infidèle fait ressortir les différences de médium. Au point d'asseoir une prétendue « supériorité » du cinéma sur une littérature moins expressive ? Loin d'instaurer une hiérarchie, nous constatons que le cinéma, s'il dispose d'atouts spectaculaires, ne saurait se substituer à la littérature, qui s'immisce dans un monde intérieur.

Précis dans ses exemples et contre-exemples, Bazin parvient à illustrer ses thèses à travers un état général du cinéma. Il analyse les différentes attitudes des adaptateurs qui vont de la captation au geste cinématographique sans oublier la progressive annihilation des œuvres originales dont il ne subsiste qu'une vague trame narrative. « Quand on tourne *Madame Bovary* à Hollywood, si grande que soit la différence de niveau esthétique entre un film américain moyen et l'œuvre de Flaubert, le résultat, c'est un film américain standard qui n'a, après tout, que le tort de s'appeler encore *Madame Bovary*. Et il ne peut en être autrement si l'on confronte l'œuvre littéraire avec l'énorme et puissante masse de l'industrie cinématographique : c'est le cinéma qui nivelle tout. »<sup>268</sup> L'intervention de Minnelli se situe entre l'adaptation littérale et l'adaptation indirecte. Son adaptation est trop libre pour correspondre à la première et trop fidèle pour correspondre à la seconde. Malgré le peu d'estime que Bazin voue au mélodrame de Minnelli, il constate que le cinéma provoque la littérature par son pouvoir d'attraction. Le cinéma fait une concurrence déloyale à la littérature. Son impact est par essence plus fort, c'est-à-dire que, quelle que soit la qualité du film. Il emporte l'adhésion grâce à sa reproduction d'images en mouvement saisissant une réalité révolue. Bazin détache le film de Minnelli du roman de Flaubert, dont il reprend la trame tout en adoucissant le contenu.

### **3.1.2 Supprimer les passages incompréhensibles au cinéma**

Dans son article sur l'adaptation de *Hurlevent* par Wyler, George Bluestone souligne quant à lui que la finalité d'un film hollywoodien est d'attirer le public :

« Emily Brontë ne fut que l'impulsion initiale à partir de laquelle tout le reste suivit. C'est le cas chaque fois que l'on prépare un film à partir d'un roman, mais tout particulièrement lorsqu'un roman est incompréhensible pour des motifs de distance et de temps. Lorsque les cinéastes parlent d'un film

---

<sup>268</sup> Bazin A., *Qu'est-ce que le cinéma ?*, op. cit., p. 94.

« fidèle » ou « infidèle », ils ne se rendent pas compte qu'ils ne parlent que de films à succès ou de films sans succès. »<sup>269</sup>

La réussite d'un film doit-elle être le seul facteur d'appréciation de la légitimité d'une adaptation ? Elle implique d'oublier l'œuvre originale. Cette pointe de cynisme qui fait écrire à Bluestone que la qualité d'une adaptation est associée à son succès traduit un impératif hollywoodien : peu importe que le film respecte ou non le roman, le principal est qu'il frappe les spectateurs.

Wyler trouve dans le roman d'Emily Brontë un combustible pour un grand mélodrame hollywoodien. Amour, haine et vengeance sont autant d'éléments qui continuent à captiver le public. *Hurlevent* est un roman profondément original dont les procédés littéraires ne pouvaient être exactement transposés par le cinéma hollywoodien. Wyler et ses scénaristes, Ben Hecht et Charles MacArthur, ont été obligés de modifier le récit et sa structure si particulière pour rendre l'œuvre d'Emily Brontë hollywoodienne. À la fois précurseur du cinéma et entièrement inscrit dans une forme littéraire largement inassimilable par Hollywood, à l'écriture des *Hauts de Hurlevent* repose sur l'enchâssement des témoignages de narrateurs qui observent sans y participer les passions qui emportent les personnages d'Emily Brontë à travers deux générations. Ce procédé littéraire produit un effet complexe. La mise à distance des personnages par rapport aux lecteurs, loin de laisser ces derniers étrangers aux déchirements qui vont ravager l'existence de ses personnages, exacerbe le caractère dramatique de cette œuvre qui exprime la quintessence du romantisme anglais. La souffrance des personnages se lit d'abord à travers la compassion et la désolation de narrateurs directement communiquées aux lecteurs. Cette forme littéraire paraît difficilement accessible au cinéma. Elle délivre une expérience de la temporalité qui n'est pleinement transmissible que dans un roman.

Comment tenter de restituer un roman de plus de 700 pages en un film qui ne doit pas excéder 120 minutes ? Cette question concerne l'adaptation de *Jane Eyre* et bien d'autres romans du XIXe siècle dont l'exposition est progressive et dont les récits se dispersent souvent dans de longs développements. Avec une adaptation monstre comme *Autant en emporte le vent*, Selznick contourne la question. Peu de producteurs ont son audace. De plus, les spectateurs n'auraient peut-être pas la patience de regarder un spectacle aussi ambitieux toutes les semaines. Avec l'avènement de la télévision apparaîtront des adaptations plus exhaustives (*Jane Eyre* sera porté à la télévision dans trois séries) mais, du temps de Hollywood classique, la concision est de rigueur.

Pour des raisons de durée et de confort, il faut réduire les intrigues à une ligne claire loin des foisonnants romans des Brontë, de Flaubert et de du Maurier. Les coupes sont obligatoires (sauf dans des adaptations-fleuves comme le feuilleton de 894 minutes de Rainer Werner Fassbinder, *Berlin*

---

<sup>269</sup> Bluestone G., « Étude d'une adaptation : *Les Hauts de Hurlevent* » dans Astre G.-A., Gauteur C., et Mourlet M. (dir.), *Cinéma et roman...*, op. cit, p. 242.

*Alexanderplatz*, (1980) d'après le roman d'Alfred Döblin de 627 pages). Ces coupes ne desservent d'ailleurs pas forcément l'adaptation. Ainsi, l'adaptation de *La Nuit du carrefour* de Georges Simenon par Jean Renoir est dépourvue d'un passage d'une bonne dizaine de pages figurant dans le script (non tourné ou tourné puis perdu, la légende diffère selon les points de vue) sans que la qualité du film en soit altérée.

Pour réduire un récit littéraire à sa plus simple expression cinématographique, rien ne semble mieux valoir qu'une coupe radicale. Les scénaristes peuvent passer sous silence un passage important ou écarter sciemment la moitié d'un roman.

John Houseman, Aldous Huxley, Henry Koster et Robert Stevenson suppriment de *Jane Eyre* l'épisode des St Rivers et décident de ne pas faire mention de l'héritage de Jane. La relation de Rochester avec Blanche Ingram est par ailleurs fortement réduite. Ces trois raccourcis atténuent les ambiguïtés des personnages. Ainsi, Jane n'a pratiquement rien connu d'autre que Thornfield Hall. Elle n'est plus reconnue comme la rédemtrice de Rochester. Le public doute moins de l'amour naissant de Rochester pour Jane puisqu'il devient plus explicite que Blanche ne l'intéresse pas. Sans l'héritage de Jane, le *happy end* devient moins ironique. Dans le roman, il y avait inversion du rapport de soumission : c'était Rochester qui devenait l'obligé de Jane puisqu'elle acquérait une fortune. Cette adaptation en devient-elle moins féministe ? Dans le film de Stevenson, Jane n'a aucune alternative à Rochester, la place de sa rivale est minorée et les scénaristes lui retirent la possibilité de vivre dans le luxe. Sa capacité de libre arbitre est amoindrie en même temps que l'intrigue est resserrée.

Bluestone commence son analyse de l'adaptation de Wyler par un premier constat qui n'a échappé à aucun des lecteurs du roman d'Emily Brontë : la curieuse disparition de toute la première partie du drame concernant les enfants des monstres la première partie du roman (qu'il s'agisse d'Hindley, Heathcliff ou Catherine). On est en droit de s'interroger sur le bien-fondé de ce choix des scénaristes. Bluestone en livre les principales implications.

« Hecht et McArthur, auteurs du scénario, commencèrent par une opération chirurgicale remarquablement simple ; ils coupèrent le livre en deux. (...) La Catherine Earnshaw du livre meurt au milieu de l'histoire. Le film garde les retours en arrière, et inclut un épilogue dans lequel le corps de Heathcliff est découvert (...) mais l'histoire proprement dite se termine par la mort de Cathy (...). Cette grande coupure entraîne naturellement la suppression d'un bon nombre de scènes du roman, en particulier celles qui étaient consacrées à la souffrance et à la rédemption de la troisième génération. »<sup>270</sup>

Si un roman peut être tentaculaire, un film hollywoodien classique s'affirme souvent par sa simplicité. De ce point de vue, les coupes paraissent inévitables même si elles ne manquent pas de modifier le sens profond de l'œuvre. Mais avec leur méthode expéditive, les deux scénaristes ne craignent pas de

---

<sup>270</sup> *Ibid.*, p. 232.

dénaturer le roman. Faire l'impasse sur toutes les implications de la terrible histoire d'amour et de haine de Catherine et Heathcliff sur la génération suivante, c'est amputer le récit de l'une de ses dimensions essentielles.

Ce choix radical n'a pas pour unique effet de raccourcir l'histoire : il la transforme profondément. « Là où les amants d'Emily Brontë, dans l'intensité de leur passion, ne pouvaient jamais espérer trouver le bonheur dans cette vie, les amants de Hollywood, c'est très explicite, auraient pu s'entendre si Heathcliff s'était seulement « rangé ». »<sup>271</sup> On passe alors d'une tragédie à un mélodrame. Le film de Wyler refuse la fatalité. Il s'en est d'ailleurs fallu de peu pour que l'on obtienne un *happy end*. Si les scénaristes ne profanent pas l'œuvre d'Emily Brontë au point de diluer le dénouement dans de l'eau de rose, ils refusent d'aller jusqu'au bout d'une noirceur qui aurait pu déplaire au public. Si Heathcliff et Catherine passent à côté de leur amour pourtant réciproque, ils se retrouveront donc dans l'au-delà !

Même si elle peut varier, la durée d'un film hollywoodien est un impératif de production. Elle est explicitée par un système industriel qui ne peut qu'exceptionnellement produire des œuvres longues. Partagés entre le désir des spectateurs-lecteurs qui souhaitent retrouver le roman qu'ils ont lu et celui des spectateurs néophytes qui attendent un divertissement spectaculaire, les producteurs s'efforcent de superviser un film qui créera un consensus : ici, par un développement assez fidèle de la moitié du roman. Le futur ou l'ancien lecteur pourra se référer au roman original s'il veut un complément au spectacle qui lui est proposé.

Le récit romanesque est-il corseté par son adaptation cinématographique ? Nous voyons rapidement les limites de cette hypothèse : Hollywood a adapté dans leur presque intégralité des romans plus longs et *Hurlevent* a été adapté dans son intégralité par d'autres cinéastes. L'amputation de convenance à laquelle Wyler s'est livré est en fait une façon de transformer *Hurlevent* en un récit plus classique et universel, plus adapté à l'Amérique de la fin des années trente. Le film porte plus sur la passion de Cathy et Heathcliff que sur la vengeance de celui-ci. Nous en venons alors à une dernière explication des coupes des scénaristes hollywoodiens : le désir de la pureté de la forme cinématographique, la règle, que l'on associe au théâtre classique, celle des trois unités.

« La force du cinéma est sans doute de reproduire dans l'espace ce qui peut être conçu dans la durée ; c'est pour cela que le roman, condamné de par le matériel même dont il dispose- le livre- à développer une action dans plusieurs temps (celui des personnages, de l'auteur et du lecteur) ne saurait, sans perdre son sens, être « adapté » au cinéma. Il s'agit en fait de tout autre chose, du degré de prestige exercé aujourd'hui par un art de la communication, art qui utilise le spectacle et la scène et peut dire en quelques secondes ce que le roman expliquait en plusieurs pages. »<sup>272</sup>

---

<sup>271</sup> *Ibid.*, p. 241.

<sup>272</sup> *Ibid.*, p. 153.

Bluestone signale ici la concision naturelle du cinéma qui ne s'embarrasse pas de descriptions. Le rythme d'une production hollywoodienne joue sur la capacité des spectateurs à intégrer des informations subliminales. L'utilisation de clichés fait avancer le récit.

Être infidèle à un modèle littéraire implique-t-il forcément une trahison ? Dans son analyse de *Lettre d'une inconnue* (*Letter from an Unknown Woman*, Max Ophuls, 1948), Daniel Serceau pose les principes de l'adaptation dans d'autres termes.

« Sa *Lettre d'une inconnue* n'était en aucun cas « contenue », ni même seulement prévisible dans la nouvelle de Zweig. L'œuvre littéraire, l'œuvre cinématographique s'élaborent l'une et l'autre selon leurs propres règles et, surtout, leurs propres fins. L'adaptation d'un ouvrage n'est plus le but. Au mieux, peut-on le considérer comme un matériau de travail dans lequel le cinéaste puise, écarte, retient, transforme à sa guise. Et ceci, dès ses premiers plans. De la nouvelle d'un grand écrivain, il fait l'une de ses sources d'inspiration, comme la littérature se le permet d'ailleurs si souvent elle-même, nos grands classiques en premier. Aussi faut-il la considérer comme une simple « matière de l'inspiration ». Un concept, dans ce cas, plus adéquat que celui, conventionnel, « d'adaptation ». »<sup>273</sup>

Serceau défend ici la vision d'un cinéaste, Max Ophuls, qui bifurque de son modèle littéraire pour mieux surprendre les lecteurs. L'héritage littéraire de Stefan Zweig devient « matière d'inspiration » et l'infidélité, inhérente à Hollywood, fait œuvre. Plus que la rencontre de deux auteurs, Zweig et Ophuls, la version hollywoodienne de *Lettre d'une inconnue* est une œuvre qui s'inscrit parfaitement dans la filmographie du réalisateur.

« Si, dans le texte de Zweig, la mort se rappelle sans cesse à l'attention du lecteur, elle n'a rien d'un ange exterminateur. (...) Dans le film, la lettre expédiée, puis dévorée en un moment dramatique se fait l'agent d'une mise à mort. (...) La lecture de la lettre conduit le récit vers son issue fatale. C'est donc elle qui tue. Entre le film et la nouvelle s'opère un complet renversement, au point de les rendre antagonistes l'un à l'autre sur le plan symbolique. Zweig fait le portrait d'une femme aimante dont l'amour est plus fort que la mort. Ophuls fait le portrait d'un homme qui, de l'amour comme de la vie, ne saisit la valeur que pour se précipiter dans la mort. »<sup>274</sup>

---

<sup>273</sup> Serceau D., « Adaptation et matière de l'inspiration » dans Letort D. et Wells-Lassagne S. (dir.), *L'adaptation cinématographique, op. cit.*, p. 230.

<sup>274</sup> *Ibid.*, p. 226-228.

## **3.2 Adaptations indirectes : *Vaudou (Jane Eyre)* et *La Fille de Ryan (Madame Bovary)***

Au-delà des adaptations littérales réalisées par Robert Stevenson et Minnelli, *Jane Eyre* et *Madame Bovary* connaissent des adaptations indirectes : *Vaudou* et *La Fille de Ryan*. Ces deux films offrent des morceaux de bravoure purement cinématographiques. Curieusement, les adaptations littérales seront immédiatement considérées comme des classiques du cinéma tandis que leurs modèles n'ont atteint ce statut littéraire que rétrospectivement (**3.2.1 Deux romans radicaux à l'épreuve de leur adaptation classiques**). *La Fille de Ryan* insiste sur les moments de bravoure de *Madame Bovary* tout en leur conférant un onirisme qui nous éloigne de la description ironique et précise de Flaubert. *Vaudou* se focalise quant à lui sur le personnage de Bertha Manson, créature possédée à l'arrière-plan de *Jane Eyre* (**3.2.2 Deux adaptations indirectes laissant libre cours à l'imaginaire des réalisateurs**)

### **3.2.1 Deux romans radicaux à l'épreuve de leur adaptation classiques**

Adapter *Madame Bovary* ou *Jane Eyre*, relève de l'exploit, tant ces œuvres sont ontologiquement romanesques. Mettant en abyme le personnage de la lectrice, Flaubert et Charlotte Brontë ont choisi de la confronter à une réalité qui s'avère décevante pour Emma Bovary et qui dépasse les fantasmes de Jane Eyre. Ces deux romans ne doivent pas leur succès à leurs intrigues. *Madame Bovary* est la reprise d'un fait divers dont la crudité a choqué les lecteurs qui refusaient d'y voir la satire de leur temps. La narration de *Jane Eyre* est tributaire d'une hybridation qui nous fait progresser dans les limbes de la conscience de l'héroïne. Cette narration à la première personne confère une incertitude à un récit dont on ne saurait distinguer le réel du fantasme.

Ces deux portraits de femmes parviennent à retranscrire leurs pensées les plus intimes. Le sens de la psychologie de Flaubert et de Brontë est-il transposable à Hollywood ? Ces romans abordent naturellement la psychologie de leurs héroïnes parce que la littérature peut passer dans une même phrase de l'expression d'un sentiment intérieur à la description d'une réalité concrète. L'écriture est indécidable alors que l'image cinématographique témoigne toujours d'une réalité partielle. Le spectateur de cinéma peut décrire un décor ou un personnage à partir de ce qu'il retient de ce qu'il

voit (parfois de manière inconsciente), alors que le lecteur d'un roman accomplit un travail plus intellectuel. Le lecteur enregistre des informations et se crée des personnages et des décors paradigmatiques. Les descriptions d'un roman peuvent être subjectives comme celle de Rochester par Jane, dont les sentiments amoureux distordent la perception. Si le dialogue ou la voix off superposent un commentaire à l'image, ils font figure de facilités et frustrent le spectateur en recherche d'expression cinématographique. Comment exprimer la frustration d'Emma Bovary ou l'indécision de Jane sans avoir recours au texte ? Il faudrait pour cela concéder à l'image filmique deux régimes de réalité : un premier qui lui permettrait de montrer la « réalité matérielle » et un second qui donnerait accès à une « réalité psychique ». Cette insertion d'une « diégèse » supplémentaire est mise à mal par les procédés littéraires qui viennent brouiller les pistes entre réel et fantasme, passé et présent, subjectivité et neutralité.

Les adaptations de *Madame Bovary* par Minnelli (1949) et de *Jane Eyre* par Stevenson sont deux œuvres immédiatement classiques alors que les romans qui les ont inspirés sont devenus des « classiques » bien qu'ils soient si singuliers dans leur projet. *Madame Bovary* et *Jane Eyre* inventaient de nouvelles formes littéraires alors que leurs versions hollywoodiennes se conforment à la catégorie des films de prestige, adaptations littéraires en costumes. Sans faire de hiérarchie entre le spectacle hollywoodien et le roman européen, il faut tout de même constater que la radicalité des œuvres initiales n'était pas concevable dans l'industrie hollywoodienne classique. La dimension fantasmatique des romans est prise en compte de manière subtile. Minnelli oscille en permanence entre le lyrisme et l'ironie. S'il transforme une étude de mœurs en un mélodrame flamboyant, le cinéaste met tout de même en scène un échec. Moins sévère que Flaubert, Minnelli, qui a commencé sa carrière comme dessinateur de costumes et décorateur, ne pouvait totalement fustiger le goût de son héroïne pour les belles étoffes. Le spectacle de la médiocrité qu'offrait le roman donne ici naissance à des morceaux de bravoure (le bal, le mariage, la foire) que l'on pourrait croire sortis de l'imagination de l'héroïne. Stevenson adapte *Jane Eyre* avec deux comédiens dont la personnalité correspond parfaitement aux rôles qu'ils endossent. Joan Fontaine a déjà interprété la seconde Madame de Winter, personnage inspiré de Jane, et Welles qui fera Rochester a réalisé une adaptation radiophonique du roman. Ce *casting* peu surprenant nous rappelle les traitements postérieurs du roman à Hollywood. Il s'agit d'une nouvelle version de *Jane Eyre* parmi de nombreuses autres. En inscrivant son film dans la tradition du *female gothic*, Stevenson accueille un imaginaire hollywoodien.

Minnelli et Stevenson ont décidé de se confronter directement à des romanciers célèbres. David Lean et Jacques Tourneur en ont fait des adaptations moins littérales. *La Fille de Ryan* (*Ryan's Daughter*, 1970) et *Vaudou* (*I Walked with a Zombie*, 1943) sont des relectures de *Madame Bovary* et *Jane Eyre* libres et modernes. Transposant le récit de Flaubert dans l'Irlande de la Première Guerre mondiale et



celui de Charlotte Brontë en Haïti, les deux cinéastes reprennent certaines péripéties des romans et transforment leurs héroïnes.

### **3.2.2 Deux adaptations indirectes laissant libre cours à l'imaginaire des réalisateurs**

*La Fille de Ryan*, rêverie diurne et étrange, est un mélodrame inhabituel où la mise en scène sublime les mêmes morceaux de bravoure que l'adaptation de Minnelli en insistant sur le grotesque et l'onirique. Rosy Ryan, avatar irlandais d'Emma Bovary, possède une dimension réflexive qui l'amène à amplifier des moments de la vie courante. Son mariage joue sur les codes du film d'horreur. Il évoque plus le dîner qui suit le mariage de Hans avec sa tablée de monstres (*Freaks*, Tod Browning, 1932) que le roman de Flaubert. La séquence où Rosy s'abandonne à son amant témoigne d'une ambiguïté qui se rapproche de celle du roman bien qu'elle n'en soit pas directement tirée. Entre déception et fantasme, cette séquence cristallise la versatilité et la fragilité de son héroïne. Cette adaptation postérieure à la période classique nous fait partager une « diégèse » incertaine dont on ne sait jamais si elle bascule dans la perception de Rosy ou si elle reste dans la réalité. Avec son style affirmé, *La Fille de Ryan* propose un monde tributaire de visions hallucinées plus poétiques que le roman. Ne cherchant jamais l'objectivité, Lean s'éloigne du réalisme sobre de Flaubert

*Vaudou* se concentre sur le personnage de Bertha Mason qui devient Jessica Holland. Ce film fantastique de Tourneur s'inspire de la partie la plus inexplicable de *Jane Eyre*. En faisant d'un personnage secondaire le centre d'attention, Tourneur tente de comprendre le mal dont souffre ce personnage, qui n'est pas explicité dans le roman. Du personnage monstrueux au personnage possédé, le metteur en scène nous fait assister à des rites qu'il filme de manière documentaire et onirique.

*La Fille de Ryan* et *Vaudou* parviennent à travers leur mise en scène à faire abstraction du réalisme. Ces deux films nous questionnent sur la provenance des images que l'on perçoit. Restituent-ils pour autant la psychologie des héroïnes de Flaubert et de Charlotte Brontë ? Il ne faut pas s'arrêter au simple constat que Hollywood classique reprend des histoires et des personnages littéraires. « L'usine à rêves » va plus loin que cela : elle s'inspire de la forme romanesque pour créer un style qui lui est propre. Ce style hollywoodien est fait d'emprunts aussi divers que cohérents : l'écriture musicale que l'on retient d'un montage ou la composition picturale qui transparaît dans un plan renvoient à une conception pluridisciplinaire du cinéma.

### 3.3 *Rebecca*, « Movie » or « Photoplay » ?

Avec *Rebecca*, dont la préparation fut le théâtre d'affrontements entre un réalisateur, Alfred Hitchcock, et son producteur, Selznick, se profilent deux conceptions du cinéma : Movie et Photoplay. Ces conceptions se comprennent par rapport au théâtre et à la littérature : le Movie est une forme nouvelle, purement cinématographique alors que le Photoplay est dans la continuité du théâtre (et de la littérature). Ainsi, le cinéma doit trancher entre une forte rupture formelle avec les arts antérieurs et un récit en images qui les rappelle. **(3.3.1 Le cinéma un art sans précédents ou du théâtre « amélioré » ?)**. C'est finalement la politique des auteurs qui l'a emporté ! On considère aujourd'hui Hitchcock comme un auteur et non comme un employé de studio. C'est François Truffaut, fer de lance de cette théorie, qui pousse Hitchcock à dénigrer *Rebecca*, considérant que sa patte de cinéaste n'y est pas **(3.3.2 Hitchcock et la politique des auteurs)**. D'un point de vue non critique, *Rebecca* est aussi l'œuvre de Selznick et celle de du Maurier. Un film qui s'adresse avant tout à ceux qui ont aimé le roman et dont la dévotion a poussé à voir son adaptation **(3.3.3 Selznick : ne pas décevoir les lecteurs de *Rebecca*)**

#### 3.3.1 Le cinéma, un art sans précédents ou du théâtre « amélioré » ?

« Comme le montre le vocabulaire anglais du cinéma (*film play, photo play, screenplay, film* ou *movie theater...*), le cinéma est d'abord perçu comme une nouvelle forme de « théâtre », et il est, comme le théâtre, un mode d'expression hybride : il s'apparente à la littérature en même temps qu'il est un art visuel. »<sup>275</sup> Nous constatons que ce qu'on appelle simplement le « cinéma », dans le vocabulaire français, subit de nombreuses déclinaisons spécifiques chez les Anglo-Saxons. Jean-Loup Bourget évoque aussi bien le champ lexical du théâtre que des mots nouveaux qui apparaissent pour désigner un art en devenir. « Photoplay » désigne le cinéma comme un petit frère du théâtre. Marguerite Chabrol a consacré un ouvrage, *De Broadway à Hollywood*<sup>276</sup>, aux transferts culturels de Broadway et de Hollywood. Elle met en évidence la stratégie des producteurs spéculant sur un rapprochement de la scène et de l'écran. Pour l'auteure, l'opposition entre « cinematic » et « stagy » est toute relative<sup>277</sup>. Elle précise que « l'idée du « théâtral » et du « cinématographique » est en grande partie une

<sup>275</sup> Bourget J.-L., *Hollywood, la norme et la marge*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 181.

<sup>276</sup> Marguerite C., *De Broadway à Hollywood*, Paris, CNRS Éditions, 2016.

<sup>277</sup> *Ibid*, p. 150

préoccupation des scénaristes et moins celle des metteurs en scène et des producteurs. »<sup>278</sup> De l'écueil du théâtre filmé à celui d'une trop grande liberté des scénaristes et des réalisateurs qui dénaturerait leur modèle, Hollywood semble prôner un juste compromis. « Au-delà de quelques réglages techniques et d'une différence ontologique théâtre et cinéma qu'il serait vain d'examiner ici, il semble en fait que la distinction entre un pôle théâtrale et un pôle cinématographique soit surtout le fait de pratiques culturelles. »<sup>279</sup>

Pour mettre en valeur un film qui semble poser un regard neuf sans aucun lien avec un quelconque art antérieur, un spectateur américain emploiera plutôt le terme « Movie ». En pratique, il est difficile d'assigner tel producteur ou tel metteur en scène à la politique du « Photoplay » ou à celle du « Movie ». Le lien aux textes initiaux (qu'il s'agisse de pièces de théâtre ou de romans) est un indice. La fidélité à Du Maurier de Selznick s'approche plutôt du « Photoplay » alors que l'envie d'Hitchcock de renverser le roman pour un récit purement filmique est une attitude de réalisateur de « Movie ».

L'allégeance envers les œuvres adaptées est différente selon l'école représentée. Avec ces définitions, nous cernons de plus près le Hollywood classique : un art équivoque évoluant entre réalisme et scepticisme et un art « impur » phagocytant toutes les influences possibles. Paradoxalement, parce qu'il est l'art le plus proche du réel, il rend compte du rêve de manière plus persuasive que tout autre art. Parce qu'il implique le scepticisme du spectateur, il le fait douter de ce qu'il voit (c'est la nature même des rêves). Et parce qu'il est impur, il intègre le rêve à ses fictions en créant un ordre onirique. De trois caractères du cinéma, nous pouvons ainsi déduire sa nature la plus profonde : onirique.

Si l'on conçoit le cinéma comme « Photoplay », l'adaptation trouve des moyens théâtraux pour faire d'un chapitre de roman une illustration scénique où l'on réutilise les dialogues du roman joués par des acteurs. Si l'on conçoit le cinéma comme « Movie », l'adaptation est une réécriture où les procédés cinématographiques tels que le montage, le découpage, la profondeur de champ transforment l'expression littéraire.

L'opposition entre « Movie » et « Photoplay » n'existe pas que dans le cinéma américain des années trente. On retrouve la même dichotomie dans les débats sur l'essence du cinéma des premiers temps. Les termes sont alors « cinétique » et « photodrame ». Qu'ils le rejettent pour des raisons éthiques où qu'ils y voient un outil en tous points révolutionnaire et profondément humaniste, les contemporains du cinématographe théorisent quelque chose d'instable pour lequel la sémiologie contemporaine n'est

---

<sup>278</sup>*Ibid*, p.151

<sup>279</sup> *Ibid*

pas encore prête. En 1916, Paul Wegener emploie le terme « cinétique »<sup>280</sup> pour évoquer « les possibilités typiquement visuelles que seule permet la technique cinématographique. ». Pour William Morgan Hannon (1915), le cinéma est un « photodrame »<sup>281</sup> : « un art mécanique et un art relevant des beaux-arts. », « un art de la représentation ». De son côté, Urban Gad, en 1919, juge sévèrement « le drame cinématographique »<sup>282</sup>

Ces essais de définition révèlent des conceptions parfois opposées, en particulier sur l'héritage des arts antérieurs. Pour Germaine Dulac, « le cinéma n'est pas la copie du roman ou du théâtre, il n'est pas la copie des autres arts, il ne leur doit rien. »<sup>283</sup> Alors, le débat ne porte plus comme aux premiers temps du cinématographe : en faire un moyen d'expression totalement nouveau, « cinétique », permet en effet de déplacer la problématique : il ne s'agit plus de savoir si le cinéma, en continuité avec le théâtre et la littérature, est bien un art mais de constater que son essor transforme totalement la conception que l'on s'était faite du champ de l'art. La dimension artistique du cinéma s'impose par sa capacité à créer des formes. La comparaison avec le théâtre et la littérature est cependant inévitable à partir du moment où l'on attribue au cinéma le statut d'art dans son acception traditionnelle.

Passer de l'écrit au filmique, c'est également transformer ce qui paraît théorique en une réalité concrète, manipuler de l'humain, incarner ce qui est abstrait. Hollywood fait appel à nos sens alors que la littérature sollicite plutôt notre intellect.

« La contradiction entre la vision et les mots met en lumière le caractère spécifique de cette autre culture que les images accumulées dans la mémoire et le subconscient ont peu à peu constituée chez l'homme contemporain, incertain sur l'origine de ces chocs visuels qui, de loin en loin, traversent son esprit, appelés par une ressemblance, une association d'idées, une réminiscence, et qui le transportent loin de l'univers rationalisable et descriptible du langage. »<sup>284</sup>

Certains auteurs établissent une hiérarchie entre l'expression littéraire et l'expression cinématographique. Ainsi, Bluestone trahit un profond mépris pour le cinéma, parce qu'il n'aurait pas de « style ». Selon Bluestone, en effet, l'image photo-réaliste n'a pas d'auteur : elle est le fruit du hasard, l'œuvre d'un appareil. Il va jusqu'à considérer qu'« en abandonnant le langage pour l'image visuelle, le film laisse derrière lui la signature la plus caractéristique de l'auteur, son style. »<sup>285</sup> *Les Hauts de Hurlevent* de Wyler serait-il seulement une version neutre et tronquée du roman d'Emily Brontë ? Il nous semble que non : l'œuvre cinématographique laisse une empreinte qui est spécifique, celle d'un auteur. Et c'est justement en attribuant un auteur à une adaptation hollywoodienne que l'on peut rendre compte de l'originalité de celle-ci. Ainsi, fruit du travail d'une équipe d'artisans, l'adaptation hollywoodienne peut tout de même porter la trace d'une personnalité. En termes

---

<sup>280</sup> Banda D. (dir.), *Naissance d'un art, op. cit.*, p. 397.

<sup>281</sup> *Ibid.*, p. 434.

<sup>282</sup> *Ibid.*, p. 417.

<sup>283</sup> Aumont J., *Moderne ? : comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*, Paris, Cahiers du cinéma, 2007, p. 33.

<sup>284</sup> Clerc J.-M., *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan, 1993, pp. 136-137.

<sup>285</sup> Bluestone G., « Étude d'une adaptation : *Les Hauts de Hurlevent* » dans Astre G.-A., Gautier C., et Mourlet M. (dir.), *Cinéma et roman...*, *op. cit.*, p. 242.

d'adaptation, la notion d'auteur devient une problématique passionnante : il faut penser l'œuvre adaptée comme une partition à déchiffrer qui doit être traduite en images. Certains théoriciens du cinéma vont jusqu'à considérer que seuls les romans médiocres donnent des films réussis. Il y a, en effet, plus de commodité à modifier pour l'écran un roman commun qu'à faire preuve d'audace avec une œuvre passée à la postérité.

### 3.3.2 Hitchcock et la politique des auteurs

La politique des auteurs, chère aux critiques des *Cahiers du Cinéma*, inclurait-elle les adaptateurs de classiques de la littérature ? Hitchcock et Hawks, les cinéastes qui servirent d'étendards aux jeunes Turcs, se sont toujours méfiés de la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle. Leurs styles s'épanouirent sans se heurter à des modèles littéraires écrasants. Si Wyler est reconnu comme un auteur (en partie grâce à l'admiration de Bazin), un cinéaste tel que Stevenson a un statut moins prestigieux. Célèbre pour les films en prises de vue réelles qu'il réalisa pour le studio Disney (*Mary Poppins*, 1964, *Le Fantôme de Barbe Noire*, *Backbeard's Ghost*, 1968, *Un Amour de Coccinelle*, *The Love Bug*, 1968) postérieurs à *Jane Eyre*, le réalisateur britannique (qui adapta également son homonyme avec *L'Enlèvement de David Balfour*, *Kidnapped*, 1960) est à Hollywood depuis quatre ans quand il adapte Charlotte Brontë. Du roman de celle-ci, il retient surtout une atmosphère brumeuse magnifiée par la photographie de George Barnes.

La personnalité d'un réalisateur permet à une adaptation littéraire de s'affranchir du roman adapté. Pour Hitchcock, *Rebecca* est d'abord un cheval de Troie pour envahir le cinéma hollywoodien. Avant même d'être sous contrat avec Selznick, le réalisateur avait tenté d'acheter les droits du roman dont il avait lu les épreuves<sup>286</sup>. S'agit-il d'opportunisme de la part d'un réalisateur qui a toujours su gérer sa carrière commerciale et qui comptait profiter du futur succès en librairie de la publication de ce livre qui avait vocation à devenir un *best-seller* ? Le roman de du Maurier aurait-il séduit le réalisateur ? Les déclarations d'Hitchcock laissent peu de place à ces interprétations : *Rebecca* n'est pas un film d'Hitchcock : « Ce n'est pas un film d'Hitchcock, déclarera-t-il à François Truffaut, c'est une histoire assez vieux jeu assez démodée. »<sup>287</sup> Sa querelle avec son producteur pose un problème récurrent à Hollywood et en Europe : qui est l'auteur d'un film ? Comment adapter une œuvre qui ne nous captive pas ? Les propos d'Hitchcock sont la preuve que le cinéaste (qui avait visiblement moins d'estime pour le matériau initial que de flair sur les goûts du public) entendait bien remodeler cette histoire et qu'il regrettait certainement de ne pas y être parvenu.

---

<sup>286</sup> Leff L.J., *Hitchcock et Selznick: la riche et étrange collaboration entre Alfred Hitchcock et David O. Selznick à Hollywood*, Paris, Ramsay, 1990, p. 42.

<sup>287</sup> Truffaut F., *Hitchcock-Truffaut*, Paris, Gallimard, 1993, p. 103.

Quel crédit accorder à une déclaration faite à Truffaut dans un livre d'interview ? Hitchcock s'y présente sous divers visages : tantôt critique par rapport à son œuvre, tantôt manipulateur, toujours maître de son image. Doit-on considérer qu'Hitchcock est déçu de ne pas avoir réalisé le film qu'il entendait faire ? Malgré les tensions pour le contrôle de ce film, il est probable que le producteur et le cinéaste s'estimaient mutuellement. En travaillant avec Hitchcock, Selznick savait pertinemment qu'il n'aurait pas à faire à un « *Yes Man* ». De son côté, Hitchcock avait à assimiler le fonctionnement des studios, avec lesquels il apprendra vite à tricher pour garder le contrôle de ses œuvres. La logique de rendement des studios a permis au cinéaste de s'exercer dans la réalisation de films pour lesquels il ne s'est pas investi totalement. Les rapports entre un réalisateur et son producteur à Hollywood n'ont rien à voir avec ceux d'un romancier et de son éditeur au XIX<sup>e</sup> siècle. Des conflits tels que ceux qui opposèrent Hitchcock et Selznick sur la préparation puis le tournage de *Rebecca* se rencontrent surtout dans la production cinématographique, bien qu'il y ait aussi des conflits d'écriture entre éditeurs et romanciers.

### **3.3.3 Selznick : ne pas décevoir les lecteurs de *Rebecca***

Hitchcock considère *Rebecca*, le roman initial, comme une matière malléable alors que Selznick s'y soumet. S'il a acheté les droits d'un *best-seller*, ce n'est pas pour le réécrire de fond en comble.

« Nous avons acheté *Rebecca* et nous avons l'intention de tourner *Rebecca*. Les quelques millions de gens qui ont lu le livre nous attaqueraient avec la plus extrême violence si nous le profanions comme le fait votre adaptation. Mais indépendamment de ces millions de gens, je n'ai jamais pu comprendre pourquoi les gens de cinéma tenaient si fort à rejeter des scènes dont la séduction était réelle, pour en substituer d'autres de leur cru. C'est une forme de vanité qui, depuis quelques années a nettement attiré sur Hollywood la colère du monde et, franchement je suis surpris de découvrir que cette maladie a également gagné l'Angleterre. Je ne partage pas du tout la théorie selon laquelle la différence des moyens d'expression conduit nécessairement à raconter différemment l'histoire, ou même à changer les scènes. À mon avis, la différence des moyens d'expression ne justifie qu'une seule chose : que chaque scène soit racontée différemment. »<sup>288</sup>

Dans cette lettre, Selznick rejette violemment le script supervisé par Hitchcock. On comprend en la lisant que les origines anglaises du réalisateur ont joué dans le choix de l'adaptation lorsque Selznick s'étonne que la « maladie » des adaptations-prétextes ait gagné l'Angleterre.

Selznick entend éviter un travail superflu et nocif, celui de réécrire entièrement un *best-seller* sous prétexte que le cinéma est un médium différent de la littérature. Aussi proche de Bazin (la fidélité comme éthique de l'adaptateur) que de ses intérêts économiques (à quoi sert-il de payer des droits si

---

<sup>288</sup> Selznick D.O., *Cinéma : [memos]*, Paris, Ramsay, 1993, p. 229.

les scénaristes dénaturent le roman dans des scripts méconnaissables ?), Selznick supervise le travail d'Hitchcock sans craindre d'atteindre son *ego*. Leur collaboration sera une lutte constante pour le contrôle des films. Dans l'esprit de Selznick, l'auteur c'est lui. Le metteur en scène devient un employé. Adapter un roman se résumerait-il à le dupliquer en une version filmée ? Enregistrer l'interprétation des comédiens disant les dialogues originaux et monter le tout de la manière la plus linéaire ? Ce n'est pas le propos de Selznick : s'il est fidèle au texte, il entend raconter l'histoire différemment. Autant artiste que commerçant, le producteur a une vision complète et personnelle du cinéma hollywoodien qu'il a contribué à créer. « Le succès d'une adaptation a toujours été proportionné à la réussite des adaptateurs et au choix qui a présidé à la distribution, à l'interprétation, à la réalisation, aux décors, etc. – tout autant, naturellement, qu'au montage correct des éléments originaux en vue de la réalisation d'un film. »<sup>289</sup> Entre l'interprétation et les décors, la réalisation ne représente plus qu'une étape dans la fabrication d'un film. Ce litige entre un producteur et son réalisateur ne se résume pas à deux conceptions différentes du cinéma, il nous conduit à considérer Hollywood comme une terre d'adaptation où les romans originaux subissent différents traitements : infidélité liée à la différence de deux signifiants, à l'*ego* ou au désir des nouveaux auteurs, mais aussi fidélité textuelle. Mettre en scène *Rebecca* est une idée de producteur, en l'occurrence de Selznick, partagée par un cinéaste, Hitchcock, préoccupé du devenir commercial de son œuvre. Le succès du livre devrait accompagner le destin du film. Pourtant, les deux hommes n'ignorent pas l'immense dette de du Maurier vis à vis de Charlotte Brontë. L'atmosphère gothique des deux romans (*Jane Eyre* et *Rebecca*) a séduit le cinéaste et le producteur qui font un coup médiatique en adaptant le second. De plus, *Rebecca* est un roman écrit durant l'ère du cinéma, c'est-à-dire qu'il répond, presque inconsciemment, à une narration plus visuelle et mise en scène.

Contrairement à ce qu'Hitchcock croit alors qu'il s'apprête à donner une vision très personnelle du roman (trop humoristique et désacralisée au goût du producteur), Selznick a une idée très précise de ce qu'il attend de cette adaptation. Pourtant, le cinéaste britannique l'emportera plus d'une fois sur son producteur (sur le tournage, il tournera ainsi deux versions d'une séquence, la sienne et celle de Selznick, et c'est la sienne qui sera conservée ; idem pour la dernière image du film qui devait selon Selznick montrer un nuage de fumée constituant la lettre R et sera selon l'idée d'Hitchcock le plan d'un lit en feu au haut duquel se calcine sur l'oreiller la lettre brodée R). D'un point de vue métaphorique, Hitchcock, comme la seconde Madame de Winter, subit une formation, celle de l'écriture d'un scénario et d'un tournage « à l'américaine ». « Par contrat, Hitchcock était convenu de rendre ses services « conformément aux directives, aux instructions et au contrôle du producteur. » »<sup>290</sup> Devenu un employé auprès d'un producteur qui contrôle chaque détail, de la non-

---

<sup>289</sup> *Ibid.*, p. 230.

<sup>290</sup> Leff L.J., *Hitchcock et Selznick, op. cit.*, p. 53.

épilation des sourcils de Judith Anderson<sup>291</sup> à l'éclairage de Joan Fontaine par George Barnes<sup>292</sup>, Hitchcock doit ruser ou se soumettre (il préférera la première option). Le metteur en scène souhaite réaliser un film de divertissement loin du « statisme »<sup>293</sup> de du Maurier, Selznick entend produire un « mélodrame »<sup>294</sup> fidèle au roman. « J'ai l'intention de tourner le roman et non une sorte de demi-scénario mal fichu, comme on l'a fait pour *La Taverne de la Jamaïque*. »<sup>295</sup> fera-t-il écrire à la romancière par l'intermédiaire de l'agent Kay Brown. Adapter devient « tourner le roman », expression signifiant que le script en sera une duplication aux normes scénaristiques et que le cinéaste tournera le film avec pour principale indication le roman. Truffaut pratiquait ainsi une méthode de respect absolu du texte original dans ses adaptations : il découpait des passages entiers de roman et les collait sur le script qu'il était en train d'écrire.

Autour des dissensions à propos de deux conceptions du cinéma et de l'adaptation totalement opposées, la direction du film devient une hydre à deux têtes. Les échanges dialectiques entre réalisateur et producteur posent un problème totalement hollywoodien : l'intérêt du film est censé passer avant tout. Cette collaboration peut dégénérer. Dans ce cas, c'est le producteur qui l'emporte.

---

<sup>291</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>292</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>293</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>294</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>295</sup> *Ibid.*, p. 50.



## **4. Le genre hollywoodien du *female gothic* renouvelle et transforme le mythe de *Barbe-Bleue***

L'instrumentalisation de la représentation cinématographique de la réalité au service de la matérialisation des fantasmes, mythes et légendes produits depuis les temps les plus anciens par l'esprit humain montre à quel point le classicisme hollywoodien s'inscrit dans le cours immémorial d'une imagination créatrice qui le dépasse et l'englobe. Il la renouvelle bien davantage par sa forme, par le caractère massif de sa diffusion et aussi par son inscription dans un environnement qui est celui du monde contemporain, que par l'apport de son contenu propre. La diversité des variantes qu'Hollywood propose aux spectateurs du XXe siècle constitue la valeur ajoutée essentielle du classicisme hollywoodien : permettre la réappropriation des fantasmes littéraires, des mythes et des légendes les plus anciens par une société nouvelle issue des profonds bouleversements scientifiques, techniques, économiques et sociaux à l'œuvre depuis la révolution industrielle, dont le cinéma est d'ailleurs l'un des fruits. Il est ainsi profondément porteur de sens, de références et de repères pour une Amérique qui n'a cessé d'aller aux devants de nouvelles frontières, se projetant vers des univers inconnus au risque de se perdre. Que Hollywood ait pu ériger en modèle un mode de vie et rendre actuel et américain (puis, bientôt, universel...) ce qui aurait pu ne rester qu'antique, moyenâgeux et européen est certes prodigieux, mais ce fut surtout fondamentalement utile à l'histoire d'un pays neuf qui avait besoin de consolider sa construction en plongeant ses racines dans le terreau d'une culture commune, la puissance économique et politique n'étant pas à elle seule suffisante pour donner corps à une civilisation.

En caractérisant le genre hollywoodien du *female gothic* et en faisant remonter l'ensemble des films de cette catégorie à leur source commune qu'est le mythe de Barbe-Bleue illustré par Perrault mais en réalité beaucoup plus ancien, ce phénomène d'appropriation de constructions mentales qui sont le fonds commun de l'humanité apparaît empiriquement comme un apport majeur du classicisme hollywoodien. Il met le réalisme cinématographique au service d'un nouvel inconscient collectif.

Un détour par Lévy-Strauss va permettre d'illustrer la décomposition de la structure des mythes observée par l'anthropologue en l'appliquant au genre rétrospectif du *female gothic*<sup>296</sup> (**4.1 Le *female gothic* à l'aune de la structure des mythes**). C'est avec *Rebecca* que l'on a l'habitude de commencer l'exploration du *female gothic*. Loin d'être l'arbre qui cache la forêt, ce film permet la réminiscence de diverses œuvres dont la plus ancienne semble être le conte de *Barbe-Bleue* (**4.2 L'adaptation de *Rebecca* par Alfred Hitchcock permet à Hollywood de s'emparer d'une tradition littéraire**).

## 4.1 Le *female gothic* à l'aune de la structure des mythes

À partir de cent quatre-vingt-sept mythes de la culture amérindienne, Lévi-Strauss a décrit une infrastructure qui « intègre l'étude des mythes dans un système symbolique, mais en mettant l'accent sur la notion de système d'agencement, de structure, en découpant le mythe en unités minimales, les mythèmes, qu'il classe en paradigmes. (...) Le but de la tentative est de restituer une structure commune à tous les mythes grâce à l'étude de leur diversité. »<sup>297</sup>.

L'approche paradigmatique de Lévi-Strauss trouve écho dans le *female gothic*. Le *female gothic* s'appuie sur neuf étapes, ou mythèmes : 1) *incipit*, 2) situation de la jeune femme, 3) rencontre d'un homme mystérieux, 4) découverte de sa propriété, 5) fantôme d'une autre femme, 6) rivalité entre deux hommes, 7) retour du refoulé, 8) destruction de la propriété, 9) *happy end*. La première étape peut mobiliser un *flashback* (*Rebecca*, *Le Secret derrière la porte*), proposer un panneau écrit (*Le Château du dragon* (*Dragonwyck*, Mankiewicz, 1946)). La seconde étape nous présente une orpheline qui sert de dame de compagnie (*Rebecca*) ou de préceptrice (*Jane Eyre*), une femme un peu moins jeune dont le frère s'occupe (*Le Secret derrière la porte*), une fille de ferme vivant dans une famille pieuse (*Le Château du dragon*), une femme mariée à un homme étrange (*Angoisse* (*Experiment Perilous*, Tourneur, 1944)). La troisième étape est capitale pour la structure : l'homme mystérieux se révèle être un écorché vif (*Rebecca* et *Jane Eyre*), un malade psychique (*Le Secret derrière la porte*), un criminel machiavélique et toxicomane (*Le Château du dragon*), un mari sadique (*Angoisse*). La quatrième étape est sans doute celle où le paradigme est le plus resserré : la propriété

---

<sup>296</sup> L'expression vient d'Ellen Moers (*Literary Women*, Garden City, New York, 1976) et a donné lieu au chapitre « Périls en la demeure. Le « *female gothic* » hollywoodien » par Goliot-Lété A., dans *Le classicisme hollywoodien*, Bourget J-L., Nacache J. (dir), Rennes, France, Presses universitaires de Rennes, 2009, p.p. 139-153.

<sup>297</sup> Dosse F., *Histoire du structuralisme. Tome 1, Le chant du cygne: 1945-1966*, Paris, Éditions la Découverte, 1992, p. 296.

est froide, déshumanisée, gothique. Elle possède des chambres interdites. Pour la cinquième étape, le fantôme d'une autre femme peut être l'objet-même du film (*Rebecca*) ou seulement un élément secondaire (*Le Secret derrière la porte*). L'autre femme est morte (*Rebecca*, *Le Secret derrière la porte*), aliénée (*Jane Eyre*), sur le point d'être tuée (*Le Château du dragon*). Parfois, elle a laissé un enfant (*Le Secret derrière la porte*, *Le Château du dragon*). La sixième étape dépend de la troisième : si le mari est bon, le rival sera fade, si le mari est mauvais, le rival obtiendra gain de cause. La septième étape voit la guérison du mari ou son inculpation. La destruction de la propriété est criminelle ; elle implique parfois la vengeance d'une domestique (*Rebecca*). Elle peut être vue comme la fin d'une félonie (*Le Château du dragon*) ou l'autodestruction d'une force maléfique qui n'accepte pas la défaite (*Rebecca*, *Jane Eyre*). Quant au *happy end*, c'est un invariable de la production hollywoodienne. Avec cette structure apparente, on arrive à un nombre infini de combinaisons.

S'adressant aux jeunes spectatrices avant tout, le *female gothic* leur permet de comprendre que le ciment du mariage consiste en une éducation réciproque. Ce genre permet à des jeunes femmes d'expérimenter virtuellement la douleur de découvertes sur le genre humain : chaque homme abrite un monstre, chaque propriété cache un secret. En leur faisant perdre leur innocence, le genre s'illustre dans la révélation de la cruauté des hommes à l'égard des femmes.

La combinatoire décrite par Lévi-Strauss peut s'appliquer aux genres et à la politique des studios. Elle peut se vérifier avec le *female gothic* : le mari est tantôt un homme bon et torturé, tantôt un véritable monstre, la première épouse n'est pas toujours physiquement présente ou vivante, le premier mari n'a pas systématiquement un enfant du premier lit, les transpositions ont lieu dans des époques différentes. Ces variations contribuent à faire la singularité des films et expliquent l'engouement d'un public qui se laisse séduire par une histoire qu'en réalité il connaît pourtant déjà. On peut trouver en *Rebecca*, le premier film identifié comme un *female gothic*, une « structure cachée » qui n'a rien d'original (elle reprend celle de du Maurier). Il est rassurant de ranger le film dans la catégorie naissante des *female gothic* plus que dans les thrillers hitchcockiens même si on peut aussi le rattacher aux obsessions du cinéaste anglais : faux coupable, figure du mal, usage constant du suspense et de la surprise. Chercher un auteur à *Rebecca* ne doit pas nous empêcher de voir son influence architextuelle : ses nombreux imitateurs, Lang, Mankiewicz, Tourneur, ne reproduisent pas le travail d'Hitchcock ou la démarche de Selznick, ce qui pourrait être assimilé à du « plagiat », mais reprennent une trame narrative qui traverse le film sans lui appartenir.

Plus généralement, l'initiation semble être le moteur des mythologies hollywoodiennes. Le rôle de l'enfant ou du jeune adulte est capital et confère aux fictions le goût des premières fois. John Mohune (*Les Contrebandiers de Moonfleet*, *Moonfleet*, Fritz Lang, 1955), Mark Calder (*La Rivière sans*

retour, *River of No Return*, Otto Preminger, 1954), Huw Morgan (*Quelle était verte ma vallée, How Green Was My Valley*, John Ford, 1941) admirent des modèles parentaux et font la transition d'un monde en extinction. Ces jeunes candides sont exposés à la brutalité des adultes et à la dualité de leurs héros. Ils sont indissociables de la naissance des mythes auxquels ils confèrent leur pouvoir d'émerveillement.

Pour Dosse, « les dichotomies mises en place par Lévi-Strauss – nécessité/contingence, nature/culture, forme/contenu... - placent la structure du côté de la science et l'événement du côté de la contingence. »<sup>298</sup> Une rigoureuse et immuable structure est accompagnée d'un paradigme de toutes les variations possibles qui donnera chair aux mythes. Ce que l'on désigne à Hollywood comme le manichéisme n'est pas aussi étroit que l'on a l'habitude de le caricaturer. Hitchcock est connu pour faire perdre ses repères manichéens au spectateur. L'archétype du faux coupable est accompagné d'une substitution d'un personnage par un autre. Madeleine-Carlotta-Judy sont les incarnations d'une seule et même femme (*Vertigo*). Norman Bates se travestit pour se faire passer pour sa mère (*Psychose, Psycho*, 1960). Bruno veut échanger un meurtre avec Guy (*L'Inconnu du Nord-Express, Stranger in a train*, 1951). Manny, l'honnête homme, est confondu avec Daniel, le criminel (*Le Faux Coupable*). I voudrait effacer le souvenir de Rebecca dans le cœur de Maxime avant de comprendre que sa rivale, passée dans l'autre monde, était en réalité une épouse tortionnaire. L'oncle Charlie partage le même prénom avec sa nièce (*L'Ombre d'un doute, Shadow of a Doubt*, 1943). La véritable héroïne de *Psychose* n'est pas Marion mais sa sœur. Ce principe onirique qui est de condenser plusieurs personnages en un ou d'échanger les rôles est présent dans *Le Magicien d'Oz* et dans *La Femme au portrait*. Il est la marque d'un auteur au sens où l'entendent les hitchcocko-hawksiens. Ces substitutions apportent un trouble : les personnages seraient-ils interchangeables ? Hitchcock ne tergiverse pas avec la morale et distille une vision très noire de l'humanité. Si John n'a pas tué le docteur Edwardes, il est responsable de la mort de son frère. Si le père Logan n'a pas tué Vilette, il est condamné par ses paroissiens. Le *happy end* de rigueur est souvent contourné. *Vertigo, Rebecca, La Corde (Rope)*, 1948) ou *Psychose* ont beau se terminer par la fin des agissements des personnages négatifs, ceux-ci ont tout de même gagné la partie : Gavin Elster a détruit la vie de Scottie, Mrs Danvers emporte avec elle Manderley et la mémoire de Rebecca, Brandon et Philip sont arrêtés mais ont réussi un assassinat nietzschéen, Norman Bates est percé à jour mais les morts ne reviendront pas.

Le *female gothic* joue sur une dichotomie déséquilibrée entre les forces du mal, représentées par Mrs Danvers et Rebecca, et celle de l'innocence, I, la seconde Mme de Winter. Entre les démons du passé qui acculent Max et la fraîcheur du présent représentée par I, il y a l'espoir d'un futur qui se concrétise par l'incendie de Manderley : une hypothèque sur la vie des époux est ainsi définitivement

---

<sup>298</sup> *Ibid.*, p. 309.

levée. Le roman de du Maurier prend pour héroïne une épouse diabolique de Barbe-Bleue qui emporte dans la mort la bonne conscience de son assassin présumé. Hollywood classique se montrera d'ailleurs bienveillant avec le tueur de femmes, surtout lorsqu'il est interprété par Gary Cooper (*La Huitième femme de Barbe-Bleue*, *Bluebeard's Eighth Wife*, Ernst Lubitsch, 1938). Annihilé par une première épouse dont la dépouille remonte à la surface, Max devient une figure romantique qui inspire de la compassion, faisant oublier son crime. Le manichéisme de *Rebecca* inverse celui de *Barbe-Bleue*. L'adaptation hitchcocko-selznickienne réitère la surprise du roman : Rebecca s'avère avoir été une épouse haineuse. L'horizon d'attente du lecteur de *Rebecca* puis du spectateur de *female gothic* provoque un suspense de plus en plus tendu.

La combinatoire des mythes autorise tout de même quelques surprises. *Le Secret derrière la porte* est le *female gothic* le plus inattendu de par sa structure, le flashback du début, sa subjectivisation et sa transposition mythologique. Son hybridité perturbe autant que le réinvestissement d'un mythe par un auteur singulier. À l'image de son décor, une sorte de musée dédié aux crimes passionnels à travers les âges, *Le Secret derrière la porte* connaît plusieurs mues : gothique, psychanalytique et morale. Lang avait fait renaître les *Nibelungen* (1924), inventé les mythes de l'Allemagne à venir (*Metropolis*, 1926) et prévu l'exploration de l'univers (*La Femme sur la lune*, *Frau im Mond*, 1929), il était impossible qu'il passe à côté de la psychanalyse. *Le Secret derrière la porte* doit autant à *Rebecca* qu'à *La Maison du docteur Edwardes*.

« Les mythes n'ont pas d'auteur » et Lévi-Strauss poursuit son œuvre de décentrement d'un sujet dominé par un univers mythologique qui parle en lui, à son insu. L'homme n'est pertinent comme niveau d'analyse que pour révéler les contraintes organiques inhérentes à son mode de pensée : « Le problème est alors de définir et d'inventorier ces enceintes mentales. »<sup>299</sup> Cette impossibilité à assigner un auteur à un mythe nous renvoie à l'inconscient collectif.

À Hollywood, la question de l'auteur est elle aussi problématique. Jean-Loup Bourget<sup>300</sup> s'interroge sur la paternité de *Rebecca*. Hitchcock joue sur des clichés qu'il va s'approprier de façon si convaincante qu'il efface le souvenir de leurs véritables auteurs. Habitué à l'infidélité de ses adaptations, le public est emporté par l'imprévisibilité de ce trublion qui met à mal les « diégèses » hollywoodiennes.

---

<sup>299</sup> *Ibid.*, p. 299.

<sup>300</sup> Bourget J-L., *Rebecca*, Paris, Éditions Vendémiaire, 2017

## 4.2 L'adaptation de *Rebecca* par Alfred Hitchcock permet à Hollywood de s'emparer d'une tradition littéraire

Les producteurs hollywoodiens vont chercher à profiter du succès de *Rebecca* en creusant un sillon. Le roman de du Maurier ne représente que la partie émergée de l'iceberg. Étudier *Rebecca*, c'est se pencher sur *Jane Eyre*, roman qui cite explicitement le conte de Barbe-Bleue. (4.1.1 Le conte (*Barbe-Bleue*), le roman gothique (*Jane Eyre*) et le bestseller (*Rebecca*), trois différentes incarnations d'un mariage sous tension). À partir de ces références va naître un nouveau genre : le *female gothic*. En déclinant l'histoire d'une jeune fille mariée trop tôt, les réalisateurs hollywoodiens entrent dans la continuité de ce que Maurice Lévy appelle le « gothique conjugal » (4.1.2 Le *female gothic*, postérité de l'adaptation de *Rebecca* à Hollywood).

### 4.2.1 Le conte (*Barbe-Bleue*), le roman gothique (*Jane Eyre*) et le bestseller (*Rebecca*), trois différentes incarnations d'un mariage sous tension

« Étroit, bas de plafond, mal éclairé par un unique fenestron à son extrémité, avec ses deux rangées de petites portes noires toutes fermées, il faisait penser à un couloir dans quelque château de Barbe-Bleue. »<sup>301</sup> Cette description intervient lorsque Jane découvre Thornfield Hall. En citant son modèle, Charlotte Brontë met en perspective l'univers intérieur de son héroïne. Ce n'est pas la seule référence littéraire de Jane, qui connaît le monde à travers ses lectures. L'héroïne n'en est d'ailleurs pas à sa dernière surprise. Avant même de connaître le propriétaire, Jane fantasme les lieux qu'elle va investir.

Bien que Rochester soit imberbe, il évoque fortement la figure du conte de Charles Perrault. Thornfield Hall cache, comme le château de cet ancêtre des tueurs en série, d'inavouables secrets. Jane incarne elle aussi un stéréotype du conte de fées : la jeune ingénue, plus coriace qu'il ne paraît. *Barbe-Bleue* offre à *Jane Eyre* des figures immédiatement identifiables. Il en découle un sentiment de familiarité avec l'univers dépeint. Ce sentiment est contredit par un désir de renouvellement et de

---

<sup>301</sup> Brontë C., *Jane Eyre*, Paris, Gallimard, 2012, p. 192.

détournement. En embrassant le mythe de *Barbe-Bleue*, Charlotte Brontë développe des personnages qui ne cessent de dérouter le lecteur. « *Jane Eyre* tient du conte de fées et les critiques n'ont pas manqué de le dire. L'héroïne est bien cette petite pauvre qui va gagner le cœur d'un prince charmant, non sans avoir traversé bien des épreuves, principalement incarnées par la méchante Bertha. Elle est aussi une créature d'un autre monde, une fée, comme ne cesse de le répéter Rochester dès leur première rencontre. (...) L'intervention magique tient également sa place à la fin du film avec ce phénomène de télépathie qui lui fait entendre l'appel de Rochester, au moment précis où il est temps pour elle de revenir cueillir sa récompense. (...) Jane est d'autant plus comblée qu'un lointain oncle d'Amérique lui a légué toute sa fortune : le *happy end* traditionnel s'agrément de un dénouement à la Molière. »<sup>302</sup> L'amour que ressentent Jane et Rochester l'un pour l'autre peut être assimilé à de la magie. Après leur rencontre, Rochester déclarera : « Quand vous êtes venue à moi, dans Hay Lane, hier soir, j'ai pensé sans raison à des contes de fées, et j'ai bien failli me demander si vous aviez ensorcelé mon cheval. »<sup>303</sup>

Jane fait preuve d'une ténacité qui l'éloigne du personnage subissant du conte et Rochester est plus nuancé que son statut d'aristocrate ténébreux le laisse présager. Le conte repris par Perrault est une impulsion par laquelle on entre dans une fiction inédite. On peut également penser à *Cendrillon* qui passe, par magie, du statut de domestique à celui de princesse. La structure de ce conte est semblable à celle de la fin du roman de Charlotte Brontë. Du jour au lendemain, Jane croit accéder au titre de Mme Rochester mais un élément perturbateur empêche le mariage de se faire, de la même manière que Cendrillon retrouve ses haillons après minuit. Mais il y aura, dans le conte comme dans le roman, une seconde étape où l'héroïne parviendra à épouser le prince charmant/Rochester. Ces contes donnent des repères clairs qui font partie du bagage culturel de tout lecteur.

En 1938, du Maurier donne une nouvelle version du mythe : *Rebecca*. C'est un roman dont l'écriture répond plus à une logique industrielle que *Jane Eyre* : ce *bestseller* emprunte les codes du roman policier tout en conservant une tonalité mélodramatique.

*Barbe-Bleue*, *Jane Eyre* et *Rebecca*, ces trois récits sur la menace représentée par un mari épousé trop vite prennent trois formes différentes : le conte, le roman gothique et le *bestseller*. Ces trois formes impliquent une continuité dans l'inspiration des drames mais aussi une évolution dans le mode des récits et dans les pratiques sociétales. L'héroïne d'un conte du II<sup>e</sup> siècle (on trouve des traces orales de versions primitives de *Barbe-Bleue* dès cette date), n'incarne pas les mêmes valeurs que celle d'un roman du XIX<sup>e</sup> siècle. Le personnage du mari ténébreux prend plus de nuances. Charlotte Brontë

---

<sup>302</sup> Terrel D., « L'elfe et le crapaud : Jane Eyre ou les bonheurs de la vertu », paru dans *Cycnos*, Volume 25 Spécial - 2008, mis en ligne le 08 mars 2010, URL : <http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=6022>.

<sup>303</sup> Brontë C., *Jane Eyre*, *op. cit.*, p. 216.

reprend un récit codifié afin d'y insuffler une crédibilité et de la matière. En donnant une épaisseur psychologique à Barbe-Bleue et à son épouse, la romancière apporte des clefs pour mieux comprendre leurs actions. De plus, on est passé d'un conte qui s'énonce rapidement et se retient avec facilité à un roman-fleuve dont le succès est lié à une large diffusion grâce à l'imprimerie. L'*aura* d'un narrateur en chair et en os est remplacée par un récit écrit qui doit trouver des accroches pour captiver un lecteur solitaire qui n'est plus l'obligé d'un interlocuteur. *Barbe-Bleue* remonte à la tradition orale et fait de son héroïne un personnage passif et fautif qui a besoin d'être défendu par ses frères. *Jane Eyre* est un roman d'initiation où l'innocence de l'héroïne sera salvatrice pour Rochester, homme mystérieux. Le mari n'est plus un assassin mais une victime : jeune homme il a été forcé à épouser par obéissance filiale une femme qui s'est révélée être démente hystérique et criminelle. *Jane Eyre* nous présente sa narratrice comme une lectrice qui s'éveille au monde extérieur. Qu'il s'agisse de romans pour enfants ou de textes bibliques, les lectures de Jane permettent un commentaire sur la quête initiatique du personnage. Relevant de l'éducation des jeunes filles, ces lectures sont accompagnées de péripéties purement romanesques qui donnent parfois l'impression que Charlotte Brontë ne cherche pas tant la vraisemblance des faits que la vérité des sentiments.

Charlotte Brontë livre à dessein des descriptions incomplètes, trompant ainsi un lecteur qui n'est pas au bout de ses surprises. Les sentiments des personnages évoluent et nous les cernons progressivement en suivant le parcours affectif de Jane. Les premières impressions sont trompeuses puisque ce roman d'initiation, avant tout intérieur, élabore des portraits psychologiques fluctuants. Bien avant la psychanalyse, il décrit des antagonistes à l'esprit scindé. Jane, la narratrice se trompe souvent dans ses premières intuitions. Elle ne parvient pas à déterminer les intentions de Rochester, hésitant entre peur, fascination et sentiments amoureux. D'apparence monolithique, ce héros romantique fait preuve de cruauté et de sévérité. Par sa candeur et son jeune âge, le personnage de Jane contraste avec les vestiges d'un monde ancien à qui elle insuffle une nouvelle vie. C'est une héroïne de conte de fées que l'on confronte à un univers dévasté et sombre, une belle au bois dormant réveillée par un homme brisé, Rochester. Cet homme porte les stigmates d'un prince blessé et lunatique dont Jane ne sait pas interpréter les sentiments. Dans un premier temps, elle sera convaincue de son amour pour Blanche Ingram, intrigante dont l'assurance et la supériorité aristocratique l'humilient. Découvrant peu à peu l'amour qu'il lui porte, Jane n'oserait pas même espérer que Rochester l'épouse. Sa naïveté n'a d'égale que celle du public auquel le roman est destiné.

*Rebecca* reprend le personnage du mari assassin mais en fait une victime d'une première épouse démoniaque à l'autorité et au charisme tellement forts que même morte elle reste le personnage principal de ce roman qui porte son nom.



Sur un format plus resserré que *Jane Eyre*, *Rebecca* nous raconte ce qui arrive après le drame fondateur (la mort de Rebecca). Nous suivons l'itinéraire d'un personnage anonyme qui épouse le mari supposé assassin un an après la mort de Rebecca.

Aussi innocente que Jane, l'héroïne anonyme de *Rebecca* sauvera elle aussi son époux. Donner à un personnage absent le titre du livre est sans conteste un procédé moderne. Du Maurier modernise *Jane Eyre* au point d'en faire un roman qui porte le sceau de son époque, employant les recettes du *bestseller*, une nouvelle forme de littérature qui obéit aux dictats d'une demande beaucoup plus large que dans les siècles précédents. Cela implique une grande concision et l'utilisation d'une structure efficace. Un siècle après *Jane Eyre*, l'héroïne d'un *bestseller* doit répondre à des critères d'identification appliqués à un nouveau lectorat. La narratrice de *Rebecca* affronte un monde de fauxsemblants. Le personnage de Maximilien (Rochester/Barbe-Bleue) est encore plus ambigu. La narratrice est moins vaillante que Jane et se trouve mêlée à une enquête policière.

Ces trois héroïnes, qui, malgré leurs différences, renvoient aux mêmes fonctions narratives, connaîtront une postérité hollywoodienne. Plus qu'un archétype, il existe une « poétique » *Jane Eyre* dont on peut même déduire un genre : le *female gothic*. *La Chateau du dragon*, *Rebecca*, *Hantise* (*Gaslight*, George Cukor, 1944), *Angoisse*, *Le Secret derrière la porte* sont plus que des déclinaisons autour d'un même thème. Ces œuvres obéissent à une même structure et véhiculent un même message. Elles content toutes l'histoire d'une jeune femme mariée trop vite à un homme ténébreux qui pourrait bien devenir son bourreau. Ce « recyclage » incessant d'un même mythe fait dépendre de la technique et de son évolution l'originalité des réalisations, qui reposera sur la forme cinématographique.

#### **4.2.2 Le *female gothic*, postérité de l'adaptation de *Rebecca* à Hollywood**

Avec l'adaptation du *bestseller* de du Maurier, *Selznick International* embrasse tout un pan de la littérature européenne et crée la postérité du *female gothic*, genre hollywoodien identifié rétrospectivement. Il est impossible d'isoler les œuvres qui interagissent entre elles et forment un grand ensemble. Lecteurs comme spectateurs comprennent ces œuvres en les comparant à d'autres créant, ainsi un réseau. Impossible de lire *Rebecca* sans être frappé par un sentiment d'inquiétante étrangeté ou de déjà-vu : le *bestseller* cite volontiers *Jane Eyre*. *Jane Eyre* prolonge d'ailleurs le roman gothique anglais, genre que Maurice Lévy fait s'achever en 1824.

On retrouve le conte de *Barbe-Bleue* dans le roman de Charlotte Brontë. Comme tous les contes, *Barbe-Bleue* connaît de multiples versions tributaires de la tradition orale. En réunissant des œuvres qui s'échelonnent sur presque deux mille ans<sup>304</sup>, on constate que les mêmes personnages les traversent. La jeune femme mariée trop vite et le mari potentiellement criminel trouvent diverses interprétations, divers paradigmes. En partant du modèle de la tradition orale, nous observons un récit récurrent dont des auteurs vont s'emparer (qu'il s'agisse de Brontë, de du Maurier ou d'Hitchcock) selon leur fantaisie pour changer un élément ou alors reprendre des éléments datant d'une version antérieure. Une même histoire peut être racontée par différents narrateurs qui mobilisent l'imaginaire de leur auditoire sans passer par l'écrit. L'organisation même de Hollywood rappelle cette tradition orale : les scénarios passent de mains en mains et n'ont parfois plus rien à voir avec le projet initial. Aidé par les archives des studios (en particulier des *Mémos* de Selznick dont on a publié une anthologie), Leonard J. Leff a décrit les relations du producteur et du cinéaste de *Rebecca*, évoquant toutes les fictions potentielles qui ne verront jamais le jour.

*Barbe-Bleue*, *Jane Eyre*, *Rebecca*, *Le Château du Dragon*, où se répètent les mêmes actions, où se rencontrent les mêmes personnages, créent une forme de palimpseste : chaque version efface en partie la précédente. *Rebecca* d'Hitchcock se trouve à la croisée de multiples narrations : un *flashback* nous conduit à *Barbe-Bleue* alors qu'un *flashforward* nous amène au *female gothic*. Plus qu'un catalogue chronologique de tous les récits s'approchant de celui de *Rebecca*, nous allons nous intéresser à ses diverses mutations permettant d'entrer en relation avec cette héroïne qui sera désignée dans le scénario du film par le pronom « I ». Héritière de Jane, ce personnage anonyme est d'emblée écrasé par Rebecca, la morte toute-puissante. Les multiples origines du *female gothic* permettent une meilleure compréhension du personnage d'I et de ses avatars hollywoodiens. Miranda Wells, Paula Alquist, Celia Lamphere, Allida Bederiaux, les héroïnes du *female gothic* vont vivre des aventures similaires.

*Rebecca* reprend une trame qui a servi à de nombreuses reprises au cours de l'histoire littéraire. Cette trame, Lévy la résume lorsqu'il donne sa définition du « gothique conjugal » : « le gothique moderne débute parfois là où le gothique traditionnel prenait fin : après le mariage de l'héroïne. Le récit concerne alors les premiers mois ou les premières années de la vie d'un couple, et porte sur la crise qui s'ouvre lorsque la jeune femme découvre que celui qu'elle a épousé pour échapper à l'ordre patriarcal rejoint bientôt l'image du père, et se confond avec elle (...). Il (le gothique « conjugal ») s'adresse à des lectrices qui s'aperçoivent que leurs maris leur sont devenus étrangers et leur font peur. »<sup>305</sup> Lévy évoque ici ce que devient ce genre près d'un siècle après qu'il a pris fin. Cette continuation du genre lancé par Horace Walpole, que l'on peut rapprocher du roman de gare ou du

---

<sup>304</sup> On trouve la trace du conte dès l'Antiquité.

<sup>305</sup> Lévy M., *Le roman « gothique » anglais: 1764-1824*, Paris, Albin Michel, p. XXIII.

*bestseller* (le « Drugstore Gothic »), s'approche du cinéma hollywoodien qui, en s'emparant de *Rebecca*, revendique une forme gothique.

Initié par Walpole avec *Le Château d'Otrante* (1764), le roman « gothique » anglais doit son appellation à l'architecture gothique. Les bâtiments médiévaux inspirent alors des narrations où ils tiennent le rôle principal. Le roman « gothique » joue sur l'architecture des lieux du drame (châteaux ou ruines) pour ordonner le fantasme dans un espace. Lévy remarque d'ailleurs qu'hormis le mauvais seigneur Manfred, aucun personnage du roman d'Horace Walpole ne retient l'attention. Le lecteur est captivé par les déambulations de ces personnages archétypaux pour lesquels il ne ressent pas une particulière empathie. Le cinéma hollywoodien doit au roman « gothique » sa capacité à déployer une narration sur un espace donné. *Le Château d'Otrante* est un roman de terreur qui provoque un sentiment esthétique plutôt grotesque et massif. Les péripéties accablent des héros qui s'agitent pour échapper à une fatalité qui aura le dernier mot. Ce modèle de récit efficace et manipulateur s'éloigne du roman traditionnel par son art de la mise en scène. Son sujet, qui l'approche du roman de chevalerie ou de ce qui deviendra le roman fantastique (un prince est écrasé par un heaume géant, un personnage sort d'un portrait, une sculpture verse des larmes de sang), est surtout un moyen d'épuiser toutes les ressources du château du titre. En se tournant vers un art du passé, Walpole invente un nouvel avenir à la littérature, qui devient spectacle.

Le roman gothique anglais tel que le décrit Lévy inspire à Hollywood des procédés de mise en scène et des atmosphères. On pense aux films horrifiques de James Whale. Pourtant, aucun roman d'Ann Radcliffe, Horace Walpole ou Matthew Gregory Lewis n'a été adapté à Hollywood. La récente adaptation du *Moine* (2011) par Dominik Moll prouve d'ailleurs la difficulté de traduire en images un texte aussi ésotérique. La noirceur de ces récits est pour beaucoup dans ce renoncement.

Le spectre du roman gothique veille néanmoins sur la face sombre des films de studio. Tous les genres littéraires ne trouvent pas aussi facilement leur place à Hollywood que les romans gothiques. Ces romans ont une essence hollywoodienne : ils jouent sur un couple, permettent une identification avec un personnage féminin, font une utilisation dramatique de l'architecture de leur décor, donnent une importance particulière aux objets, sont faits de contrastes appuyés, de dichotomies simples. Pour résumer brièvement : ce sont des drames visuels.

Bien qu'il soit postérieur au mouvement gothique, *Jane Eyre* est un roman où le décor principal (Thornfield Hall, le château de Rochester) joue un rôle capital dans le drame qui se noue. Son exploration par l'héroïne fait de celle-ci ce qu'en analyse de films on appelle un « embrayeur ». Suivre Jane à Thornfield Hall, c'est découvrir la biographie des lieux et de leurs occupants. Du pensionnat au domaine de Rochester, les environnements dans lesquels Jane évolue sont clos et jouent

sur une immersion progressive. Chaque personnage possède une face cachée, chaque lieu recèle un secret. Lorsqu'il sera mis en scène par Hitchcock, *Rebecca* jouera sur le même procédé : I découvre peu à peu Manderley dont l'aile ouest est une sorte de mausolée célébrant la première Mme de Winter. I a d'ailleurs peur de s'y aventurer. Le premier mouvement de caméra vers l'aile ouest prend d'ailleurs pour embrayeur un chien. Dans la chambre mortuaire de Rebecca, tout est parfaitement rangé comme si la jeune morte allait revenir. Son lit porte son sceau : un R brodé. C'est dans cette chambre que Mrs Danvers, gouvernante fidèle mais perverse, décidera plus tard de périr dans les flammes. *Rebecca* prend rapidement la forme d'un jeu de piste qui est d'abord motivé par le désir d'I de comprendre qui était Rebecca puis par la nécessité de disculper Maximilien. L'histoire de la découverte du cadavre de Rebecca révélée à la fin du film change en effet la donne : elle permet à Hitchcock d'exercer son talent spécifique, qui lui doit d'être surnommé le « maître du suspense ».

Cette proximité entre un genre littéraire, le « gothique conjugal », et un genre cinématographique, le *female gothic* nous renseigne sur une postérité littéraire reprise par le classicisme hollywoodien. La classification des films hollywoodiens est plus rigoureuse que la classification littéraire puisqu'elle repose sur une organisation, une économie. Bien souvent, le genre est la première préoccupation des producteurs. Les genres hollywoodiens imposent des péripéties et des clichés. Ils permettent d'organiser la production en fonction des goûts du public. Dès lors, une adaptation directe ou indirecte de *Jane Eyre* peut devenir un mélodrame historique (le film de Stevenson), un film policier (*Rebecca*) ou un film fantastique (*Vaudou*). Ces visions unilatérales d'un roman plus complexe qu'il le paraît empruntent toutes au conte.

Plus qu'un sujet prestigieux, Hollywood trouve dans le roman de Charlotte Brontë un argument universel : l'éducation sentimentale d'une femme face à un univers d'hommes torturés. Le romantisme embrase la pellicule. Selon Anne Goliot-Lété, « le *female gothic* ou *gothic romance film* ne saurait constituer un genre et il doit sa double identité davantage au caractère éclaté de quelques études isolées qu'à un rôle vraiment déterminant à Hollywood. (...) Le *female gothic* se présente comme une combinaison de film noir, de woman's film ou plus généralement de mélodrame et parfois de films en costumes. »<sup>306</sup> Lancés par le succès de *Rebecca*, les quatre films qui suivent constituent un ensemble cohérent tel que Stanley Cavell a su en théoriser (la « comédie de remariage » et le « mélodrame de la femme inconnue »). Charlotte Brontë s'intègre tellement bien au système hollywoodien que les films qui s'inspirent de *Jane Eyre* sont immédiatement assimilés à des genres établis : le film noir le mélodrame, le *woman's film* et le film en costumes. Consacrant quelques pages de son ouvrage, *Les Genres du cinéma*, au film noir et au *woman's film*, Raphaëlle Moine remarque qu'*Assurance sur la mort* a d'abord été considéré comme « un mélodrame criminel » et *La Femme au*

---

<sup>306</sup> Bourget J-L., Nacache J. (dir), *Le classicisme hollywoodien*, Rennes, France, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 141.

*portrait* comme « une tragédie policière »<sup>307</sup>. Il est difficile d'y voir clair face à une profusion de genres dont certaines différences sont ténues. Entre « catégories formelles » ou « catégories commerciales »<sup>308</sup>, ils se « chevauchent ou tendent à fusionner »<sup>309</sup>. Certains sont passés de modes et puis reviennent (le western) pendant que d'autres apparaissent (le film de super-héros).

À partir d'une œuvre commune, *Jane Eyre*, les films du genre *female gothic* opèrent des variations, des fusions, des synthèses. Thornfield Hall (*Jane Eyre*) devient tour à tour Manderley (*Rebecca*), connu dans toute l'Angleterre, régi par Mrs Danvers et composé de deux ailes, puis Blaze Creek (*Le Secret derrière la porte*), propriété de famille située à Levender Falls près de New York. Blaze Creek est mi-moderne mi-gothique. Elle sert la lubie de Mark, qui collectionne les « chambres fortunées »<sup>310</sup>. Dans une pièce cachée de Thornfield Hall est séquestrée Grace Poole, première épouse démente. Elle provoquera un incendie de la même façon que Mrs Danvers (*Rebecca*) et Miss Robey (*Le Secret derrière la porte*).

L'architecture gothique renvoie au principal décor de *Jane Eyre* : Thornfield Hall. Le roman de Charlotte Brontë est autant l'exploration de la psychologie de son héroïne que celle de Thornfield Hall, promu au rang de véritable personnage. L'espace architectural est une façon d'entrer dans les fantasmes des habitants qui errent dans ce château maudit.

Le *female gothic* est un genre de « théoriciens » et non de « producteurs ». Il fut identifié de façon rétrospective. Pourquoi un *corpus* de sept films aux thématiques voisines a-t-il dû attendre l'observation rétrospective d'analystes pour révéler une inspiration commune ? Ces adaptations indirectes de *Jane Eyre* seraient-elles inconscientes ? Lang a déclaré avoir fait *Le Secret derrière la porte* pour se mesurer à Hitchcock et à *Rebecca*, mais il ne précise nulle part qu'il s'était en réalité attaqué au roman de Charlotte Brontë. *Jane Eyre* s'est-il imposé comme un classique tellement installé dans l'inconscient collectif qu'il est devenu inutile de préciser qu'il est à la source de nombreuses œuvres ? Nous assistons à la maturation d'un cliché dont on finit par oublier l'origine. Les adaptations indirectes de ce roman en saisissent l'aspect onirique tout en renforçant sa dimension policière. Les temps ont changé et le passé des avatars de Rochester fait désormais l'objet d'investigations.

Pour plus d'efficacité dramatique, du Maurier fait débiter son roman par la rencontre de son héroïne et narratrice avec l'aristocrate ténébreux, Maximilien de Winter. Pensé comme l'autobiographie de

---

<sup>307</sup> Moine R., *Les genres du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 99.

<sup>308</sup> Bourget J.-L., *Hollywood, la norme et la marge*, op. cit., p. 9.

<sup>309</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>310</sup> Mark a reconstitué des chambres qui ont été le décor de meurtres. Ces « chambres fortunées » ont été aménagées avec les objets qui ont réellement servi à l'assassin.

Jane, le roman de Charlotte Brontë commence dès ses jeunes années et s'étale sur plusieurs décennies. Du Maurier a conservé la relation amoureuse entre Jane et Rochester (devenus les Winter) et le passé mystérieux de celui-ci. Alors que la découverte de Bertha est un coup de théâtre préparé par un rêve prémonitoire de Jane, Rebecca, la première épouse de Maximilien, est omniprésente, bien que morte avant que le roman débute. Rochester s'était marié avec une folle, dupé par le frère de celle-ci ; Maximilien épousera une femme en apparence parfaite. En centrant son roman sur le personnage éponyme, du Maurier a une démarche comparable à celle de Jean Rhys qui, avec *La Prisonnière des Sargasses* (1966), écrit le préquel de *Jane Eyre*, centré sur l'histoire de la première épouse de Rochester avant qu'elle soit séquestrée. Alors que Bertha est un monstre dont la principale utilité dramatique est de compromettre le mariage de Jane et Rochester, Rebecca est le principal centre d'intérêt. La modernité du roman de du Maurier est de faire d'une absente l'héroïne. Le drame s'est déjà joué avant que la narratrice rencontre Maximilien. Il ne reste plus aux survivants qu'à tirer au clair les conditions de la mort de l'intemporelle Rebecca.

L'une des principales qualités de l'adaptation d'Hitchcock et Selznick est d'avoir refusé de mettre en images tous les événements antérieurs au mariage d'I (Je) et de Maximilien. Rebecca reste un personnage fantôme qui obsède d'autant plus le spectateur que celui-ci ne le voit pas.

Le père de la narratrice est à peine évoqué dans le roman de du Maurier et totalement absent du film d'Hitchcock. Nous verrons que dans *Le Château du Dragon*, autre *female gothic*, la figure du père a son importance dans le mariage précipité de Miranda. Jane Eyre possédait une dimension profondément morale absente des *female gothic*. Dans les films hollywoodiens, la figure du mari est inquiétante comme celle d'un monstre alors que dans le roman de Charlotte Brontë, Jane perce immédiatement la vraie nature de Rochester bien qu'elle ne devine pas ses sentiments cachés.

Sans chercher à démontrer un quelconque progrès dans l'art fictionnel, il est intéressant de constater que les évolutions d'un même récit à travers les siècles ne s'arrêtent pas aux changements de mœurs. Les modifications que va connaître le conte de *Barbe-Bleue* sont avant tout stylistiques.

Hollywood classique s'est emparé d'un univers mental auquel il a insufflé une dimension matérielle par la force de la représentation de la réalité, donnant vie et crédit à des mythes multiséculaires. Au lieu d'opposer réalité et fantasme, le classicisme hollywoodien parvient ainsi à une forme d'illusion à laquelle ne pouvaient prétendre les arts antérieurs. Ainsi, il renouvelle l'illusion de récits millénaires comme les contes.

## 5. Le film hollywoodien rejoint le conte par sa structure, ses archétypes et ses interprétations

La structure du *female gothic* n'a rien d'inédit : elle reprend celle des contes de fées.

À travers la comparaison des différentes typologies écrites sur le conte et sur le classicisme hollywoodien, de grands axes communs se dégagent: les structures, personnages et situations archétypaux renvoient à une interprétation psychanalytique. Le *female gothic* se rapproche du conte par une exploration de la psyché rejetant la psychologie littéraire. Ses héroïnes sont le fruit d'une réinterprétation de la huitième femme de Barbe-Bleue, personnage dont le lecteur ou l'auditeur ne sait rien ou presque. Faire vivre I, Celia Lamphere ou Miranda Wells, c'est trouver des motivations concrètes à leur mariage déraisonnable : tendresse profonde pour Maximilien et désir de changer de vie, goût du danger, volonté de quitter un patriarcat rigide...

Les réalisateurs sont capables de nous faire partager les fantasmes de leurs héroïnes. Cette dimension fantasmée passe par des symboles dont on peut faire une lecture au second degré, mais également par des moyens propres au cinéma, art réaliste. Le *female gothic* s'éloigne peu à peu du roman européen du XIX<sup>e</sup> siècle pour s'approcher de *Barbe-Bleue*, son premier modèle. Outre sa structure, il reprend au conte une manière de s'adresser à l'inconscient collectif, à donner un récit symbolique sujet à interprétations psychanalytiques.

Objet d'études depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, le conte a retenu l'attention de nombreux chercheurs, qu'il s'agisse d'analyses morphologiques (Vladimir Propp, Alan Dundes, Claude Bremond, Algirdas Julien Greimas) ou d'interprétations psychanalytiques (Marie-Louise von Franz, François Flahaut, Bruno Bettelheim). Ces deux types de recherches sont transposables à Hollywood. En effet, l'«usine à rêves» réinvestit des récits typiques et convoque la psychanalyse pour expliquer l'état intérieur de ses personnages. L'analyse structurale des contes permet d'avoir une vision globale de récits qui perdurent depuis l'Antiquité « On lit dans les écrits de Platon que les vieilles femmes racontaient aux enfants des histoires symboliques (*mythoi*). »<sup>311</sup>. Étudier l'organisation de récits, c'est, fatalement, s'intéresser à leur contenu. Analyses morphologiques et interprétations psychanalytiques se rejoignent. C'est par des récits archétypaux dont le moteur est, selon l'auteur des analyses

---

<sup>311</sup> Franz M.-L. von, *L'interprétation des contes de fées*, Paris, Dervy-livres, 1987, p. 12.

morphologiques, soit la suppression d'un manque (Propp), soit la recherche d'un objet (Algirdas Julien Greimas), que l'on arrive à une signification utile pour l'inconscient collectif et en particulier pour la formation de la personnalité d'enfants. Le film hollywoodien classique est lui aussi un récit linéaire dont les interprétations peuvent surprendre.

L'influence des contes sur le classicisme hollywoodien est avant tout narrative : certains cinéastes modernisent des contes qui deviennent des mythes de l'Amérique (**5.1 King Kong, La Baronne de Minuit et La Vie est belle, trois reprises de contes par Hollywood**). La structure des contes inspire l'industrie du cinéma dans son ensemble (**5.2 Contes et scénarios hollywoodiens : une structure qui est au service des personnages**). Le film de studio comme le conte privilégie un dénouement heureux (**5.3 L'apport du conte au classicisme hollywoodien (1) : le *happy end***) Le *female gothic* représenterait-elle une régression par rapport au roman qui étoffait le personnage en lui insufflant une psychologie ? (**5.4 L'apport du conte au classicisme hollywoodien (2) : l'absence de profondeur psychologique des personnages**). Cette absence de psychologie favorise une interprétation psychanalytique des actions des personnages qui rappelle l'interprétation des rêves (**5.5 Interpréter les contes et les films hollywoodiens à la lumière de la psychanalyse**).

## **5.1 King Kong, La Baronne de Minuit et La Vie est belle, trois reprises de contes par Hollywood**

Avant d'en venir à la structure et à l'interprétation des contes dont les films hollywoodiens héritent, on peut d'emblée constater que certains films de studios s'inspirent, très librement, de la trame de contes célèbre. *King Kong*, *La Baronne de Minuit* et *La vie est belle* rejouent dans l'Amérique moderne des contes auxquels ils insufflent une nouvelle jeunesse. *King Kong* fait preuve d'une dureté que l'on ne retrouve pas dans *La Belle et la Bête* : l'acte final voit la mise à mort du monstre et non sa transformation en prince charmant (**5.1.1 King Kong : « c'est la Belle qui a tué la Bête »**). *La vie est belle* transforme le Londres d'*Un Chant de Noël* de Dickens en Amérique profonde que Potter, un avatar de Scrooge, empoisonne (**5.1.2 La vie est belle, Scrooge, le capital américain et le fantôme de Noël**).



On aurait tort de laisser à Disney le monopole du conte. Certes, le studio d'animation nous a livré de nombreuses relectures des contes célèbres. Il va jusqu'à inclure les *Mille et une nuit* (*Aladin*, John Musker, Ron Clements, 1992, cartoon qui fait preuve d'un sens de la dérision qui inspirera le studio Dreamworks) et l'Antiquité grecque (*Hercule*, John Musker, Ron Clements, 1997). Mais, le cinéma en prises de vues réelles peut lui-aussi se rattacher à tous types de mythes et de contes. L'éducation des adultes passe par des contes écrits ou filmés : *King Kong*, *La Baronne de minuit* (*Midnight*, Mitchell Leisen, 1939), *La Vie est belle*. Ces adaptations très libres de *La Belle et la Bête*, *Cendrillon* et *Un Chant de Noël* en proposent une interprétation sexuelle et idéologique. La complexité moderne est totalement absente des contes originaux. La Bête devient King Kong, un gorille libidineux, Cendrillon découvre les classes sociales, l'esprit de Noël aide à vaincre le capitalisme. Le conte de fées n'est pas un déni du réel mais une façon d'aborder des thématiques actuelles.

### **5.1.1 King Kong : « c'est la Belle qui a tué la Bête »**

On associe *La Belle et la Bête* à un récit féerique mais intime, empreint de romantisme. Hollywood en fait *King Kong*, un film d'aventures éreintant par sa succession presque ininterrompue de séquences spectaculaires. Il transforme la relation de la Bête (le singe géant) avec la Belle (l'actrice de cinéma) en amour fou, libidineux et absolument pas réciproque. De New York (symbole de la civilisation) à Skull Island (pays de l'imaginaire), les cinéastes confrontent un état de l'Amérique contemporaine avec le pouvoir de l'évasion. À la grande dépression, Hollywood répond par *King Kong*, la huitième merveille du monde. Cette superproduction où l'équipe de tournage d'un film découvre Skull Island, île inconnue et exotique, peuplée de monstres préhistoriques (évoquant *Le Monde perdu* de Conan Doyle) et d'indigènes qui vivent dans la peur de Kong, commence dans un New York paupérisé, celui de la soupe populaire. Carl Denham y cherche un premier rôle féminin (le premier rôle masculin sera Kong) et rencontre Ann Darrow que la misère pousse à voler une pomme. Cette transcription du conte de fées le désacralise : Kong ne se transformera pas en prince charmant et mourra sous les mitrailleuses de planeurs. « C'est la Belle qui a tué le Bête. »

*King Kong* témoigne du désir de conquête. Ses deux réalisateurs conçoivent le cinéma comme une attraction composite où le scénario s'avère souvent accessoire. Toute la partie sur Skull Island n'est que pure fantasmagorie. Les dinosaures du « monde perdu » trouvent un adversaire bien supérieur : Kong. Les motivations des explorateurs ne sont plus scientifiques mais relèvent de la société du spectacle. Skull Island devient un décor de film. La dernière partie de *King Kong* est sans doute la

plus marquante. Alors que les explorateurs de Doyle ramenaient un ptérodactyle, ceux de Cooper et Schoedsack ramènent un singe géant qui se délivre de ses chaînes et tente de fuir avec Ann Darrow, terrorisée. Prix en étau en haut de l'Empire State Building, Kong est abattu par des aviateurs. Ce dernier acte, le fruit de l'imagination des cinéastes, les font accéder à la mythologie moderne.

Plus qu'une surenchère spectaculaire (la partie se déroulant dans la jungle propose une succession de combats homériques), *King Kong* met en perspective le rôle du cinéma hollywoodien lorsque le peuple américain est en souffrance. Sans qu'on puisse parler de métafilm, dans le sens où l'entend Cerisuelo, nous assistons en réalité à une critique du sensationnalisme hollywoodien doublé d'un bel hommage à son pouvoir distractif. Il y a plusieurs films en un dans cette superproduction : un film de monstres, un conte de fées, une métaphore de l'industrie hollywoodienne et de la société du spectacle. Réflexif lorsqu'il fait se répondre deux scènes de hurlement d'Ann, le premier cri étant joué pour le tournage d'un bout d'essai alors que le second n'a rien de simulé face au singe géant. Autre mise en abîme : la présentation de Kong dans une salle de cinéma où les spectateurs en smoking renvoient au public « réel », celui du film de Cooper. Ces deux publics sont venus voir le même monstre.

En recyclant un conte, les auteurs de *King Kong* font d'une histoire connue de tous un récit purement filmique : « le filmique, c'est, dans le film, ce qui ne peut être décrit, c'est la représentation qui ne peut être représentée. Le filmique commence seulement là où cessent le langage et le métalangage articulé. »<sup>312</sup> Une adaptation se démarque du produit dérivé d'une œuvre préexistante lorsqu'elle accède au « filmique ». Ce qualificatif désigne un idéal cinématographique qui devient une expression pure, intraduisible et impossible à intellectualiser. Avec l'aide d'effets spéciaux et de procédés cinématographiques, *King Kong* cherche à atteindre l'indescriptible. Il ne s'agit pas d'une adaptation de *La Belle et le Bête* à la manière de Jean Cocteau, qui respecte le conte tout en l'inscrivant dans son propre univers poétique, mais d'une pure hybridation hollywoodienne où la grande dépression devient le décor d'un conte cruel, dans lequel dinosaures, singe géant, indigènes et aventuriers peuvent s'affronter.

Il y aura un *King Kong* japonais (*Godzilla*, (*Gojira*, Ishirō Honda, 1954) né de la bombe atomique) et de nombreux *remakes*. La fidélité du *King Kong* de Peter Jackson peut sembler douteuse : non seulement le cinéaste tente de reconstituer numériquement des plans similaires à ceux du film initial mais il allonge le récit sans jamais l'adapter au nouveau contexte dans lequel il a été filmé. La seule véritable modification vient des effets spéciaux. Entre film d'époque (le *remake* se déroule dans les années trente où le film original a été tourné) et *blockbuster*, cet énième *King Kong* oublie totalement l'ambiguïté sexuelle du premier film. De 1933 à 2005, l'industrie hollywoodienne a été transformée :

---

<sup>312</sup> Cléder J., *Entre littérature et cinéma : les affinités électives*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 9.

ce qu'elle a gagné en morceaux de bravoure, elle l'a perdu en linéarité. Le premier *King Kong*, bien avant *Les Dents de la mer* (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975), pose les bases du « *blockbuster* », qui domine le Hollywood d'aujourd'hui. Par manque d'audace sans doute, le *King Kong* de 2005 ne marque pas une rupture avec le film original. On peut donc préserver un récit pendant soixante-dix ans sans le changer considérablement. Hommage cinéphilique ou condescendance à l'égard d'un jeune public qui ferait l'impasse sur un film en noir et blanc contenant des effets spéciaux datés (bien que nettement plus poétiques que les monstres du *remake*, qui ressemblent à une version outrée de ceux de *Jurassic Park*, Steven Spielberg, 1993). Ne sachant pas mettre ses monstres en valeur (le film de Spielberg les faisait apparaître dans la nuit, préservant ainsi un peu de mystère), le film de Jackson utilise la « *motion capture* » qui donne à Kong un visage humain (celui du « *performer* » Andy Serkis qui fut aussi Golum et qui allait interpréter ensuite le capitaine Haddock puis César, le singe mutant). La dérive courante de cette nouvelle technologie anthropocentriste est de faire des monstres qui habitent notre imaginaire des personnages moins effrayants. Réellement amoureux d'Ann, Kong ressemble parfois plus à un ours en peluche qu'à une bête assoiffée de sang. Datant d'avant le Code Hays (1934), le film de Cooper fait preuve d'une sauvagerie qu'un film de 2005 peine paradoxalement à restituer (malgré un traitement de l'imaginaire « *gore* » de la représentation des indigènes).

*King Kong* est un exemple de circulation d'une même histoire. Il met en évidence le goût de Hollywood pour les adaptations totalement infidèles, sa réutilisation des grands mythes et sa culture du *remake*. Hollywood ose des rapprochements étranges qui fondent une culture populaire.

*La Belle et la Bête* est incorporé au film et cité par Carl. C'est un repère connu de tous. Déformé, modernisé, sexualisé, le conte devient un film que le contexte idéologique (victoire de l'anthropocentrisme), culturel (le divertissement hollywoodien) et social (la grande dépression) a transformé en classique de l'histoire du cinéma mondial. Hollywood inaugure un nouveau type de récit : celui des images en mouvement mais aussi celui qui rend l'impossible approchable. D'abord transmis par la tradition orale, les contes ont une importance capitale à Hollywood. De *Barbe-Bleue* (le *female gothic*), à Poe (*La Chute de la maison Usher*) en passant par Hoffmann (*Les Contes d'Hoffmann*, *The Tales of Hoffmann*, 1951, Michael Powell et Emeric Pressburger, une adaptation de l'opéra d'Offenbach qui s'inspire de trois contes) et Lewis Carroll (*Alice au pays des merveilles*), les contes ont su évoluer avec les publics et se confronter à tous les signifiants (théâtre, illustration, opéra et cinéma). Aujourd'hui, le studio Disney reproduit en prises de vues réelles toutes ses adaptations de contes de fées (*Cendrillon*, *La Belle aux bois dormant*, *Alice au pays des merveilles*, *La Belle et la Bête*). Ces films numériques rejouent des séquences entières des dessins animés originaux mais ajoutent des morceaux de bravoure destinés à un nouveau public. Les productions Disney disposent d'un catalogue de contes déclinable à l'infini. Elles poursuivent l'entreprise de transmission orale des

contes, qui se modifient d'un narrateur à l'autre. Choisisant des réalisateurs prestigieux (Tim Burton, Kenneth Branagh), les studios Disney mettent au goût du jour des récits ancestraux et tentent de fédérer tous les publics.

Ces contes ont aussi connu des adaptations modernes dans des films qui visent un public plus âgé : Cendrillon devient *La Baronne de Minuit* dans le film de Mitchell Leisen, où est interprétée par Jerry Lewis (*Cendrillon aux grands pieds, Cinderfella*, Frank Tashlin, 1960) ou, plus récemment, est remplacée par un touriste américain (dans *Minuit à Paris, Midnight in Paris*, Woody Allen, 2011), ou encore intervient dans un film de science-fiction, *Jupiter (Jupiter Ascending)*, Lana et Andy Wachowski, 2015). Mais de manière plus globale, le conte de Cendrillon n'a-t-il pas été inspiré par le mythe suivant lequel un homme cherche à faire l'éducation d'une femme, mythe que l'on retrouve de *L'école des femmes* à *Pygmalion* ?

### **5.1.2 La vie est belle, Scrooge, le capital américain et le fantôme de Noël**

*La vie est belle* constitue un pan de l'identité américaine. Au point que l'on en oublie souvent son origine européenne. Après le Far West et le New York des années trente, Capra y fait la peinture d'une Amérique rurale qui risque bien de basculer dans un complexe capitalisme inhumain. Ainsi, *Un chant de Noël*, récit onirique de Dickens, devient *La vie est belle*, comédie métaphysique, adaptation d'une nouvelle de Philip Van Doren Stern (*The Greatest Gift*). George Bailey qu'incarne James Stewart est un héros positif et totalement américain. Scrooge, le personnage de Dickens trouve un avatar dans le film à travers le personnage de Potter, avide, misanthrope et malhonnête. Contrairement à Scrooge, Potter ne sera pas sauvé par l'esprit de Noël. Mais comme le conte de Dickens, cette relecture pour adultes joue elle aussi sur la symbiose des tonalités : comédie, drame social, film fantastique. Le film de Capra dépeint avec noirceur la détresse de George, acculé au suicide le soir de Noël. Les notions de partage et de solidarité qui résultent d'une vision spirituelle sont inversées : chez Dickens, Scrooge apprend à donner. Chez Capra, George apprend à recevoir.

Alors que Dickens s'en prenait directement au personnage négatif de Scroodge, vieil avare, Capra s'intéresse à un héros dont il fait le champion d'une Amérique en devenir. Le vieux continent était le décor de la rédemption d'un vieil homme alors que l'Amérique verra triompher la générosité, collectivité et la famille. Capra sera d'ailleurs suspecté de communisme, alors qu'il s'engagera plus tard dans le maccarthisme. L'esprit du Noël que l'Ange Clarence propose à George dans le film de

Capra se substitue aux esprits des Noël passés, présents et futurs qui viennent visiter Scroodge dans le texte de Dickens.

La brièveté des contes permet toutes les extrapolations des adaptateurs. Emprunter à la culture populaire ses récits, leur structure et leurs héros n'est pas une manière de compenser un manque d'imagination mais une façon de creuser un sillon, d'enrichir, de prêter une complexité à des figures souvent considérées comme unilatérales. Avec la modernité, Hollywood se montrera cependant de moins en moins perméable aux contes abandonnés au public enfantin. L'adaptation de contes aura ainsi marqué un âge du cinéma qui est celui du classicisme.

Hollywood retient de *La Belle et la Bête* ou d'*Un chant de Noël* un sens caché qui lui est personnel. Que sa lecture soit sexuelle pour le premier conte ou économique pour le second, Hollywood transpose les faits dans la société actuelle. On pourrait citer de nombreux films hollywoodiens qui reprennent les histoires et les thématiques de contes. L'influence des contes sur le cinéma est aussi structurelle.

## **5.2 Contes et scénarios hollywoodiens : une structure qui est au service des personnages**

Dans le prolongement de la tradition orale, Hollywood répète les mêmes récits. Lorsqu'on se penche sur différentes versions d'un conte, on constate que les actions sont les mêmes et que seuls les personnages diffèrent. La structure d'un conte est tributaire de son héros. Cette structure va intéresser des chercheurs comme Propp, auteur de *La Morphologie du conte*. À l'étude des récits hollywoodiens, on découvre des proximités entre les structures des films hollywoodiens et celles des contes

Les manuels de scénaristes constituent une sorte de morphologie du cinéma hollywoodien avec leurs structures dogmatiques : les désormais incontournables trois actes des *Blockbusters*. Les sciences physico-mathématiques possèdent une classification harmonieuse que les scénaristes hollywoodiens leur envient car il leur est nécessaire, pour des raisons commerciales de retenir des structures qui correspondent à des genres bien identifiés.

Il est paradoxal que ce soit souvent à partir de contes, récits dont la psychologie est rudimentaire, voire inexistante, que les cinéastes hollywoodiens aient cherché à explorer des mondes intérieurs. Ce qui permet la pérennité d'un récit, conte ou roman, c'est qu'en passant d'un narrateur à l'autre, ses personnages ainsi que leurs intentions sont modifiés. Alors qu'il résume quatre contes, Propp utilise ces mots :

« On trouve dans les cas cités des valeurs constantes et des valeurs variables. Ce qui change, ce sont les noms (et en même temps les attributs) des personnages ; ce qui ne change pas, ce sont leurs actions, ou leurs fonctions. On peut en conclure que le conte prête souvent les mêmes actions à des personnages différents. C'est ce qui nous permet d'étudier les contes à partir des fonctions des personnages. »<sup>313</sup>

« Constantes » et « Variables » sont au cœur de l'industrie hollywoodienne : *remakes* et genres s'appuient sur les habitudes du public tout en essayant d'en déjouer les attentes. *Jane Eyre* et ses équivalents cinématographiques utilisent les contes afin de créer une forme nouvelle. Passant d'un narrateur à l'autre, le conte est un récit qui évolue selon la personne qui le raconte. La survie de ce type de récits dépend entièrement de la personnalité du conteur. On peut en dire autant des films hollywoodiens : ils suivent une trame bien connue des spectateurs qui acceptent de s'y intéresser pour la grâce des interprètes, le style du cinéaste ou le luxe de l'image. Pour Veselovski cité par Propp : « Le choix de l'ordonnance des tâches et des rencontres suppose une certaine liberté. »<sup>314</sup> Les études comparées nous amènent à constater que le cinéma ou la littérature classiques ne se résument pas à un récit simple et stéréotypé mais doivent composer avec un point de vue. Réduire un film hollywoodien à sa trame narrative, ce serait exclure la possibilité des *remakes* et des adaptations (et donc la grande majorité des films produits). En tant que narratrice, Jane réordonne les péripéties de *Barbe-Bleue*, incarne la huitième femme du criminel et détaille tous les sentiments de son personnage. Cette triple fonction posera de multiples problèmes aux adaptateurs hollywoodiens, qui devront trouver des stratagèmes pour exprimer les sentiments intérieurs par l'image et non par une voix off abondante qui risquerait de déséquilibrer le film.

Depuis *La Poétique* d'Aristote, les artistes obéissent à des formules, que ce soit par intuition ou de façon pleinement consciente. Le texte d'Aristote sera suivi de nombreuses typologies littéraires énonçant des règles narratives, dont *Morphologie du conte* de Propp, première analyse structurale des contes. « Le conte est aussi un récit dont la structure, particulièrement contraignante, peut être considérée comme archétypale : d'où cette double impression, à la lecture de contes, de quelque chose de toujours très différent mais aussi de très familier. »<sup>315</sup> Pour le lecteur (ou l'auditeur), le conte est immédiatement identifiable et ce même sans les formules usuelles (« il était une fois », « ils se

---

<sup>313</sup> Propp V.I., *Morphologie du conte ; suivi de les Transformations des contes merveilleux*, Paris, Seuil/Points, 2015, p. 29.

<sup>314</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>315</sup> Simonsen M., *Le conte populaire*, Paris, Presses universitaires de France, 1984.

marièrent et eurent beaucoup d'enfants »). Ces quêtes initiatiques où s'enchaînent les interventions magiques ne se contentent pas de former un genre littéraire : elles procèdent des mêmes étapes.

De la même façon, les auteurs de films hollywoodiens usent de formules. Écrire une *Morphologie du cinéma hollywoodien* permettrait d'établir une typologie tout à fait passionnante. À moins qu'elle n'existe déjà : les manuels de scénarios (Robert McKee, John Truby, Syd Field) s'appuient sur les films qui ont rencontré un large succès et les scrutent pour ne laisser apparente que la structure. Véhiculant l'idée que tout le monde peut devenir scénariste s'il se réfère à une méthode, ces manuels ont été de plus en plus utilisés à Hollywood et ont formaté la production. Décomposant les scénarios en trois actes, ils ne sont pas étrangers à *La Poétique*, qu'ils utilisent souvent comme caution culturelle. Dogmatiques mais lucides, ces ouvrages démontrent que la dramaturgie vise de plus en plus une efficacité qui culminera avec les séries télévisées. L'évolution actuelle du divertissement est préparée par le classicisme hollywoodien, pour qui la rationalisation de la production est essentielle. Ce qu'entreprend Propp en 1928 a déjà cours à Hollywood : il s'agit d'une classification des œuvres. Ce sont les producteurs, comptant fidéliser les spectateurs, qui ont inventé les genres en cours à Hollywood. Les studios se spécialisent (la Warner est connue pour ses films de gangsters, la MGM pour ses comédies musicales), regroupant des artistes sous contrat qui se stimulent par leur proximité.

Les ouvrages de théorie littéraire (*Morphologie du conte*, *Introduction à la littérature fantastique*) permettent d'appréhender les genres hollywoodiens, structurellement peu éloignés de leurs modèles littéraires. S'interroger sur le conte, la littérature fantastique et le roman « gothique » et sur leur postérité cinématographique nous conduit en effet au cœur du système hollywoodien. L'importance des règles et des hiérarchies au sein des studios fait de l'imaginaire hollywoodien un espace balisé et familier. Hollywood fait du rêve un bien de consommation. Il obéit au besoin d'ordonner, de regrouper et d'interroger des récits merveilleux.

« Alors que les sciences physico-mathématiques possèdent une classification harmonieuse, une terminologie unifiée adoptée par des congrès spéciaux, une méthode perfectionnée de maître en disciple, nous n'avons rien de tout cela. »<sup>316</sup> S'aligner sur les sciences physico-mathématiques pour combler un manque théorique littéraire trahit un besoin presque naturel de classer les productions humaines. À Hollywood, la classification est d'abord un critère commercial. Cela a déjà été souligné, le *female gothic*, « la comédie de remariage » et « le mélodrame de la femme inconnue » sont des genres reconnus postérieurement à la création des films qui les composent. Ils expriment l'essence de productions hollywoodiennes et légitiment culturellement une industrie souvent décriée. Quel besoin avons-nous de ces récits ancestraux que certains diront simplistes ? Faire du conte ou du film de

---

<sup>316</sup> Propp V.I., *Morphologie du conte ; suivi de les Transformations des contes merveilleux*, op. cit., p. 11.

studio un sujet d'étude « scientifique » peut sembler farfelu. Pourtant, devant l'abondance de la production et la prégnance de ces récits dans tous les milieux, une « morphologie » semble mettre en lumière le contenu d'un conte ou d'un film de studio et en déduire le sens profond.

La création artistique n'échappe pas aux stéréotypes et au schématisme. Une abondante littérature sur le conte a démontré de nombreuses similitudes entre ces courts récits, et ce quelles que soient leurs origines historiques ou géographiques. On touche ici aux limites de l'imaginaire humain. Si l'imaginaire est limité, son instrumentalisation méthodique conduit à des variations infinies. Avec un conte ou avec un film hollywoodien, l'emploi de stéréotypes permet une alternance entre l'habitude et la novation. Les contes font intervenir des personnages stéréotypés : le jeune premier, l'animal doué de raison, l'adjuvant magicien... Hollywood agit de la même manière : femme de mauvaise vie, ingénue, homme au passé trouble. Souvent incarnés par les mêmes acteurs, ces personnages n'agissent pas de manière gratuite : ils ont des fonctions bien précises qui font avancer la narration.

L'étude structurelle à Hollywood varie selon les genres : le film noir va de la transgression à la rédemption (parfois post-mortem), le western se déploie vers un affrontement progressif, la comédie romantique commence par des attirances contrariées qui entraînent une dispute puis une réconciliation. À chacun des moments importants de ces fictions, des protagonistes archétypaux s'approchent du dénouement. Inextricablement liés, les personnages et les structures se répètent à travers des films dont le style et l'ordonnancement des faits varient. Hollywood classique rejoint la tradition orale des contes par son rapport aux *remakes* et aux genres. De la même manière qu'un conte varie selon ses différents narrateurs, lesquels se livrent à des récits qui les impliquent personnellement, un film appartenant à un genre reprend une structure établie pour faire œuvre de création.

## **5.3 L'apport du conte au classicisme hollywoodien (1) : le *happy end***

Autre proximité entre le conte et le film de studio : le dénouement heureux. Garantie que les spectateurs continueront à fréquenter les salles obscures, le *happy end* est une convention hollywoodienne. Elle pousse à l'infidélité envers les romans initiaux. « Le conte a une vision optimiste de l'existence (...), et affirme le triomphe d'Éros, le principe de vie : une synthèse



harmonieuse entre le Ça et le Surmoi qui est possible ici-bas, et pour tous. »<sup>317</sup> Hollywood s'inscrit pleinement dans cet héritage, au point qu'il retiendra de la psychanalyse une dimension magique : dans les films de thérapie, il suffit presque de dévoiler un traumatisme pour qu'il soit guéri !

Le *female gothic* s'achève par une sorte de *Deus ex machina* : la destruction de la propriété qui est associée au passé du personnage du mari (**5.3.1 Le *happy end* du *female gothic* : un incendie providentiel**). Ce type de *happy end* a beau être nécessaire pour fidéliser la clientèle, il relève de la convention. Le public n'est pas obligé d'y croire (**5.3.2 Le *happy end* : une *aporia***). Lorsque le protagoniste principal meurt, il faut trouver une compensation pour le spectateur : cette mort peut faire partie d'une rédemption ou amener le spectateur à la promesse d'un monde meilleur (**5.3.3 Le *happy end* est plus fort que la mort**). Marc Vernet considérera les dénouements de mélodrame comme des « fins dysphoriques » : il faut bien que « le triste plaise » ! (**5.3.4 Une « fin dysphorique » (Marc Vernet)**).

---

<sup>317</sup> Simonsen M., *Le conte populaire, op. cit.*, p. 61.

### 5.3.1 Le *happy end* du *female gothic* : un incendie providentiel



Fig.1 - *Rebecca*, 1941. Le *female gothic* se termine par l'incendie du château.

Le *female gothic* se termine par l'incendie du château. Cet incendie rend possible la passion amoureuse. Les amants peuvent s'aimer car ils ne sont plus prisonniers des murs qui ont vu tant de drames se perpétrer. Ce dénouement est inspiré de celui de *Jane Eyre* où Thornfield Hall est emporté par les flammes, causant la mort d'une première épouse encombrante. Que l'époux se révèle malgré sa fragilité être un homme bon (c'est le cas de Maxime de Winter dans *Rebecca* et de Mark Lamphere dans *Le Secret derrière la porte*), ou qu'il s'avère être un criminel intéressé (c'est le cas de Gregory Anton dans *Hantise*, de Nick Bedereaux dans *Angoisse*, de Nicholas Van Ryn dans *Le Château du dragon*), l'héroïne du *female gothic* finit dans les bras d'un homme, celui qui l'a épousée ou celui qui l'a délivrée de son époux. Après cet incendie cathartique, le crédit « The End » apparaît presque immédiatement.

Narrant une « résurrection » symbolique, celle de Rochester, un homme condamné par un premier mariage qui repose sur une imposture dont il est l'innocente victime, le roman de Charlotte Brontë figure également la métamorphose du conte primitif en roman psychologique moderne. Récit téléologique, *Jane Eyre* donne de l'importance à toutes ces péripéties qui prennent un sens nouveau au moment de son dénouement. Dans un conte, les épreuves révèlent les personnages. Dans *Jane Eyre*, l'héroïne réagit par rapport aux événements mais nous livre ses sentiments même lorsqu'ils ne sont pas liés à des actions. La dichotomie entre classicisme et modernité habite *Jane Eyre* d'un point de vue formel et d'un point de vue narratif. D'un point de vue formel, le roman intérieur rencontre les

contes primitifs. D'un point de vue narratif, le personnage de Jane fait souffler un vent nouveau dans une demeure traditionnelle. La modernité est représentée dans l'œuvre elle-même par le personnage de Jane. La jeune gouvernante qui avait souffert d'une société archaïque devient l'antidote à l'inertie des sentiments. Le roman de Charlotte Brontë parvient à créer une passerelle entre un monde primitif (Thornfield Hall, le château de Barbe Bleue où règne le patriarcat et les fantômes d'un monde éteint qui n'en finit pas d'agoniser) et l'aube de la modernité (Jane, la femme salvatrice qui ressuscite un Rochester alors condamné par cette prison, ce sépulcre). Ce récit de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle pose les bases d'une société moderne sur les ruines du monde ancien. L'incendie de la propriété de Thornfield Hall, de Manderley, de Levensham ou du château de Nicholas est une étape fondamentale pour commencer une nouvelle vie. Charlotte Brontë s'attaque à une réécriture des contes. Elle reprend des structures, des fonctions et des personnages hérités des contes mais leur confère une nouvelle incarnation. *Barbe-Bleue* donne des assises solides pour construire un roman psychologique. L'ancien monde (Thornfield Hall) est ravagé par les flammes et laisse place à un monde où la femme pose les bases d'une société nouvelle. En effet, c'est Jane qui va assurer la résurrection du couple. À la fin du roman, elle hérite de son oncle. Moins matérialiste mais aussi moins féministe, le film de Stevenson ne fait pas état de cet héritage. Le couple se retrouve, c'est assez pour rassurer le public et lui mettre du baume au cœur.

À la fois roman sentimental et roman d'apprentissage, *Jane Eyre* nous raconte la naissance du premier enfant du couple vedette : « Quand on lui mit son aîné dans les bras, il vit que le garçon avait hérité de ses yeux. »<sup>318</sup> Si l'adaptation de Stevenson s'arrête aux retrouvailles, le roman de Charlotte Brontë prolonge le récit. Ce choix délibéré n'est pas totalement assimilable à une convention idéologique. Le récit de *Jane Eyre* se précipite vers le dénouement et oublie, en quelque sorte, le réalisme psychologique dans lequel il nous avait installés. Toutes les éléments magiques (l'appel télépathique, la guérison de Rochester, l'héritage qui semble tombé du ciel, la mort de Bertha) interviennent à la fin du roman, venant accréditer la thèse d'une affiliation au conte.

Comme le montre l'exemple de l'adaptation de Stevenson, les films hollywoodiens classiques privilégient des fins plus abruptes. Une fois le danger éloigné, les cinéastes concluent rapidement sans se projeter dans le futur du couple vedette. Ce n'est en revanche plus le cas des superproductions actuelles qui font durer le plaisir d'un *happy ending* lors de longues séquences qui permettent des retrouvailles et nous noient sous les informations superflues sur la continuation heureuse de la vie des héros (l'exemple le plus marquant est le dernier épisode du *Seigneur des anneaux, Le Retour du roi*, (*The Lord of the Rings, The Return of the King*, Peter Jackson, 2003)). Cette tendance du cinéma hollywoodien actuel est due à l'influence des séries télévisées, qui n'est pas sans rappeler le roman

---

<sup>318</sup> Brontë C., *Jane Eyre*, op. cit., p. 732.

feuilleton ou les deux suites des *Trois Mousquetaires* (permettant à Alexandre Dumas de nous projeter dans le vieillissement de ses personnages). Suites et *remakes* ont toujours existé à Hollywood, mais il se peut qu'ils aient pris une place prépondérante dans les productions de la dernière décennie. Les fins interminables des *blockbusters* actuels sont la preuve que ces films ne suffisent pas au public, qui veut prolonger l'expérience jusqu'à outrepasser les limites de la fiction. Dans le Hollywood classique, pour des raisons d'exploitation, rares sont les films qui dépassent cent-vingt minutes. La chute d'un film classique hollywoodien doit prendre sens immédiatement et laisser imaginer au spectateur les prolongements possibles.

### 5.3.2 Le *happy end* : une *aporia*

Le cinéma hollywoodien enjolive la réalité par le *happy end*. C'est bien sûr une convention et, parfois, un artifice de pure convenance imposé au prise de contradictions. « Il n'y a pas de vraie solution au problème qu'affrontent les personnages de la pièce (*Alceste* d'Euripide), à part le *deus ex machina*, qu'on appelle aujourd'hui le *happy end*, et dont Hollywood, les Athéniens et autres Grecs étaient friands. Mais c'est ce qu'on appelle l'ironie euripienne. Ça plaît aux foules. Mais pour les *happy few*, ça rend l'*aporia* plus transparente »<sup>319</sup>. Sirk, cinéaste qui s'essaya à de nombreux genres (film d'aventure, peplum, comédie, film de guerre) mais qui est surtout connu pour ses mélodrames, pointe ici une hypocrisie inhérente à l'industrie hollywoodienne : contre toute logique, des drames humains inéluctables trouvent, par bifurcation, un achèvement heureux. On ne doit pas déprimer les spectateurs ; pourtant, une bonne partie d'entre eux n'est pas dupe. Face à des situations désespérées, Hollywood force le hasard ou arrête son récit à un endroit stratégique qui fera croire que la vie des héros rentre dans l'ordre. C'est, selon son auteur, le cas de *Mirage de la vie* (*Imitation of Life*, 1959). Le finale mélodramatique de *Mirage de la vie* montre l'enterrement cathartique d'Annie, où les personnages semblent soudés dans le malheur. Sirk était sceptique sur cette fin :

« Dans *Le Mirage de la vie*, on ne croit pas au *happy end*, et on n'est pas censé y croire. Ce qui vous reste en mémoire, ce sont les funérailles. La pompe funèbre, l'enterrement. On sent qu'il n'y a pas d'espoir, même si dans une petite scène très brève et très nue, il y a une indication contraire. Tout semble reprendre sa place, mais on sent bien que c'est faux. On pourrait avoir une histoire en se contentant de camper les personnages-mais sur le thème du désespoir, bien sûr. On pourrait continuer. Ils sont tous ensemble dans une limousine- jusqu'à ce que tout recommence pour le pire, ce qui serait bien entendu le cas. »<sup>320</sup>

Fataliste, Sirk peut être vu comme un agent double travaillant pour une idéologie (le droit au bonheur) auquel il ne croyait pas. Il partage avec Lang le même pessimisme. Les cinéastes doivent modérer leur vision très noire de l'existence. Lang a été obligé de terminer *Les Contrebandiers de Moonfleet* (*Moonfleet*, 1955) par une séquence montrant John Mohune ouvrir les grilles en espérant le retour de

<sup>319</sup> Halliday J. et Sirk D., *Conversations avec Douglas Sirk*, Paris, Cahiers du cinéma, 1997, p. 183.

<sup>320</sup> *Ibid.*, p. 182.

Jeremy Fox. Hollywood doit être vu comme un système où des personnalités très différentes doivent se conformer à une idéologie globale. On peut parler de Hollywood comme d'un ensemble cohérent. L'expression Hollywood classique recouvre de nombreux studios et artistes. Pourtant, cette expression parle à tout connaisseur de cinéma, qui l'associe à un monde idéalisé et au « *happy ending* ».

### 5.3.3 Le *happy end* est plus fort que la mort

Les zones d'ombre de Hollywood sont les moins visitées. Le dénouement de certains films des studios s'éloigne du conte et des dichotomies manichéennes et un peu simplistes. S'il s'impose naturellement dans la majorité des contes et dans *Jane Eyre*, le *happy end* n'est pas toujours le choix de Hollywood. « Ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants » est en effet une formule qui ne peut pas conclure tous les récits. Qu'il s'agisse d'adaptations littéraires, de faits historiques ou de faits divers, certaines fins hollywoodiennes échappent donc à la règle stricte du « *happy ending* ». Quelle leçon tirer d'une histoire qui se termine par la mort de son principal protagoniste ? Cette mort peut être une rédemption ou la promesse d'un monde meilleur. Elle peut également purifier les autres personnages qui prennent en compte le sacrifice du plus innocent d'entre eux (c'est le cas de *Mirage de la vie*). En aucun cas, cette mort n'est gratuite. À la fin du *Mouchard* (*The Informer*, John Ford, 1935), Gypo Nolan accepte la mort par culpabilité. Le fantôme d'Heathcliff retrouve Catherine à Penistone, le décor de leurs jeux d'enfants, à la fin des *Hauts de Hurlevent*. Pour figurer ces retrouvailles dans la mort, Wyler utilise la technique du fondu, également utilisé dans la fin de *l'Aventure de Mme Muir*, de *Peter Ibbetson* (Henry Hathaway, 1935) et de *Chagrins d'amour* (*Similin' Through*, Frank Borzage, 1941). *Les Hauts de Hurlevent* tente un *happy end* partiel : le dernier plan nous montre les fantômes d'Heathcliff et de Catherine. Le roman fait raconter cette image par des personnages secondaires. Après l'enterrement d'Heathcliff, « les gens du pays, si vous les interrogez, vous jureront sur la Bible qu'il se promène. »<sup>321</sup> « Le vieillard qui est là-bas, au coin du feu, dans la cuisine, affirme qu'il les a vus tous les deux »<sup>322</sup>. Un petit père dira : « -Heathcliff et une femme sont là-bas, sous la pointe du rocher »<sup>323</sup>. Lockwood, le narrateur global du roman est un sceptique, mais tous les doutes sont permis. « Contes à dormir debout, direz-vous, et moi aussi. »<sup>324</sup> « Je ne vis rien. (...) il avait fait naître lui-même ces fantômes en pensant aux sottises qu'il avait entendu répéter par ses parents et par ses camarades. Quoi qu'il en soit, maintenant encore je n'aime pas être dehors quand il fait nuit »<sup>325</sup>. Cette rumeur de fantômes peut évoquer la résurrection du Christ qui se manifeste aux plus humbles.

<sup>321</sup> Brontë E. *Les hauts de Hurlevent*, Paris, L.G.F, 1983, p. 390.

<sup>322</sup> *Ibid.*

<sup>323</sup> *Ibid.*, p. 391.

<sup>324</sup> *Ibid.*, p. 390.

<sup>325</sup> *Ibid.*, p. 391.

Wyer et Emily Brontë préparent le spectateur/lecteur à l'idée qu'il y a une vie après la mort. Moins sage que sa sœur Charlotte, Emily Brontë utilise les symboles chrétiens pour évoquer la damnation. Ainsi Hindley « exérait Dieu et les hommes »<sup>326</sup>. Ce personnage, peu présent dans le film, déclarera dans le roman : « j'aurai grand plaisir à l'envoyer à la perdition, pour punir son Créateur »<sup>327</sup>. Cette révolte que nourrissent Hindley et Heathcliff contre Dieu s'exerce par la destruction de son œuvre parce que ce Dieu est intouchable. Cette dimension blasphématoire est moins présente chez Wyler, qui postule un pardon divin. Au cinéma, les mécanismes de l'identification font que les personnages principaux (surtout à Hollywood) ne peuvent être totalement négatifs. Le film répond au recueillement de Lockwood sur les tombes de Catherine, Edgar et Linton par une image de l'au-delà où Heathcliff et Catherine se retrouvent. « Je me demandais comment quelqu'un pouvait imaginer que ceux qui dormaient dans cette terre tranquille eussent un sommeil troublé. »<sup>328</sup> écrit Lockwood, pour qui la mort représente la fin des passions.

Ce dénouement apaisé ne saurait correspondre à l'ensemble des productions hollywoodiennes qui nécessitent une montée en puissance. Le film hollywoodien doit se terminer sur un climax, porter le spectateur jusqu'à une forme d'apothéose.

Le dernier plan des *Hauts de Hurlevent* se sert d'un code cinématographique pour figurer une vie après la mort : le fondu. Présente dès le cinéma muet (Mauritz Stiller en fait une utilisation remarquable dans une séquence du *Trésor d'Arne* (*Herr Arnes pengar*, 1919) où l'héroïne reçoit en rêve la visite du fantôme de sa sœur adoptive), cette technique du fondu sert pour le dénouement de trois autres films hollywoodiens : *L'Aventure de Mme Muir*, *Peter Ibbetson* et *Chagrins d'amour*. Ces films insistent sur une spiritualité plus lyrique que religieuse. C'est l'amour et non la piété qui triomphe de la mort. La figure du fondu est un motif récurrent du cinéma hollywoodien, qui prend dans ces trois films une dimension symbolique. Le fondu permet deux images en un seul plan. Cet énoncé nous amène à considérer qu'un plan proviendrait d'un autre monde, invisible aux yeux de ceux qui ne croient pas, et qui peut être aussi le monde de l'inconscient d'un personnage. Dans *Peter Ibbetson*, l'au-delà et le monde des rêves ne font qu'un. Cette vision très romantique de l'inconscient nous renvoie à une transcendance où la réalité n'est plus qu'un intermède plutôt bref permettant de basculer dans un autre univers. Le dédoublement de Peter par le fondu lui permet de dépasser les lois de la physique. *L'Aventure de Mme Muir* fonctionne également sur la coexistence de deux mondes. Il devient plus malaisé d'établir si le Capitaine Gregg est un fantôme ou un fantasma. Le *happy end* tranche pour l'hypothèse du fantôme.

---

<sup>326</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>327</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>328</sup> *Ibid.*, p. 392.



Fig. 2 - *L'Aventure de Mme Muir*, 1947. Comprenant l'impossibilité de leur amour, le Capitaine Gregg disparaît.

De manière pascalienne, la mort de Lucy Muir est vue comme un accomplissement. Sa vie terrestre n'en était que la préparation. Le renoncement aux joies éphémères découle de la déception amoureuse. Lucy ne cesse de faire des choix dont les plus raisonnables sont les plus douloureux. Lorsqu'elle préfère un amour incarné (l'odieux Miles Fairley) à un amour spirituel (le Capitaine Gregg, qui n'a plus de corps), elle commet une lourde erreur. Comprenant l'impossibilité de leur amour, le Capitaine Gregg disparaît (**Fig.2**).

La logique du dédoublement est poussée à son comble avec *Chagrins d'amour*, où le temps ménage une seconde chance à ceux qui s'aiment. Sir John Carteret a perdu Moonyean. Il accepte de s'occuper de Kathleen, la nièce de Moonyean qui, en grandissant, ressemble à s'y méprendre à celle-ci (elle est interprétée par la même actrice : Jeanette MacDonald). John Carteret voudrait prolonger éternellement la jeunesse de Kathleen pour la garder auprès de lui. Mais la jeune femme rencontre Kenneth Wayne (Gene Raymond qui interprète également l'assassin de Moonyean) et voudrait quitter la demeure de Carteret. En acceptant le départ de Kathleen, Carteret meurt et rejoint Moonyean dans un fondu. Le film se termine par l'entrecroisement de deux voitures, une, en fondu, qui amène un vieux couple vers l'au-delà et une autre emmenant un jeune couple vers le début de sa vie.

La mort d'un héros peut être préparée durant toute la durée d'un film et prendre une connotation positive. Dans *Les Hauts de Hurlevent*, la mort d'Heathcliff est précipitée par rapport au roman que Wyler adapte. Elle est cependant indispensable à la construction téléologique du film. Partant du constat que l'union entre Heathcliff et Catherine n'est pas possible dans la diégèse du film, les scénaristes recourent à un autre monde. Ne pouvant imaginer un *happy end* complet, Hollywood s'affirme ici dans l'art du compromis. La majorité des romans et la totalité des films hollywoodiens classiques trouvent le moyen, en toute situation, de ménager un espoir.

### 5.3.4 Une « fin dysphorique » (Marc Vernet)

Selon les différents genres, le *happy end* peut être complet, par exemple dans la comédie (bien que le finale loufoque de *Certains l'aiment chaud*, *Some Like It Hot*, Wilder, 1959, ne soit pas totalement positif), ou plutôt mitigé. Le mélodrame déboucherait sur une conclusion plus proche de ce que Marc Vernet appelle une « fin dysphorique »<sup>329</sup> que du traditionnel *happy end*. On donne de nombreuses définitions au mélodrame. Nous nous appuyerons sur celle de Williams : le mélodrame est une « forme spécifiquement américaine et démocratique qui recherche la révélation dramatique de vérités morales et irrationnelles à travers la dialectique du pathos et de l'action. »<sup>330</sup> Ces vérités morales et irrationnelles s'expriment au cinéma par des situations-limites et provoquent bien souvent des larmes. Mort et renoncement concluent les mélodrames qui héritent de la tradition cathartique du théâtre antique.

« L'ordinaire est que la conclusion dramatique d'un film est, en période classique, toujours contrebalancée par la réaffirmation de valeurs « supérieures » de type affectif, moral ou social. Et assez souvent, les trois à la fois. On ne voit d'ailleurs pas très bien comment il pourrait en être autrement, sauf à vouloir vider les salles de cinéma : il faut bien que même le triste plaise, dès lors que tout film projeté a pour objectif, après les avoir attirés, de fidéliser ses spectateurs pour d'autres films à venir. »<sup>331</sup>

Vernet évoque ici la séquence finale de *Stella Dallas* (King Vidor, 1937) qui montre une mère, le personnage éponyme, s'éloigner de sa fille, par amour, pour ne pas gêner... Cet effacement volontaire, ce sacrifice affectif, ne peut être assimilé à un *happy end* total. Stella assiste au mariage de sa fille derrière une fenêtre et disparaît. On pense à l'éloignement du personnage du vagabond dans *Les Lumières de la ville* (*City Lights*, Charlie Chaplin, 1931) qui, après avoir sauvé la fleuriste, laisse le bénéfice de sa bonne action à un autre. On sait depuis Aristote que la représentation des actions les plus violentes, *a priori* insupportable dans la réalité, provoque une forme de jouissance chez le spectateur. La tristesse amène forcément d'autres sentiments qui empêchent un rejet total du spectacle proposé : *Stella Dallas* nous renvoie à une forme de noblesse.

À la manière du *happy end*, la fin dysphorique est une convention utile à la fidélisation des spectateurs. Des adaptations de romans particulièrement pessimistes bénéficient d'un traitement hollywoodien. Emma Bovary (*Madame Bovary*) ou Quasimodo (*Le Bossu de Notre-Dame*) voient leur sort s'adoucir maintenant qu'ils sont incarnés par des stars (Jennifer Jones et Charles Laughton).

---

<sup>329</sup> Vernet M., « Bénéfices secondaires de fins dysphoriques dans le cinéma narratif classique américain : l'exemple de *Stella Dallas* (King Vidor, 1937) » Bourget J.-L., Nacache J. (dir) *Le classicisme hollywoodien*, op. cit., pp. 103-124.

<sup>330</sup> Cité dans Bourget J.-L. et Zamour F., *King Vidor*, Paris, France, Librairie philosophique J. Vrin, 2016, p. 69.

<sup>331</sup> Bourget J.-L., Nacache J. (dir) *Le classicisme hollywoodien*, op. cit., p. 103.



Les romans de Flaubert et de Victor Hugo sont dénaturés au bénéfice d'une philosophie américaine qui atténue la cruauté du monde.

À Hollywood comme dans les contes, la lutte du bien contre le mal réserve peu de surprises. En tant que récit aux connotations religieuses, le roman de Charlotte Brontë est plus ambigu. On pourrait croire que le personnage d'Helen Burns, figure sacrificielle et premier personnage a éprouvé de l'empathie pour Jane, nous permettra d'échapper aux dichotomies manichéennes. L'attitude d'Helen Burns va totalement modifier la conduite et la philosophie de vie de Jane. « Tendre l'autre joue » n'est pourtant pas un leitmotiv du roman qui figure une lutte intérieure. L'affrontement de Méphistophélès et de l'ange, du *Faust* de Goethe, se déroule à l'intérieur de l'esprit de Jane. Traduire cinématographiquement ce dilemme peut passer par un procédé très simple : l'apparition d'une bonne et d'une mauvaise conscience. Ce choix figuratif est présent dans le cinéma de Cecil B. DeMille ou dans des dessins animés. Il coupe ces films de la réalité. Jane est un personnage entier qui mène de nombreuses luttes contre ceux qui la maltraitent : « Je rassemblais mes forces que je concentrais brutalement dans la phrase suivante : « Je ne suis pas hypocrite. Si je l'étais je dirais que je vous aime. Mais je déclare que je ne vous aime pas. Je vous déteste plus que personne au monde. »<sup>332</sup> Après cette longue invective, Jane précise : « Je restais là, seule, victorieuse. C'était la plus dure bataille jamais livrée, la première bataille remportée. »<sup>333</sup> Elle est fortement marquée par la mort injuste et résignée d'Helen Burns, emportée par les mauvais traitements de Brocklehurst dans le film et par une congestion pulmonaire dans le roman. Chez Brontë, la maladie décime la moitié de l'institution Lowood alors que chez Stevenson c'est la sévère injustice de Brocklehurst, directeur de l'orphelinat, qui condamne Helen pour sa supposée vanité (elle porte des cheveux bouclés). Le cinéma a besoin de personnifier le mal et accepte moins la nuance que la littérature. Dans le roman, le personnage de Bessie est en demi-teinte (elle se montre sévère avec Jane puis prononce ces mots : « Je crois que je vous aime plus qu'aucun des autres »<sup>334</sup>).

La figure du mal fascine autant les sœurs Brontë que les cinéastes hollywoodiens : tous deux tentent de l'humaniser. Ramener des romans tels que *Hurlevent* ou *Le Portrait de Dorian Gray* à une morale bienséante hollywoodienne relève du défi ou de la totale trahison. Le roman d'Emily Brontë prend pour héros Heathcliff, figure vengeresse et dominatrice. Sans pour autant disculper totalement le personnage, Wyler en fait un amoureux transi, ce qui efface en partie son œuvre malfaisante. Enfant, il est montré comme une victime d'Hindley Earnshaw, alors que le roman montre un garçon plus sauvage. Le roman explique la cruauté croissante d'Hindley par la perte de sa femme Frances

---

<sup>332</sup> Brontë C, *Jane Eyre*, *op. cit.*, p. 80.

<sup>333</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>334</sup> *Ibid.*, p. 86.

(personnage absent du film). À Hollywood, les scénaristes ne cherchent pas forcément à expliquer les raisons qui poussent un personnage à mal agir.

Dans un univers fictionnel où seuls les personnages varient, il est assez naturel que les auteurs se penchent surtout sur la personnalité de ces derniers. Leurs auteurs savent que c'est par le caractère de ces personnages qu'ils accéderont à la singularité. L'aspect fonctionnel des héros de conte permet une certaine cruauté. La mort d'un personnage sans psychologie est en effet plus facile à accepter que celle d'un personnage auquel on pourrait s'attacher. Barbe-Bleue a tout de la bête assoiffée de sang. Pourtant, attirée par l'argent, l'héroïne l'épouse. Quand elle découvre son secret, elle échappe à la mort par l'intervention de ses frères. Les personnages de ce conte sont tous antipathiques : Barbe-Bleue, brutal et manipulateur, est la figure du mal absolu mais son épouse, intéressée et trop curieuse, ne vaut guère mieux.

Pour Propp, les fonctions d'un personnage de conte ont pour seul objet de justifier leurs actions. La motivation et le caractère de ces personnages sont considérés comme superflus alors qu'ils deviennent fondamentaux avec le roman. On passe des personnages actants aux personnages pensants et ressentants. Les motivations de la huitième épouse de Barbe-Bleue occupent le second plan. Ce personnage est mué par des forces qui ne s'embarrassent pas de psychologie. Jane Eyre est un personnage plus passif. Cette jeune femme peine à passer à l'acte, embarrassée par ses sentiments et son inhibition. Avec les adaptations hollywoodiennes, l'archétype de Jane Eyre revient à plus de fonctionnalité. Le classicisme hollywoodien résulte du compromis entre le conte et le roman. Le personnage de la femme menacée doit accomplir des actions pour que le récit soit intelligible. Pourtant, ce personnage est incarné : il prend l'apparence d'une actrice qui le rend unique.

Dans les *female gothic*, des personnages extrêmement différents remplissent les mêmes fonctions. I (*Rebecca*) est comme dépersonnalisée mais se révélera d'un soutien indéfectible à son époux alors que Celia (*Le Secret derrière la porte*) est attirée par la violence de son époux dans une relation amoureuse où la pulsion de mort vire au sacrifice amoureux. Miranda Wells (*Le Château du Dragon*) rêve de s'émanciper de son milieu pauvre, très austère et religieux en devenant l'épouse d'un aristocrate, alors que Paula Inquist (*Hantise*) épouse un homme d'une condition inférieure, pensant néanmoins vivre avec lui une existence douce et confortable. Moribonde, Allida (*Angoisse*) est avant tout une victime à sauver. Dans ces cinq cas, l'héroïne épouse un homme qu'elle ne connaît pas et qui est potentiellement dangereux.

## **5.4 L'apport du conte au classicisme hollywoodien (2) : l'absence de profondeur psychologique des personnages**

S'ils inspirent l'inconscient collectif, les contes et les films hollywoodiens ont ceci de commun qu'ils ne se perdent pas dans l'expression de la psychologie de leurs personnages, qui se rapprochent d'archétypes (5.4.1 Le conte, un « sens psychologique » qui s'exprime par des images plutôt que par des descriptions intérieures). Inspiré par la figure de Giles de Rais, Barbe-Bleue devient un archétype hollywoodien, celui du tueur de femme dont les meurtres expriment la personnalité (5.4.2 Barbe-Bleue, un archétype hollywoodien).

### **5.4.1 Le conte, un « sens psychologique » qui s'exprime par des images plutôt que par des descriptions intérieures**

« Chaque conte de fées est un système relativement clos, exprimant un sens psychologique essentiel et unique, qui se traduit en une série d'images et d'événements symboliques. »<sup>335</sup> L'explicitation d'un « sens psychologique » ne passe pas par des personnages qui nous feraient partager leurs états d'âme ; elle est avant tout narrative et esthétique.

Les fonctions d'un archétype restent les mêmes à Hollywood et dans les contes. Lorsqu'on entre dans ses motivations profondes, cet archétype peut devenir un personnage qui se rapproche d'un personnage réel. Nous passons ainsi de l'héroïne anonyme de *Barbe-Bleue* à un personnage incarné comme Jane Eyre. Les motivations de la huitième épouse de Barbe-Bleue sont à peine évoquées. On sait qu'elle se marie pour la fortune mais Charles Perrault ne prend pas la peine de nous expliquer les motifs qui la poussent à ouvrir la porte de la pièce interdite. Ce type d'explication semble tout à fait superflu puisque le lecteur partage avec elle le désir d'en savoir plus. En suivant le fil directeur du conte de Perrault, on s'approche sans le dévoiler de l'inconscient de personnages qui vont paraître de

---

<sup>335</sup> Franz M.-L. (von), *L'interprétation des contes de fées*, op. cit., p. 10.

plus en plus réels. Charlotte Brontë, par la dimension autobiographique de son récit, va plus loin encore lorsqu'elle nous livre Jane, un personnage doué de pensées et de fantasmes. Pour rendre vivants de tels personnages, Hollywood classique parvient à nous proposer des doubles de ses acteurs, sortes d'analogons, troublants de réalisme. Davantage qu'au théâtre, l'acteur de cinéma est une caution réaliste qui accrédite la réalité du drame auquel il participe. Ne pouvant cependant incarner qu'une version extérieure de ces héros, les acteurs font partie d'un dispositif dans lequel leur interprétation ne se suffit pas à elle-même. La mise en scène et le montage sont autant porteurs de sens que le jeu des comédiens et les dialogues qu'ils récitent. Stratagèmes formels (caméra subjective, image mentale, alternance de la couleur et du noir et blanc) et narratifs (mise en abyme de rêves, dialogues explicites) permettent d'utiliser des images photoréalistes pour exprimer la psyché de personnages. Mais le gain de réalisme de l'image cinématographique rend plus difficile encore de rendre compte de la psychologie des personnages.

La notion « d'archétype » intéresse Marie-Louise von Franz, élève de Jung, qui s'est consacrée à l'interprétation des contes. L'absence de psychologie des personnages de contes n'empêche pas leur étude psychanalytique. Pour Marie-Louise von Franz : « Les contes de fées expriment de façon extrêmement sobre et directe les processus de l'inconscient collectif. »<sup>336</sup> Ces récits, parfois millénaires, cristallisent les fantasmes d'une humanité en quête de symboles. « Série d'images » et « événements symboliques » nous renvoient aux rêves. Comme les rêves, les contes reposent sur des actions. Un parallèle avec le cinéma semble naturel. Marie-Louise von Franz évoque un « système relativement clos », même si les contes connaissent de multiples versions.

« Freud, qui voit dans les contes une forme atténuée des mythes, estime que ceux-ci sont « les reliquats déformés de fantasmes de nations entières, les rêves séculaires de la jeune humanité ». »<sup>337</sup> On peut voir le conte comme un art originaire, comme la préhistoire des grands récits à venir. Des auteurs aussi éloignés dans le temps et la géographie que Charles Perrault, les sœurs Brontë, Hitchcock ou Lang font de la trame des contes un *work in progress*. La psychanalyse permet de décrypter les contes d'une façon nouvelle et de comprendre que ces récits ont des incidences complexes. Si l'analyse du rêve par Sigmund Freud va révolutionner notre approche de la psyché humaine, n'en va-t-il pas autant de l'analyse des contes qui, au vu des découvertes freudiennes, seraient des pièces à conviction pour interroger « l'inconscient collectif » ?

---

<sup>336</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>337</sup> *Ibid.*, p. 59.

Avec leurs actualisations hollywoodiennes, les contes acquièrent un niveau supplémentaire de réalité, celui de la technique cinématographique.

## 5.4.2 Barbe-Bleue, un archétype hollywoodien

Le cas de *Barbe-Bleue* est exemplaire du fait que « ce n'est pas le personnage qui est « vrai », ce sont les relations à l'articulation desquelles il sert. »<sup>338</sup> On en revient aux analyses morphologiques du conte et de la fonction des personnages. Monolithique, ce personnage permet un questionnement sur les intentions du personnage de l'épouse. C'est à elle que le lecteur/spectateur s'identifie. Son désir de transgression est associé à la même pulsion du lecteur/spectateur.

Aussi fantasmatisques qu'en soient les interprétations, le conte de Perrault n'est pas totalement déconnecté d'une réalité. Barbe-Bleue a marqué l'imaginaire au point que les lecteurs/spectateurs ont tenté de le rapprocher de figures réelles. « Barbe-Bleue ne serait qu'une déformation d'un personnage historique, Gilles de Rais. Cette hypothèse se révèle sans fondement ; le conte existe indépendamment du fait historique. En revanche, les conteurs de Bretagne ou de Vendée ont souvent localisé le château de Barbe-Bleue, l'identifiant à telle des demeures de Gilles de Rais : Machecoul, Tiffauges, Champtocé ou d'autres. »<sup>339</sup> Il est naturel de chercher dans le monde qui nous entoure des traces palpables de ce qui nourrit les fictions. « Interpréter un récit est également une manière de le rattacher à une certaine réalité. »<sup>340</sup> Associé à l'image des tueurs en séries, *Barbe-Bleue* est un thriller avant l'heure. Cette fascination morbide pour des psychopathes remonte aux premiers récits et nourrit l'imaginaire manichéen du classicisme hollywoodien. Hollywood s'inspire principalement de Jack l'éventreur, qui reste la figure canonique du tueur de femmes. Du Mister Hyde à Norman Bates, le *serial killer* a besoin, pour pouvoir effrayer le spectateur, d'être identifiable à un personnage réel. « Souvent, le consommateur d'un récit éprouve une satisfaction à y relever de la vraisemblance. Non seulement parce qu'il apprécie que la fiction lui propose une habile recreation de la réalité, mais encore parce qu'ainsi il se protège de l'écho trop vif que la virulence de l'histoire pourrait éveiller en lui. »<sup>341</sup>

---

<sup>338</sup> Flahault F., *L'interprétation des contes*, Paris, France, Denoël, 1988, p. 91.

<sup>339</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>340</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>341</sup> *Ibid.*, p. 96.

## 5.5 Interpréter les contes et les films hollywoodiens à la lumière de la psychanalyse

Les contes sont relus à la lumière des textes fondateurs de la psychanalyse. Il en va de même pour les films hollywoodiens. Ainsi *Le Secret derrière la porte* offre une fin heureuse au personnage de Barbe-Bleue, sauvé par la thérapie freudienne.

Contes et films hollywoodiens ne doivent pas prêter à la surinterprétation mais sont susceptibles d'entraîner une lecture psychanalytique (5.5.1 La dimension symbolique des contes). Ces récits évoquent une sexualité infantile telle que seuls certains adultes peuvent la comprendre (5.5.2 Une interprétation sexuelle des contes et des *female gothic*). Contes et cinéma classique hollywoodien s'approchent du rêve, il s'agit souvent de la « satisfaction d'un désir » du rêveur dont l'interprétation permet de comprendre l'inconscient (5.5.3 Interprétation du rêve filmé et du conte à la lumière de la psychanalyse). Barbe-Bleue et le *female gothic* évoquent le « fantasme originaire », c'est-à-dire la frustration d'un enfant à qui les parents ont fermé leur chambre à coucher (5.5.4 Le fantasme originaire).

### 5.5.1 La dimension symbolique des contes

L'étude des contes est un exercice d'extrapolation pour des adultes qui, oubliant l'émerveillement enfantin, retiennent surtout la dimension symbolique, la plupart du temps rattachée à la sexualité. Ainsi, une lecture psychanalytique des contes s'impose peu à peu, de Sigmund Freud à Bruno Bettelheim.

Le roman de Charlotte Brontë et les films hollywoodiens sont des créations beaucoup plus hybrides que les contes. *Jane Eyre* est un roman qui se plaît à en détourner les codes. La figure terrifiante de Barbe-Bleue s'y avère finalement positive. L'ambiguïté de Rochester permet de remettre en cause la dimension manichéenne des contes. Évolution vers plus de réalisme : les fantasmes de Jane trouvent une explication rationnelle. Charlotte Brontë va à rebours des clichés du merveilleux en revenant sur la laideur des personnages pour mieux évoquer une attirance autant sentimentale et intellectuelle que physique. Cette invitation à dépasser les apparences ne sera pas reprise dans les adaptations

hollywoodiennes. Une héroïne de roman peut être disgracieuse, son interprète hollywoodienne doit être photogénique.

En prenant le risque de la surinterprétation, des auteurs tels que Marie-Louise von Franz ou François Flahault parviennent à analyser les mécanismes psychiques inconscients des contes. Quant à l'analyse du film, elle peut être purement formelle ou convoquer les sciences humaines, mais elle ne sera jamais coupée des autres formes artistiques. Par son aspect impur, le cinéma est en effet redevable à une forme littéraire, picturale ou scientifique. L'étude du conte et du roman apparaît nécessaire pour comprendre leurs implications sur le classicisme hollywoodien. Les sœurs Brontë puis Hollywood distordent les contes, en transforment le contenu pour, *in fine*, en donner une lecture qui va progressivement dans le sens des interprétations psychanalytiques. Un siècle après, Lang utilise un dispositif psychanalytique intégré pour la thérapie de personnages de fiction de manière presque méta-fictionnelle. Mark Lamphere, le héros du *Secret derrière la porte*, est une figure de Barbe-Bleue dont la thérapie, par effet cathartique, s'applique aussi aux spectateurs.

## **5.5.2 Une interprétation sexuelle des contes et des *female gothic***

Bien que destinés aux enfants, les contes renvoient aux fantasmes sexuels. Peinture d'un monde sans barrières, le conte permet en effet l'exploration d'une sexualité sans complexe. Adressés à un public plus âgé, romans et films sont plus explicites quant à la dimension charnelle des liens entre leurs personnages, qui n'existe que de manière métaphorique dans les contes.

La transgression n'est cependant pas le moteur de toutes les héroïnes de *female gothic*. I, dans *Rebecca*, n'enquête pas sur le passé de son époux. Elle l'aime même s'il est coupable. Paula, dans *Hantise*, a besoin de Brian Cameron pour lui ouvrir les yeux sur Gregory Anton, dont il ne lui viendrait pas à l'idée de remettre en cause la sincérité et l'autorité. En revanche, Celia, dans *Le Secret derrière la porte*, prémédite une effraction dans la chambre secrète, septième scène de crime de son époux, celle dont elle devait être la victime. En dehors de cette exception, la loi du mari n'est donc pas bafouée.

En étoffant les archétypes venus des contes, le cinéma hollywoodien leur confère une psychologie réaliste qui pourrait nuire à l'efficacité des récits et à une interprétation imaginative. Levant des interdits (sexualité des parents dans *Barbe-Bleue*, découverte des règles menstruelles dans *Le*

*Chaperon Rouge*, inceste dans *Peau d'Âne*), les contes structurent la pensée de ceux qui grandissent avec eux. Ils donnent du sens à l'imaginaire, le rapprochant ainsi des rêves tels qu'ils sont interprétés par Freud. Plus qu'un roman, un conte crée des images qui hantent les jeunes auditeurs et multiplie les symboles qui stimulent par leurs mystères les interprétations les plus diverses. Plus le public est large et plus les allusions sexuelles ou métaphoriques doivent cependant être discrètes. Le spectateur adulte de *La Prisonnière du désert* (*The Searchers*, John Ford, 1956) comprend que Debbie a été violée par les Comanches alors que le public enfant ignore ce qui lui est arrivé pendant qu'Ethan et Martin étaient à sa recherche. Il en va de même pour l'homosexualité de Dorian Gray, que Lewin aurait voulu accentuer en le faisant incarner par Greta Garbo. Pourtant, il faut se méfier des surinterprétations. C'est sans doute aller vite en besogne que d'affirmer que King Kong éprouve une attirance sexuelle pour Ann Darrow, que Scottie est en fait nécrophile (*Vertigo*) ou que le meurtre de Marion Crane est un viol (*Psychose*, *Psycho*, Hitchcock, 1960). Plus que des clin d'œil métafictionnels (Howard Hawks faisant dire à Cary Grant qu'il est « follement gai » dans *L'Impossible Mr Bébé*, *Bringing up Baby*, 1938), les discours implicites sur la sexualité ou d'autres sujets tabous viennent confirmer qu'un film classique hollywoodien offre de nombreuses portes d'entrée.

Privilégier le conte parmi de nombreux autres modèles révèle un désir du roman post-gothique puis du cinéma hollywoodien d'explorer un imaginaire souvent coupé des réalités. De même qu'Horace Walpole avec *Le Château d'Otrante* conjugue le roman de chevalerie avec ce que l'on appelle *romance* dans l'Angleterre du dix-huitième siècle<sup>342</sup>, Charlotte Brontë avec *Jane Eyre* crée un mélange de conte, de roman d'apprentissage et de longue parabole. Mêler les récits du passé (le roman de chevalerie ou le conte) avec des formes modernes (*romance* ou roman d'apprentissage) fera aussi la fortune du cinéma classique hollywoodien. En associant *Jane Eyre* au film policier, Hitchcock (*Rebecca*) ou Lang (*Le Secret derrière la porte*) se placent dans la continuité d'Horace Walpole ou Charlotte Brontë.

---

<sup>342</sup> Lévy M., *Le roman « gothique » anglais*, op. cit., p. 158.



### 5.5.3 Interprétation du rêve filmé et du conte à la lumière de la psychanalyse

À ce titre, *Le Magicien d'Oz* instrumentalise le conte pour représenter le rêve d'une jeune fille. Sans entrer dans la psychanalyse illustrée (contrairement aux films d'Hitchcock ou Lang, ce film de Victor Fleming ne fait aucune allusion à Sigmund Freud), *Le Magicien d'Oz* fait du rêve un conte dans le film. La structure du rêve de Dorothy est conforme au cahier des charges des quatre théoriciens du conte (Propp, Alan Dudes, Claude Bremond et Julien Greimas). Fonctionnant sur des manques (les quêtes de l'homme de fer, de l'épouvantail et du lion), des transgressions (Dorothy se retrouve au Royaume d'Oz après avoir fugué), des assignations de tâches (ramener le balai de la sorcière), des manœuvres de tromperie (le dispositif du magicien), *Le Magicien d'Oz* obéit au schéma « actantiel » de Greimas : Dorothy (Destinateur et Sujet) cherche un balai (Objet) pour le magicien d'Oz (Destinataire) ; pour cela, elle peut compter sur l'aide de l'homme de fer, de l'épouvantail et du lion (Adjuvants) mais doit affronter la farouche opposition de la sorcière (Opposante). Ce récit provient de l'inconscient d'une petite fille dont on n'aurait pu présumer que son esprit était aussi structuré. De fait, l'imaginaire hollywoodien n'a rien de spontané.

Malgré l'attachement des surréalistes à *Peter Ibbetson*, le scénario de ce film d'Henry Hathaway est loin d'être décousu. Cette adaptation respecte la structure en vigueur durant la période du classicisme hollywoodien. Le prologue se déroule dans l'enfance de Mimsey et Gogo, qui vont être brutalement séparés. Devenu architecte, Peter (ex Gogo) recherche Mimsey. La providence scénaristique fait se retrouver le couple alors que Peter est engagé par le Duc de Towers (Mimsey est devenue la Duchesse de Towers). Premier incident déclencheur, Peter et la Duchesse font le même rêve. Puis leur passion est découverte par le Duc. Deuxième incident déclencheur, Peter tue le Duc par légitime défense. Le dénouement occupe les vingt dernières minutes du film. Peter est en prison. Il rêve de retrouver la Duchesse. Les amants communient en rêve. Alors que Peter meurt, les deux amants se retrouvent dans un au-delà onirique. Construit autour de blocs narratifs dont la durée est très inégale, *Peter Ibbetson* comporte trois parties (traitant de l'enfance, des retrouvailles contrariées et de la communion dans le rêve). Le film maltraite l'unité temporelle dans son dénouement qui condense une vingtaine d'années en une longue séquence homogène. Cette temporalité est celle des rêves. *Peter Ibbetson* est l'adaptation d'un roman de George du Maurier mais sa structuration est purement hollywoodienne.

Les contes n'ont pas attendu la psychanalyse pour être associés aux rêves : « Il (Ludwig Laistner dans *Das Rätsel der Sphinx*, paru en 1889) émit l'hypothèse que les thèmes fondamentaux des contes de fées et des contes folkloriques dériveraient de rêves, mais il concentra principalement ses recherches sur

les thèmes de cauchemars. »<sup>343</sup> De plus, certains contes font des récits de rêves. L'un des chapitres de l'ouvrage de François Flahault (*L'interprétation des contes*) porte sur l'analogie du conte avec les notions complexes du rêve et de la réalité. Pour reprendre Freud, le rêve « est l'accomplissement d'un souhait ». Le conte rejoint le rêve parce que la quête de ses héros est mue par leur désir. « L'expérience psychanalytique nous apprend qu'il existe un lien dialectique entre le fait de rechercher un objet suprêmement désirable et celui d'être soi-même objet du désir ; mon désir, en sa démesure, appelant comme ce qui le comblerait le même désir chez un autre, et ce désir-ci, précisément, faisant de moi son objet. »<sup>344</sup> Cette recherche d'un objet désirable coïncide avec le modèle actantiel de Greimas. L'expérience psychanalytique reprend la structure des grands récits. En confrontant les contes et les ouvrages freudiens, la question de la réalité devient vertigineuse. Les récits fictifs contaminent la psyché. Pour expliquer le rêve des *Trois Parques* de Sigmund Freud, Alexander Grinstein mobilise de nombreuses lectures que le père de la psychanalyse a rapprochées de son expérience onirique<sup>345</sup>. Des expériences personnelles jouent autant que les lectures de l'autobiographie de Goethe (*Poésie et Vérité*), la reprise du mythe d'*Iphigénie en Tauride* dans une pièce de Goethe (dont la première version jouée en 1779) ou le roman historique *Hypatia* (Charles Kingsley, publié en 1853). Ces influences hétéroclites témoignent de la volonté de Sigmund Freud d'enquêter sur les formes littéraires qui détiennent une part de vérité et font partie de la vie de ses patients.

Les contes cités par Flahault, dans son chapitre sur l'onirisme, mettent en scène des réveils plus que des rêves. Ces contes commencent dans le monde onirique et finissent dans une réalité plutôt ordurière : le héros accomplit un souhait dans le rêve (il trouve un trésor, devient une araignée) qui s'achève par des défécations qui réveillent le personnage. Ces contes nous confrontent à un monde où nos désirs ne trouvent de satisfactions que dans notre sommeil. On peut lire le même type de scénarios dans certains *Traumfilm* où une partie du récit se déroule dans le rêve du personnage principal sans que ce passage de la réalité à l'inconscient soit signifié au spectateur. *La Femme au portrait* en est l'exemple canonique. Le rêve de Richard Wanley, professeur de criminologie et père de famille confronté au démon de midi, est stimulé par un portrait de femme. Le rêve dans le film est élaboré en fonction du réveil du dormeur. Ainsi, dans *La Femme au portrait*, le rêve de Wanley a pour objet de servir de cheminement entre deux situations réelles : le désir du personnage et son repli sur lui. Il permet d'expliquer la pulsion sexuelle du personnage par rapport au portrait et la réponse de son Surmoi.

---

<sup>343</sup> Franz M.-L. von, *L'interprétation des contes de fées*, op. cit., p. 17.

<sup>344</sup> Flahault F., *L'interprétation des contes*, op. cit., p. 95.

<sup>345</sup> Pontalis J.-B. (dir.), *L'espace du rêve*, Paris, Gallimard, 2001, pp. 89-133.

Mélanger rêves et contes se révèle hasardeux. Le rêve est l'effet d'un inconscient alors que le conte renvoie à une écriture « consciente ». Pourtant la méthode d'interprétation des rêves peut, en subissant quelques aménagements, être adaptée à l'interprétation des contes. « L'interprétation sert à rendre le rêveur un peu plus objectif : on ne se contente pas de ramener le rêve ou le mythe à l'état conscient déjà existant. C'est une des raisons pour lesquelles en analyse jungienne nous pratiquons l'interprétation des rêves. »<sup>346</sup> Pour Marie-Louise von Franz, « l'interprétation d'un rêve est toujours inférieure au rêve lui-même, car les images oniriques sont la meilleure expression possible des événements intérieurs qu'elles traduisent. On peut en dire autant des contes de fées et des mythes, et ce n'est pas sans quelque raison que certains rejettent la notion même d'interprétation. Celle-ci est, en un sens, un assombrissement de la lumière originelle qui brille dans le mythe-même ou dans le rêve. »<sup>347</sup> On note une différence capitale : le matériel du rêve est évanescant alors que celui du conte est consultable à tout moment. C'est une source orale ou écrite. Cette différence implique donc une interprétation plus rigoureuse. La limite de l'interprétation des contes concerne l'utilité de ce travail. Qui soigne-t-on en interprétant un conte ? Cet exercice n'est-il pas simplement esthétique ? En tant que constructions imaginaires, les contes sont avant tout un moyen de se projeter dans un univers fictif. Les jeux de rôles (trouvant leur aboutissement dans les jeux vidéo) en sont l'un des aboutissements modernes. Cette projection est aussi simulation, qui met le lecteur en prise avec des problèmes réels dans un monde fictif mimétique de la réalité. Sans aller jusqu'au psychodrame, la lecture de contes peut aider à mieux interpréter des situations réelles.

Associé au secret, le motif de la porte est fondamental dans *Le Secret derrière la porte* comme dans *La Maison du docteur Edwardes* d'Alfred Hitchcock. Cet élément est déjà présent dans *Barbe-Bleue*, même si le conte privilégie la clef. Celia, comme l'héroïne du conte, transgresse un interdit, celui de pénétrer dans une chambre. L'héroïne du conte possède la clef de la chambre que son mari lui confie tout en marquant l'interdit. Cet élément permet à François Flahault de rapprocher ce récit de celui du péché originel dans le *Livre de la Genèse* : « le récit de la *Genèse* et *Barbe-Bleue* mettent en œuvre les moyens narratifs nécessaires pour associer l'éveil du désir à la culpabilité, donc à la Loi qui impose un manque. »<sup>348</sup> Le conte, ce récit païen, ne punit pas le personnage transgresseur puisqu'il est lié au plaisir du lecteur/auditeur. L'Éros l'emporte sur la culpabilité. Celia doit faire preuve d'ingéniosité pour pénétrer dans la septième chambre fortunée. À l'aide d'une bougie, elle parvient à faire un moulage pour réaliser un double de la clef. Le motif de la clef renvoie lui aussi à un film d'Hitchcock : *Les Enchaînés*, qui reprend le schéma de *Barbe-Bleue* en faisant du mari criminel un pion au service des nazis. Dans ce film, le mari, Alexander Sebastian (Claude Rains), est un piètre

---

<sup>346</sup> Franz M.-L. von, *L'interprétation des contes de fées*, op. cit., p. 53.

<sup>347</sup> *Ibid.*, pp. 51-52.

<sup>348</sup> Flahault F., *L'interprétation des contes*, op. cit., p. 91.

Barbe-Bleue, et toute la dimension érotique du film repose sur Devlin (Cary Grant), le véritable amant et le sauveur d'Alicia (Ingrid Bergman).

## 5.5.4 Le fantasme originaire

L'explication psychanalytique d'un conte est souvent liée à la découverte de la sexualité par des enfants. Pour Flahault, « l'intérêt que suscite *Barbe-Bleue*, tient au seul fait que nos parents nous aient fermé la porte de leur chambre à coucher. »<sup>349</sup> Avec *Le Secret derrière la porte*, Lang est plus explicite et mobilise ce que Freud appelle « *Urphantasien* »<sup>350</sup> (le fantasme originaire) : Mark Lamphere est traumatisé parce qu'il est persuadé que sa mère lui aurait fermé sa porte. Ainsi, Lang évoque la sexualité infantile de façon à ne pas froisser le Code de Production. Cette porte fermée renvoie à un acte fondateur celui par lequel Mark a été conçu. Il paraît insupportable à ce personnage (dont le père est absent) de penser que ses parents ont eu des rapports sexuels. Lang parvient à suggérer la détresse de son héros avec le *gimmick* de la porte fermée. Ainsi, le cinéaste donne une forme plastique à un principe psychanalytique plutôt complexe. Le film s'achève par un *happy end* : Celia apprend à Mark que ce n'est pas sa mère qui l'avait enfermé mais sa sœur. Lang parvient alors à éluder un mystère insondable et un malaise indescriptible : Mark pouvait être envahi malgré lui par une haine des femmes (et en particulier de Celia) à cause d'un malentendu.

*Le Secret derrière la porte* n'est pas l'unique tentative d'approcher cinématographiquement le « fantasme originaire ». *La Maison du docteur Edwardes* permet à Hitchcock d'évoquer un traumatisme infantile. Comme chez Lang, cet événement conduit au dénouement et tient lieu de révélation. Son évocation explique les troubles du personnage et permet une forme de guérison. Hitchcock et Lang réussissent à transformer des psychodrames en films policiers. La structure repose sur la découverte d'un traumatisme. Cette sorte de « climax » éclaire tout le reste de la fiction. Avec le cinéma moderne, il ne sera plus besoin d'user de métaphores pour évoquer des névroses sexuelles. Dans *Spider*, Cronenberg filme les fantasmes originaires d'un schizophrène qui ressasse son matricide. Spider vit dans le fantasme incessant qu'il confond avec la réalité. Il est obsédé par une figure féminine (interprétée par Miranda Richardson) qui est en même temps la mère, la prostituée et la logeuse. Spider a l'impression que son père a tué sa mère pour la remplacer par une prostituée.

---

<sup>349</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>350</sup> Si on en retient la définition de Freud : « Je nomme fantasmes originaires ces formations fantasmatiques- observation du rapport sexuel des parents, séduction, castration, etc. ». Les fantasmes originaires se rencontrent de façon très générale chez les êtres humains, sans qu'on puisse en chaque cas invoquer des scènes réellement vécues par l'individu (...) La castration, par exemple, aurait été effectivement pratiquée par le père dans le passé archaïque de l'humanité. »<sup>350</sup>, Laplanche J. et Pontalis J.P., *Vocabulaire de la psychanalyse*, op. cit., p.157.

Simonsen a énuméré les fantasmes qu'évoquaient les contes :

« 1/ Fantôme de retour au sein maternel »<sup>351</sup>

« 2/ Fantôme de destruction du corps »<sup>352</sup>

« 3/ Fantôme de sevrage »<sup>353</sup>

« 4 / Fantôme de naissance »<sup>354</sup>

« 5 / Fantôme de la « scène primitive »<sup>355</sup>

On note qu'il s'agit à chaque fois de fantasmes liés à l'enfance et à la formation de l'identité. Si les héros de conte ne sont pas exclusivement des enfants, leurs fonctions renvoient à des besoins infantiles. *Barbe-Bleue* raconterait un traumatisme lié à l'enfance de ses lecteurs. Interrogeant le dispositif cinématographique et les émotions qu'il suscite, Raymond Bellour se réfère au livre du pédopsychiatre Daniel Stern, *Mode interpersonnel du nourrisson*.<sup>356</sup> Pour Bellour, « L'enfant de Daniel Stern est le spectateur de cinéma »<sup>357</sup>. Daniel Stern écrit que son livre « est une hypothèse de travail sur la manière dont les nourrissons font l'expérience de leur propre vie sociale »<sup>358</sup>. Le concept d'individuation tel qu'il est posé par Simonsen est proche de cette conception du cinéma. Dans le conte comme au cinéma, les sens du jeune public se développent de façon à pouvoir appréhender un monde complexe. Pourtant, les modalités sont différentes : Simonsen se réfère à un récit fonctionnel, narratif, alors que Bellour, bien qu'il s'appuie sur des exemples précis, parle de l'expérience du spectateur, de son émotion face à la machine cinéma qu'il a rapprochée de l'hypnose. « Il s'agit (...) de penser une analogie de situations quant à la réalité ontologique, perceptive et environnementale- la chambre d'enfant et le cinéma, où le monde se compose et se recompose à chaque instant pour le spectateur comme pour le « bébé », en regard d'un apprentissage du nouveau, par rapport auquel s'éprouvent des régularités minimales. »<sup>359</sup> Cette redécouverte du monde qui opère à chaque récit de conte ou chaque projection cinématographique mettrait tous les publics à égalité. Évoquer en même temps l'interprétation des contes et les émotions du spectateur de cinéma nous permet de séparer ce qui est de l'ordre de la construction intellectuelle et ce qui tient place de ressenti.

L'évocation de *Corps du cinéma* de Bellour nous permet d'approcher ce qui est purement filmique et donc ce qui ne doit rien au conte ni à la littérature. Bellour considère que le dispositif même du cinéma fonctionne sur un processus d'individuation : une identification à l'enfant. L'une des premières images de *Persona* montre d'ailleurs un enfant qui effleure un écran de cinéma. Pour Bellour, l'expérience cinématographique fait ressurgir les perceptions de la petite enfance et sa

---

<sup>351</sup> Simonsen M., *Le conte populaire, op. cit.*, p. 62.

<sup>352</sup> *Ibid.*

<sup>353</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>354</sup> *Ibid.*

<sup>355</sup> *Ibid.*

<sup>356</sup> Bellour R., *Le corps du cinéma, op. cit.*, pp. 151-177.

<sup>357</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>358</sup> *Ibid.*

<sup>359</sup> *Ibid.*, p. 152.

passivité apparente. Cognitivement, le spectateur est actif mais, comme l'infant, il ne peut participer au spectacle qu'il contemple. Qu'y a-t-il de plus proche de cette période originaires que la projection d'un ancien film étranger qui ne comporterait pas de sous-titres ? Comme le laissent présager le premier et le dernier plan de *La Prisonnière du désert* (*The Searchers*, John Ford, 1956), le cinéma est à la lisière de deux mondes. Bien que l'on n'ait pas conservé de souvenir du tout début de notre vie, on peut imaginer notre intrusion dans un environnement totalement neuf. N'est-elle pas semblable à une arrivée dans une salle de cinéma alors que le film a déjà débuté ?

Le sens du conte se prête alors d'autant mieux à la forme cinématographique. Ce qui semble être le propre de tout spectacle cinématographique (le spectateur redevient un infant) s'explique alors que l'on interprète de manière psychanalytique un conte (le fantasme originaires). Raconté à un enfant, le conte permet de se projeter dans un monde d'adultes. Le conte prend souvent des héros très jeunes qui vont être exposés à un monde cruel (le petit Poucet, le petit chaperon rouge, Hansel et Gretel, Alice). Alors que le cinéma nous fait revivre un état, le conte nous rappelle pourquoi on l'a quitté.

## 6. L'invention de nouveaux procédés pour contourner la difficulté de traduire cinématographiquement l'écriture à la première personne

L'une des meilleures façons de faire croire en un personnage, c'est de lui donner une voix et de lui confier le récit. Lorsque Charlotte Brontë écrit « je » dans *Jane Eyre*, elle se dévoile mais surtout elle utilise un procédé narratif qui facilite l'identification et qui permet une dramaturgie pleine de surprises. Les romans à la première personne sont des fictions qui ne comptent pas d'interventions extérieures. Par le simple fait qu'il est avant tout images, le cinéma ne propose pas au spectateur la même implication que la littérature. L'identification à un narrateur, naturelle à de nombreux romans écrits à la première personne, y serait-elle inopérante ? Au cinéma, il est possible de s'identifier au personnage que l'on voit à l'écran mais il est difficile d'admettre que les images qui sont proposées viennent de l'esprit d'un personnage.

Le personnage fictif est un être auquel le spectateur prête vie afin d'avoir un point de repère dans une « diégèse » qui lui est étrangère. Il existe grâce à divers procédés donnant au spectateur l'illusion d'une personne réelle. Littérature, théâtre et cinéma disposent de moyens différents pour nous faire croire en un personnage. La littérature parvient à une identification directe par l'emploi de la première personne. Le personnage de roman est un être totalement perméable : le lecteur peut accéder à ce qu'il pense de manière fluide. Au théâtre, la coprésence entre le public et les comédiens donne une vérité incontestable au personnage. Mais comment faire croire au personnage de film, qui n'emploie pas la première personne et qui est séparé du public par l'écran de cinéma ? Cette double séparation est conjurée par l'*aura* des stars et l'usage du montage qui abolissent une partie de la distance. Les studios hollywoodiens cultivent ainsi la proximité des vedettes avec leur public et utilisent un découpage qui nous rapproche de ces vedettes. Le gros plan permet de connaître les détails du visage d'un acteur de manière plus précise qu'au théâtre où le spectateur est condamné à percevoir la scène en plan d'ensemble.

La narratrice du roman *Rebecca* reste une anonyme. Elle précise que son patronyme est original mais ne nous le révélera jamais. Dans le scénario de son adaptation hollywoodienne, le personnage est désigné par le pronom « I ». L'héroïne du film s'y revendique comme la narratrice du script. Écrire

« je » dans un scénario n'a rien d'anodin et implique une identification. *Rebecca* épousera le point de vue de cette femme tout en n'utilisant presque pas la voix off (présente uniquement dans la première séquence). « J'ai encore rêvé de Manderley ». Cette première phrase du film reprend celle du roman et nous place d'office dans la subjectivité de son héroïne. Un long travelling nous approche du château dont nous découvrons la part détruite. Ce prologue se détache du reste du film, plus linéaire et moins étrange. Il renvoie à la dernière séquence, où Manderley est emporté par les flammes, proposant ainsi un cycle. Contrairement au roman, on ne saura rien de la vie de Maxime et d'I après l'incendie de Manderley.

Malgré des approches différentes selon les médias, tout personnage de fiction (qu'il s'agisse de roman, de pièce de théâtre ou de film) implique trois principes qui évoluent au cours du récit. Premier principe : un personnage est un ensemble de traits de caractère et de traits physiques auxquels le spectateur ou le lecteur confèrent une réalité. Au cinéma, les traits physiques sont donnés immédiatement. Pourtant, le découpage permet de morceler le corps des acteurs. Deuxième principe : le personnage de fiction est l'*alter ego* de l'auteur, une sorte de double intégré à la « diégèse ». Troisième principe : c'est un embrayeur qui permet une immersion dans un univers imaginé. À travers ces principes, le spectateur peut avoir une idée, certes nébuleuse, des fonctions du personnage de fiction mais aussi de son identité. En littérature, Jane est une jeune femme opiniâtre, de bon cœur et complexée par son physique (premier principe), elle sert de prétexte à Charlotte Brontë pour romancer sa vie (deuxième principe) et elle perce les mystères de Thornfield Hall (troisième principe). Au cinéma, I, le premier avatar de Jane dans *Rebecca*, a les traits de Joan Fontaine (premier principe), elle sert de prétexte à Hitchcock pour confronter l'innocence à la perversion (deuxième principe) et elle mène une enquête sur la mort de Rebecca (troisième principe). À Hollywood, le premier principe relève d'abord du casting puis résulte du scénario et de la mise en scène. Le deuxième principe est moins important que dans un roman puisque les auteurs hollywoodiens ne sont pas à la recherche d'une intimité autobiographique. Le troisième principe est le plus fondamental : visualiser un personnage de film, c'est le suivre aussi bien dans un décor fictif que dans un espace-temps qui se profile à travers la projection. Un personnage traverse le film et lui confère une continuité : c'est en accompagnant I dans une propriété trop grande pour elle que le spectateur comprend les enjeux de ce film policier avant tout tourné vers l'intériorité. Venant après les faits, I explore le passé de Manderley en observant ce qui reste de Rebecca : un portrait peint, une chambre vide, un souvenir impérissable et une mort embarrassante. Lorsque l'on apprend que la police a retrouvé le cadavre de Rebecca alors enseveli dans les profondeurs des eaux, on pense immédiatement à cette image du refoulé sur laquelle Hitchcock terminera *Psychose* : la voiture de Marion qu'on sortira du bourbier où Norman Bates l'avait immergée.



Comment conférer de la matière à cette ombre qui s'agite sur un écran ? L'incapacité à dire « je » fait-il du personnage de film un être inconsistant ? L'emploi de la première personne permet au personnage de roman de témoigner des faits relatés, de faire évoluer notre perception des autres personnages et de l'action et, surtout, de décrire son monde intérieur. Le « je » est garant d'une psychologie. Les procédés de voix off, de *flashback* et de caméra subjective permettent au spectateur de cinéma de pénétrer dans l'esprit des personnages mais ne sont pas totalement assimilables au « je » littéraire. Pourtant, ils s'en rapprochent. La voix off apporte un supplément littéraire oral. Dans *Hurlevent*, le *flashback* rappelle le récit de Mrs Dean et la caméra subjective nous fait voir à travers les yeux d'un personnage. Ces trois procédés sont la plupart du temps utilisés conjointement.

## 6.1 Les équivalents du « je » au cinéma

Le narrateur à la première personne est avant tout un témoin qui restitue les faits. Il rapporte ce qu'il a vu ou ce qu'on lui a appris. *Hurlevent* est raconté par différents narrateurs (Nelly Dean et Lockwood) qui opèrent ce que le cinéma qualifie de *flashback*. Pourtant le récit littéraire de Nelly Dean et de Lockwood implique toujours leur présence au moment de l'action alors que, dans le film de William Wyler, Nelly Dean est absente de la plupart des *flashbacks* dont elle est l'initiatrice. À Hollywood, il est en effet difficile d'être narrateur et acteur du drame.

Écrire à la première personne ne signifie pas uniquement l'expression des ressentis de l'auteur, cela engage également la restitution de faits vus ou connus. Le narrateur témoigne de ce qu'il a vu même si sa fiabilité peut être mise en cause (il peut mentir ou oublier des éléments). La forme écrite se plie parfaitement à cet exercice alors que le cinéma, dans sa dimension mécanique, ne permet pas de renvoyer naturellement à des souvenirs subjectifs. « Le Grand Imagier » a le don d'ubiquité. Il est l'instance principale : cette entité abstraite qui fait défiler les événements devant nos yeux. Le spectateur s'identifie-t-il à la caméra (hypothèse soulevée par Metz dans *Le Signifiant Imaginaire*) ou au personnage qu'il voit sur l'écran (hypothèse soulevée par David Bordwell et Dudley Nichols) ? Metz manie les outils que lui fournit la psychanalyse alors que David Bordwell s'attache à une expérience plus naïve du spectateur. Dire que le spectateur s'identifie à la caméra, c'est entrer dans des conceptions qui nous font oublier le récit linéaire qu'un film hollywoodien propose. Le spectateur ne se pose pas la question de qui perçoit mais il tente de comprendre dans le drame dont il est témoin et il est porté à s'y impliquer. Le spectateur de cinéma est habitué à percevoir des images qui ne trouvent leur origine dans la perception d'aucun personnage. Le cinéma propose un point de vue

impossible aux êtres humains alors qu'Emily Brontë restitue ce qu'aurait réellement vu des personnages imaginaires, à travers leur témoignage personnel. La romancière resterait-elle sur une échelle humaine alors que Wyler embrasserait la cosmogonie ? Non, car ce roman à hauteur d'hommes (et de femmes) traite précisément de ce qui les dépasse : les éléments déchaînés des landes désolées, les passions amoureuses dévorantes et l'existence d'un au-delà.

En commençant son adaptation de *Jane Eyre* par l'ouverture d'un exemplaire du roman de Charlotte Brontë, Stevenson parvient à intégrer le « Je » de Jane. On atteint ainsi le seuil de la fiction avec des mentions écrites qui servent à contextualiser l'action des films et impliquent un narrateur (**6.1.1 Mention écrite**). Hurlevent complexifie la narration à la première personne en incluant deux narrateurs. Son adaptation hollywoodienne simplifiera ce procédé en sacrifiant, partiellement, le personnage de Lockwood (**6.1.2 Le recours au *flashback* comme procédé narratif de substitution dans *Hurlevent***). Volontiers cosmogoniste, Hollywood fait parfois participer l'écrivain au récit de son roman (**6.1.3 Incorporer l'auteur**).

## 6.1.1 Mention écrite

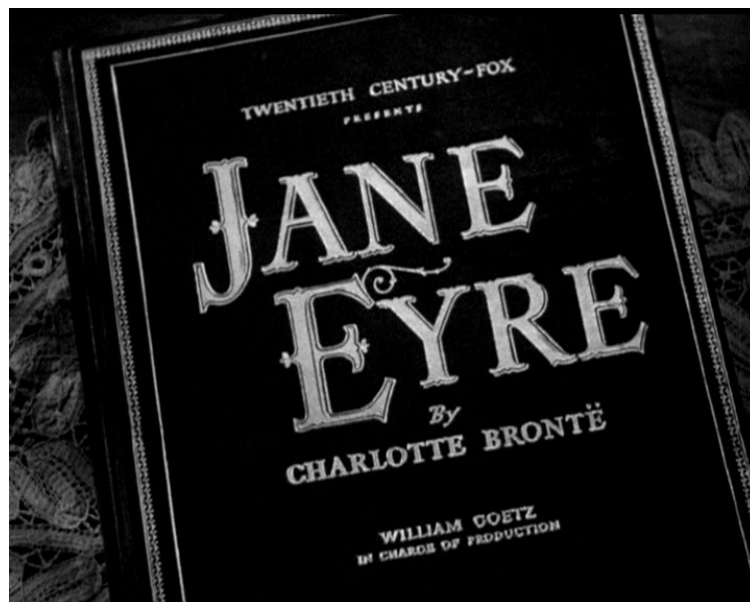


Fig. 1 - *Jane Eyre*, 1944. Ce film de Stevenson se revendique comme une mise en images du roman qui apparaît après le logo du studio. En filmant un ouvrage relié de *Jane Eyre* dont les pages se tournent pour nous faire découvrir le générique, l'adaptation gagne en autorité.

Le succès de *Rebecca* inspira à la Twentieth Century Fox une adaptation plus fidèle de *Jane Eyre* (avec la même actrice, Joan Fontaine, dans le rôle principal et le même chef opérateur, George Barnes). Ce film de Stevenson se revendique comme une mise en images du roman qui apparaît après

le logo du studio. En filmant un ouvrage relié de *Jane Eyre* dont les pages se tournent pour nous faire découvrir le générique, l'adaptation gagne en autorité (**Fig.1**). Ce procédé est courant à Hollywood, c'est son utilisation qui est surprenante. En effet, la présence du livre original permet de conférer un certain prestige au film et affirme (le plus souvent à tort) une fidélité à l'œuvre. Le générique étant terminé, nous en venons au premier chapitre du livre relié qui n'a rien à voir avec celui, véritable, dont est adapté le film. Ce livre filmé qui nous projette dans la diégèse du film est une complète réécriture. Au cours de la fiction, nous découvrirons que ces insertions du volume (il y en aura six), prétendues être l'œuvre de Charlotte Brontë, sont en fait totalement écrites pour le film par les scénaristes. Elles permettent surtout de faire entendre la pensée de Jane. Ces courts passages qui n'excèdent que rarement les six phrases sont lus par Joan Fontaine, l'interprète de Jane. Du leurre (il ne s'agit plus de l'œuvre de Charlotte Brontë comme le fait croire le premier plan) au procédé narratif (tout ce que le cinéaste ne parvient pas à exprimer par l'image, il le mentionne dans ces passages), la présence de ce volume de *Jane Eyre* donne une *aura* littéraire au film.

La première mention écrite (et lue) plante le décor de façon très précise « Je m'appelle Jane Eyre. Je suis née en 1820, une sévère époque de changement en Angleterre. L'argent et le rang social primaient. Charité était un mot froid et déplaisant. Religion rimait trop souvent avec bigoterie et cruauté. Il n'y avait pas de place pour les pauvres et les malheureux. Je n'avais ni père, ni mère, ni frère, ni sœur. Enfant, je vécus chez ma tante, Mrs Reed, à Gateshead Hall. Jamais je ne l'entendis dire un mot gentil à mon égard. » Le roman, pour sa part, commence de façon plus abrupte : « Impossible de nous promener ce jour-là. »<sup>360</sup> Pas d'introduction, nous prenons l'histoire en marche. Dans sa mission pédagogique, le cinéaste introduit la « diégèse » de son film. Son univers fictionnel appartient à un cadre circonscrit en quelques mots. Adaptées au public du XX<sup>e</sup> siècle, ces premières phrases lui donnent un rapide aperçu de ce qu'était le monde où évolueront les personnages du film. Cette entrée dans la « diégèse » nous projette dans un monde enfoui, que l'on a oublié. Le passé du vieux continent est forcément plus hostile que le pays où s'épanouit l'*American way of life* l'Amérique puissante de 1943. Stevenson fait de la voix de Jane une voix d'outre-tombe alors que Brontë en avait fait une contemporaine de ses premiers lecteurs. Cette mention écrite est également un aveu d'échec, une incapacité à faire passer toutes les informations utiles au spectateur par un autre langage que l'écrit. Les scénaristes en sont réduits à pasticher le style de Charlotte Brontë afin de nous faire croire que ce texte est extrait de l'*incipit* du livre.

---

<sup>360</sup> Brontë C., *Jane Eyre*, *op. cit.*, p. 35.

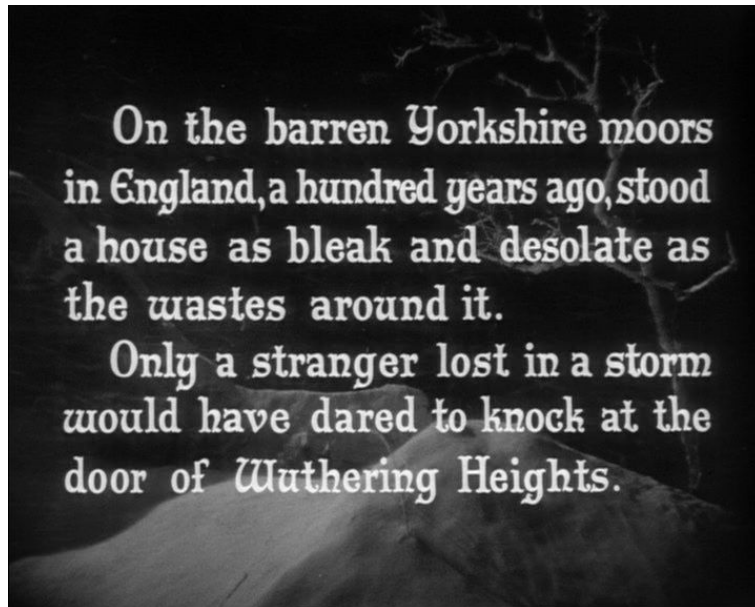


Fig. 2 - *Les Hauts de Hurlevent* 1939. Les inscriptions qui commencent *Les Hauts de Hurlevent* donnent une description d'une époque et d'un lieu où se déroulait le drame.

L'adaptation par Wyler de *Hurlevent* recourt au même procédé en usant de la troisième personne. Les inscriptions qui commencent *Les Hauts de Hurlevent* donnent une description d'une époque et d'un lieu où se déroulait le drame (**Fig. 2**). Contrairement au roman, le film ne donne pas de repères temporels très précis. Emily Brontë précise que la découverte des faits par Lockwood a lieu en 1801 alors que Wyler commence son film par une mention écrite : « Sur la lande stérile du Yorkshire, en Angleterre, il y a un siècle, se trouvait une maison aussi désolée que les terres alentour. Seul un étranger perdu dans la tempête aurait osé frapper à la porte des Hauts de Hurlevent. » Cette entrée en matière donne une ampleur universelle au drame qui va avoir lieu.

L'introduction écrite de ces deux films sert à nous faire franchir le seuil de la fiction. À la différence de Wyler, Stevenson nous mettait cependant sur une fausse piste : son adaptation de *Jane Eyre* ne respectait pas le texte de Charlotte Brontë et ne conservait pas le point de vue de Jane.

Wyler transforme le point de vue de Lockwood en celui d'un narrateur distant qui n'emploie que des noms de lieux. Les noms des personnages ne vont être révélés que progressivement. « L'étranger perdu », c'est Lockwood, un personnage totalement inutile à la narration. Dans le roman d'Emily Brontë, il tient le rôle de narrateur et de témoin. Dans le film de Wyler, il va seulement nous permettre d'accéder au récit de Mrs Nelly Dean, narratrice de la passion contrariée d'Heathcliff et Catherine. *Les Hauts de Hurlevent* se construit sur deux temporalités : le présent, c'est-à-dire la nuit où Lockwood fait intrusion dans la propriété d'Heathcliff, et le passé, c'est à dire la relation amoureuse et pulsionnelle d'Heathcliff, jeune bohémien abandonné, élevé avec la fille du propriétaire, Catherine. Le présent obéit à une unité de temps, de lieu et d'action alors que le passé s'étend sur

plusieurs décennies et multiplie les intrigues. Avant même que l'on aperçoive la silhouette des personnages principaux, on a une première idée du drame qui va se jouer.

Les deux mentions écrites qui ouvrent *Jane Eyre* et *Les Hauts de Hurlevent* ne sont pas indispensables à la compréhension des films. Elles transmettent des repères historiques assez vagues mais elles servent avant tout à entrer dans la fiction. Avant de nous présenter Jane, Heathcliff ou Catherine, les cinéastes ont voulu planter un décor et s'en remettre à l'écrit pour ouvrir l'accès au filmique. Ce recours à l'écrit ne traduit pas nécessairement une méfiance envers les moyens filmiques de narration. Dans la suite de leurs films, Stevenson réutilisera les mentions écrites et lues alors que Wyler les réserve au moment d'entrer dans la fiction. La mention écrite ne pouvant se substituer au récit filmique, le cinéma doit trouver d'autres moyens de suggérer une narration à la première personne.

### **6.1.2 Le recours au *flashback* comme procédé narratif de substitution dans *Hurlevent***

Littérature comme cinéma jouent sur la dilatation ou la contraction du temps. Durant la lecture d'un roman ou le visionnage d'un film, le temps, cette notion abstraite, n'obéit plus à ses lois habituelles. Ellipses, montage-séquence, *flashback* ou *flashforward* sont autant de procédés propres au cinéma mais tous dérivés de la littérature.

Sans y parvenir entièrement, le *flashback* prétend incarner la mémoire d'un personnage. Ce procédé ne saurait toutefois restituer un souvenir visuel que s'il se borne à donner le point de vue de la personne qui a été témoin des faits racontés. Pour prendre le *flashback* au pied de la lettre, il faudrait donc utiliser le principe de caméra subjective dans toutes les séquences appartenant au passé. *Les Hauts de Hurlevent* montre à quel point le cinéma classique hollywoodien est éloigné de ce principe. Mention écrite, voix off et *flashback* trouvent leurs racines dans la littérature alors que la caméra subjective n'est qu'un procédé de mise en scène pour le cinéma. Si on peut en voir les prémisses dans l'ouverture de *La Peau de Chagrin*, la caméra subjective engage en effet un dispositif filmique qui n'a pas d'équivalents littéraires.

*Hurlevent* est un roman profondément original dont les procédés littéraires ont besoin d'être transformés pour son adaptation hollywoodienne. Wyler et ses scénaristes, Ben Hecht et Charles MacArthur, ont été obligés de modifier le récit et ses modalités. La distance qu'instaure Emily Brontë n'est pas compatible avec le support cinématographique. Son caractère progressif se déploie sur une

durée romanesque que ne saurait supporter un spectateur de cinéma. Emily Brontë choisit une approche latérale retardant le drame alors que le film hollywoodien est frappé par l'immédiateté. Elle provoque une réflexion sur le narrateur romanesque et son implication dans le drame restitué. L'auteure multiplie en effet les instances narratives qui sont à la périphérie du drame.

Cette narration tend à rendre le drame moins violent que s'il avait été raconté par une protagoniste directe, victime (Isabella Linton) ou bourreau (Heathcliff). Il fallait à Emily Brontë des narrateurs qui traversent tout le long drame de *Hurlevent*, qui s'étend sur deux générations. La gouvernante, Mrs Dean, semblait tout indiquée pour décrire les événements. Pourtant, Emily Brontë n'en fait pas la seule narratrice. *Hurlevent* est un roman dont le récit recourt à de nombreux médiateurs. Lockwood en est le narrateur principal, celui qui organise le récit. C'est un étranger qui vient de s'installer à Thrushcross Grange et qui va découvrir l'histoire d'Heathcliff. La dimension testimoniale de l'œuvre de Brontë rappelle la tradition orale. De nombreuses adaptations de *Hurlevent* (du moins celles de Luis Buñuel (*Les Hauts de Hurlevent, Abismos de pasión*, 1954) et de Jacques Rivette (*Hurlevent*, 1986)) n'ont cependant pas davantage que le film de Wyler conservé le dispositif du roman, à savoir les propos de Mrs Dean rapportés à Lockwood.

La parole de Mrs Dean s'interrompt puis reprend. « Mais, Mr Lockwood, j'oublie que ces contes ne peuvent guère vous divertir. (...) Voilà que votre gruaud est froid, et vous tombez de sommeil ! J'aurais pu vous dire l'histoire de Heathcliff, du moins tout ce que vous avez besoin d'en savoir, en une demi-douzaine de mots »<sup>361</sup> s'écrie Mrs Dean à la fin du chapitre VII. Cette interaction avec le lecteur permet à Emily Brontë de rendre son récit plus vivant. On peut aussi y déceler de la fausse modestie. L'histoire d'Heathcliff est en fait résumable en quelques phrases mais l'intérêt d'un roman ne s'arrête pas à des fonctions informatives. Les interventions de Mrs Dean scandent le récit et le ramènent au présent. « À cet endroit de son récit, ma femme de charge est venue jeter un coup d'œil sur la pendule de la cheminée et a été stupéfaite en voyant les aiguilles marquer une heure et demie. Elle n'a pas voulu entendre parler de rester une seconde de plus ; à vrai dire, je me sentais moi-même disposé à remettre la suite de l'histoire. Maintenant qu'elle a disparu pour reposer et que j'ai encore médité pendant une heure ou deux, je vais rassembler mon courage pour aller me coucher aussi, en dépit d'une douloureuse paresse de la tête et des membres. »<sup>362</sup>

La lecture d'un roman peut provoquer une réflexion sur le passage du temps. *Hurlevent* s'étale sur plus de trente années qui ont vu partir de nombreux personnages. La vie de Mrs Dean arrive à son terme et la femme de charge n'a pas d'autre héritage que l'histoire dont elle a été témoin. Contrairement au film, qui se regarde d'une traite, le roman peut être mis de côté, abandonné au

---

<sup>361</sup> Brontë E., *Les hauts de Hurlevent*, op. cit., p. 89.

<sup>362</sup> *Ibid.*, p. 121.

hasard d'une phrase ou à la fin d'un chapitre. Par souci d'éviter la monotonie, Emily Brontë délègue la narration de Mrs Dean à Lockwood. « J'ai maintenant entendu toute l'histoire de mon voisin, en plusieurs séances, selon les loisirs que pouvait trouver ma femme de charge au milieu d'occupations plus importantes. »<sup>363</sup> Échelonner le récit de Mrs Dean et de Lockwood sur Heathcliff et Catherine sur plusieurs nuits, permet à Emily Brontë de dissoudre dans le temps une histoire douloureuse. L'écrivain nous tient en haleine. Elle met en abyme son travail de conteuse en même temps qu'elle met le premier drame à distance. Entre ce que Lockwood vit par procuration et ce qu'il va voir de ses propres yeux, Emily Brontë crée une coupure qui divise son roman en deux. Wyler décide de ne conserver que la première partie et d'oublier l'aboutissement du drame.

Ce dispositif de paroles rapportées et de retour en arrière évoque le procédé cinématographique du *flashback*. Ce roman à la première personne qui interroge le passé se transforme en un mélodrame constitué d'un long *flashback*. Avec le cinéma, les paroles sont accompagnées d'images censées figurer la mémoire de Mrs Dean. La voix off de Mrs Dean précise ce qui pourrait échapper au spectateur. Elle annonce les ellipses et commente l'action. Cette voix off n'est pas trop intrusive et permet surtout aux scénaristes de gagner du temps. Le *flashback* dans son acception hollywoodienne ne respecte pratiquement jamais une incidence logique : en particulier, le narrateur n'est pas présent dans toutes les séquences dont il est censé témoigner. Mais comment Mrs Dean pourrait-elle être présente à l'image alors que cette image est censée émaner de sa mémoire ? Pris dans le feu de l'action, le spectateur en oublie qu'il ne partage avec aucun personnage ce qu'il voit. Dans le roman, les subjectivités de Mrs Dean, narratrice de fortune, et de Lockwood, auditeur et transcripteur, s'expriment par des mots révélateurs de leur état.

Wyler ainsi que ses scénaristes transforment une œuvre littéraire à l'aide de nouveaux dispositifs : découpage, voix off, fondus enchaînés. Mrs Dean et Lockwood, les narrateurs-personnages, sont vus de l'extérieur. Comment toucher leur intériorité autrement qu'à travers des procédés artificiels comme la voix off et la vue subjective ? Des phénomènes plastiques peuvent nous rapprocher d'un personnage, figurer ce qu'il a dans l'esprit.

L'adaptation de Wyler d'*Hurlevent* est simplificatrice par rapport aux romans dont elles s'inspirent. Reproduire la construction du roman d'Emily Brontë aurait été « incompréhensible » au sein d'un film hollywoodien. Il fallait trouver des moyens de gagner en efficacité cinématographique. Le grand perdant de cette opération est le personnage de Lockwood, qui passe du statut de narrateur caractérisé par sa misanthropie à celui d'un inconnu auditeur. Cela n'a guère d'importance car le personnage de Lockwood n'avait guère d'intérêt pour lui-même et le procédé littéraire qui le rendait utile à la

---

<sup>363</sup> *Ibid.*, pp. 193-194.

narration écrite est remplacé par des procédés cinématographiques d'effet équivalent dans la narration filmique. Le procédé littéraire, que Dostoïevski a utilisé dans *Les Possédés* et *Les Frères Karamazov*, consistant à prendre comme narrateur un anonyme qui connaît les faits parce qu'il appartient au même village que les héros est un cas extrêmement rare dans le cinéma hollywoodien. La mise à l'écart de Lockwood comme un délégué du spectateur qui recueille le témoignage de Mrs Dean est accompagnée d'une minoration du rôle de cette dernière. Dans le roman, elle apporte son jugement. Dans le film, son langage est remplacé par celui des images. Mais Lockwood et Mrs Dean peuvent s'estimer heureux de ne pas avoir tout simplement été supprimés de l'adaptation, comme la moitié des personnages du roman. Incarnés respectivement par un acteur du muet, Miles Mander, à qui les scénaristes ne font pas dire grand-chose et par une jeune actrice, Flora Robson, que les maquilleuses ont grimé pour le rôle, Lockwood et Mrs Dean sont des victimes collatérales du changement de support



Fig. 3 - *Les Hauts de Hurlevent* 1939. Penistone devient un décor capital, le seul où les amoureux peuvent être réunis.

Le roman d'Emily Brontë met en abîme le récit de Mrs Dean qui entre volontiers dans les détails mais n'invente rien de ce qu'il advient en son absence. Ainsi, le lecteur rate une partie de la romance de Catherine et Heathcliff. Cette vision parcellaire des événements fait de cette œuvre un roman moderne. Wyler décide de ne pas se restreindre au point de vue de sa narratrice au second degré. Ainsi, son adaptation utilise un *flashback* énoncé par Mrs Dean mais qui fait apparaître des séquences où elle n'est pas présente. Hollywood multiplie ce type d'invéraisemblances qui échappent souvent au public ou du moins sont acceptées. Ainsi, la relation des deux amoureux passe par des séquences où ils sont seuls au monde sur le rocher de Penistone, lieu évoqué lointainement par le roman. Emily Brontë écrit : « C'était un de leurs grands amusements que de se sauver dans la lande dès le matin et



d'y rester toute la journée.»<sup>364</sup> Ces journées font l'objet d'une véritable séquence où les jeunes amants se promettent de construire un château à Penistone. Les dialogues ne sont pas originaux pour autant. Wyler, Ben Hecht et Charles MacArthur mettent dans la bouche de Catherine des répliques sur les origines d'Heathcliff réellement prononcées dans le roman mais par Mrs Dean. Penistone devient un décor capital, le seul où les amoureux peuvent être réunis (**Fig.3**). Wyler le réutilisera pour clore son film sur une image où Catherine et Heathcliff s'éloignent en fondu. Si l'adaptation hollywoodienne ne fait pas ici preuve de grande invention, elle parvient à ancrer dans une réalité concrète une phrase évasive.

### 6.1.3 Incorporer l'auteur

La narration à la première personne peut être ambiguë lorsque la personnalité du romancier transparaît à travers l'histoire et les affects de l'héroïne. Il est alors compliqué de dissocier l'auteur du narrateur. Certains romanciers jouent de cette proximité pour livrer des récits partiellement autobiographiques. Elizabeth Gaskell, la biographe de Charlotte Brontë, soulignera les points communs entre l'itinéraire de l'auteure et celui de Jane Eyre. Le « je » de Jane renvoie au « je » de Charlotte. Contrairement à *Jane Eyre*, dont la dimension autobiographique est frappante, *Hurlevent* propose une mise à distance. Les deux romans attachent cependant une grande importance à la notion de témoin. Emily ne trouve pas d'*alter ego* dans son unique roman. Elle peut tout de même être rapprochée des narrateurs avec qui elle partage le sens du détail et de l'art dramatique. Faire raconter le drame des Heathcliff et des Earnshaw par des témoins plutôt que par des protagonistes suggère une objectivité volontairement absente du récit de Jane.

La distinction qui existe chez le lecteur entre un narrateur qui intervient dans la fiction et un auteur qui s'investit dans une œuvre n'a pas d'équivalent chez le spectateur de cinéma. En effet, la logistique cinématographique en général et la logistique hollywoodienne en particulier étouffent les suspicions d'œuvres autobiographiques.

Par exception, un adaptateur peut cependant s'impliquer dans une forme d'autoportrait. Ainsi, Lewin sera toujours considéré comme « un esthète à Hollywood » (pour reprendre le titre d'un ouvrage de Patrice Brion). Par esthète, il faut entendre qu'il faisait preuve d'une grande érudition et d'une réelle sophistication mais aussi d'une distance réflexive. Son adaptation de Wilde comme celle de Maupassant (*Bel Ami*) dépassent le cadre d'un récit, elles nous plongent dans l'univers fantasmé de l'auteur et ne font qu'un avec son œuvre. Fable esthétique qui permet en creux l'autoportrait d'un

---

<sup>364</sup> Brontë E., *Les hauts de Hurlevent*, op. cit., p. 73.

artiste (celui de Wilde comme celui de Lewin), *Le Portrait de Dorian Gray* implique tous les supports artistiques. Il nous introduit à la compréhension des différents statuts des personnages de roman par son discours métafictionnel : il y a d'un côté les personnages de démiurges (Basil Hallward, le peintre, et Lord Henry, le débauché), dont Lewin fait les égaux de Wilde, et de l'autre des créatures (Dorian Gray, le modèle, et Sibyl, l'actrice) qui sont les jouets de Lewin comme de Wilde.

Outre l'incorporation du livre source au sein de son adaptation cinématographique, Hollywood « multiplie le roman par le cinéma » en faisant intervenir dans le film le romancier (incarné par un acteur) censé être à l'origine du projet. Lewin ira jusqu'à placer dans la bouche d'un personnage fictif créé par Wilde, Lord Henry, une citation de l'auteur. La citation de Wilde par Lord Henry est l'exemple le plus frappant et le plus surréaliste d'insertion du personnage d'un romancier à l'intérieur d'une adaptation cinématographique. Wilde y devient alors la création de sa propre créature indirectement en somme, sa propre création, à son insu ! Cette mise en abyme, qui postule qu'un personnage de fiction puisse connaître son auteur, renvoie aux questions existentielles des créations littéraires et cinématographiques.

Lewin se détache du premier auteur du *Portrait de Dorian Gray* pour faire sien un récit mythologique. La présence de Wilde peut aussi être considérée comme un effet de signature au même titre que les apparitions d'Hitchcock. Ce type d'insertion est impensable pour les partisans de la « diégèse ». Faire appartenir au même espace cinématographique une création littéraire, certes incarnée par un véritable acteur, et une personnalité réelle, nous oblige à constater que nous sommes dans une fiction nourrie par une autre fiction. Ces clins d'œil nous sortent des films.

L'auteur du roman adapté peut à son tour devenir fictionnel et présenter l'œuvre qu'il a écrite proposant une mise en abîme. Les auteurs du film sont effacés et laissent place au romancier qui devient le seul garant de la fiction qui va suivre.

« Whale pratique un jeu intertextuel à l'intérieur même de la fiction. Mary Shelley est censée raconter une suite à Frankenstein qu'elle n'a bien sûr jamais écrite, on lui fait endosser la paternité de la fiction qui va suivre. Inversement, le résumé que fait Mary Shelley de son œuvre est transcrit en images(...) La réflexivité est ici totale. Le jeu sur la fiction et la réalité concerne ainsi l'instance énonciative. L'osmose est parfaite entre les deux instances : celle qui est affichée – le vrai auteur du roman qui est aussi le faux auteur de la narration filmique (qui en est l'adaptation) – celle qui est occultée, l'auteur du film, James Whale. La confusion est poussée encore plus loin puisque c'est Elsa Lanchester, qui joue les deux rôles de Mary Shelley, l'auteur, et de la « fiancée » fictive du monstre. Ainsi par le truchement de l'actrice, l'écrivain est identifié à sa créature. »<sup>365</sup>

---

<sup>365</sup> Letort D. et Wells-Lassagne S. (dir.), *L'adaptation cinématographique, op. cit.*, p. 44.



Fig. 4 - *Madame Bovary* 1949. Minnelli inclut le procès de Flaubert au début de son adaptation de *Madame Bovary*.

De la même manière, Minnelli inclut le procès de Flaubert au début de son adaptation de *Madame Bovary* (**Fig.4**). C'est une manière pour Minnelli de s'acquitter de la charge a-sociétale et misanthropique du roman : Flaubert, incarné par James Mason, arrondit les angles et tente de faire comprendre le comportement d'une femme qui devient le symbole de toutes les épouses adultères trop imaginatives par rapport à la vie terne qu'on leur propose. Dès ses premières minutes, cette production MGM trahit un impérialisme hollywoodien : les modalités du procès sont celles de la législation américaine et non celles de la législation française du XIX<sup>e</sup> siècle. C'est Flaubert lui-même qui nous racontera l'histoire d'Emma Bovary. Elle sera sa plaidoirie face à un tribunal intolérant. L'autorité de l'auteur, qui connaît mieux que personne son héroïne, semble être un désaveu de toutes les libertés que Hollywood prendra avec *Madame Bovary*. On peut tout de même envisager que dans le film Flaubert ait édulcoré son récit pour s'éviter les foudres des jurés.

Qu'il s'agisse de le faire incarner par un acteur, de filmer son livre ou de le faire citer par un personnage du film, l'auteur du roman se trouve à la lisière de ce qu'on appelle la « diégèse ». Flaubert est-il distinct de l'histoire d'Emma, inspirée d'un fait divers puis transportée par son imagination ? Y aurait-il un film dans le film ? Nous sommes obligés de constater que Flaubert devient aussi fictif qu'Emma : en le faisant jouer par un acteur (par ailleurs une célébrité), Minnelli se débarrasse d'une figure tutélaire. Le cinéaste devient le principal demiurge.

## **6.2 Hollywood trouve des substituts proprement cinématographiques au dévoilement littéraire du caractère des personnages**

La narration à la première personne est garante d'une progression narrative permettant à la mise à nu des personnages clés d'un roman de se faire par étapes. Par rapport aux paradigmes des personnages littéraires, le cinéma révèle beaucoup plus vite le fond de ses personnages, certains dès le *casting*, de nombreux acteurs étant confinés dans une catégorie de rôles qui annoncent leur emploi au spectateur avant même le commencement du film. Alors que dans les romans, un personnage ne nous est jamais donné entièrement, à Hollywood le *star-system* nous le fait apparaître de façon apparemment complète. À défaut de changer sa fonction, on peut tout de même faire attendre son arrivée. Le partage d'informations avec le public prend des modalités très différentes entre littérature et cinéma. Le roman parvient à échelonner les caractéristiques d'un personnage alors que l'immédiateté du cinéma implique des informations subliminales.

Dans les romans gothiques, le personnage ténébreux de l'époux crée la suspicion du lecteur, plus encore lorsqu'il est décrit progressivement par un personnage féminin qui raconte l'histoire à la première personne. Les réalisateurs hollywoodiens sont confrontés au défi de rendre cette suspicion à l'écran par défi tient pour beaucoup à la façon dont ils présentent la première apparition du personnage dans le film et à l'impression qui s'en dégage. Les premières apparitions du personnage masculin constituent ainsi de véritables « caméos ». Une problématique symétrique peut être posée pour le personnage féminin du roman quand celui-ci est aussi la narratrice. **(6.2.1 Les caméos du *female gothic*)**. Le *female gothic* doit présenter de manière économe tout le personnel de la propriété du mari et surtout restituer la perception qu'en a la jeune épouse **(6.2.2 Découvrir les habitants du château par le regard de l'héroïne)**.

### **6.2.1 Les caméos du *female gothic***

En donnant les traits de Joan Fontaine à I, Hitchcock nous impose une image qui vient troubler le lecteur du roman de du Maurier. Dans ce roman écrit à la première personne, la narratrice anonyme

n'est par construction jamais décrite. Plus encore, c'est une narratrice tellement réservée pour ce qui relève de l'expression de ses propres sentiments qu'elle s'efface du roman, au point que le lecteur a l'impression de ne faire plus qu'un avec elle, comme s'il s'était substitué à elle. Il a par exemple l'impression de découvrir lui-même tout le personnel de Manderley.

Incarner un personnage de roman à l'écran, c'est lui retirer une part de mystère, surtout s'il s'agit du narrateur (ou, en l'occurrence de la narratrice) :

« Le cinéma, quand il « expose » un salon ou un être humain, ne présente pas un mystérieux salon ou un mystérieux être humain sur lequel nous ne savons rien – et dont le sujet du film serait de nous expliquer le mystère – mais un personnage ou un lieu emportés dans une action. L'essentiel n'est pas la vision aveugle qui tente de faire comprendre l'intérieur sans avoir recours à l'analyse psychologique (le dialogue est là pour cela !), mais une action dont la surface est un aspect, un instant dans une durée qui se développe en s'expliquant. »<sup>366</sup>

Ainsi, le personnage de film est caractérisé par ses actions et non par les descriptions d'un narrateur. Contrairement au personnage de roman, le personnage de film est livré dès sa première apparition.

À la lecture de *Jane Eyre*, le lecteur peut se figurer une héroïne aux différents traits physiques alors qu'au cinéma on lui impose Joan Fontaine. L'incarnation cinématographique ne saurait totalement se substituer aux descriptions progressives que l'on trouve dans la littérature. Pour des raisons dramaturgiques, une fiction, même cinématographique, ne peut cependant pas se permettre de livrer tous les secrets de ses héros dès son commencement. Dans un livre, c'est parce que le lecteur perçoit la fiction sous un prisme subjectif que les personnages qui gravitent autour du narrateur ne sont jamais figés. Ainsi, dans *Jane Eyre*, un seul personnage attire l'attention de la narratrice : Rochester. Tantôt tyran, tantôt homme blessé, Il porte intérêt à Jane.

Contrairement à Rochester dans le roman de Charlotte Brontë, ses avatars cinématographiques sont immédiatement appréhendés par le spectateur.

---

<sup>366</sup> Duvignaud J., « Dialogue ininterrompu » dans Astre G.-A., Gauteur C., et Mourlet M. (dir.), *Cinéma et roman, op. cit.*, p. 153.



Fig. 5 - *Jane Eyre*, 1944. Alors que Jane s'aventure hors de Thornfield Hall, elle heurte un inconnu à cheval.

Chez Charlotte Brontë, Rochester est d'abord associé à la brume. Alors que Jane s'aventure hors de Thornfield Hall, elle heurte un inconnu à cheval (**Fig. 5**). Si le lecteur a tout de suite compris qu'il s'agissait du maître des lieux, la découverte de la personnalité et de l'histoire de Rochester sont progressives.

Les réalisateurs de *female gothic* essayent de créer par des procédés cinématographiques fugaces une empreinte mentale du personnage sur le spectateur. C'est ce que l'on peut appeler un caméo, par extension. Et c'est aussi la scène fondatrice du lien originel entre les futurs époux.

Dans *Rebecca*, I surprend avec un cri d'effroi Maxime au bord d'une falaise. Interprété par Laurence Olivier, Maxime nous est présenté comme suicidaire. C'est une figure romantique. Nous sommes dans le Sud de la France, I est la dame de compagnie d'une riche Américaine. Elle se croit quelconque et l'est peut-être. Son cri libère Maxime de sa torpeur dépressive. Les personnages d'un homme romantique et celui d'une jeune femme ingénue ont vocation à évoluer : Maxime cache un lourd secret et va évoluer vers la lumière alors qu'il va rencontrer la noirceur et sortir de ce drame plus fort.

Dans *Le Secret derrière la porte*, Celia croisera le regard de Mark Lamphere au milieu d'une rixe. Mark était déjà présent dans la séquence inaugurale du film, celle de son mariage avec Celia, mais on l'apercevait seulement de dos. La séquence de la rixe a lieu au Mexique où Celia fait du tourisme avec une amie. Celle-ci s'écartera de la scène tandis que Celia regardera, fascinée ce combat de deux hommes pour une femme. Un couteau est lancé et se plante juste à côté de la main de Celia. Elle découvre le visage de Mark Lamphere lui aussi fasciné par la violence, et cette fascination commune devient une affinité élective. « Ses yeux me touchaient comme des mains » précise la voix off. Le champ contrechamp qui met en relation les deux personnages fait abstraction de la rixe, remplacée par

cette rencontre. À partir de ce postulat de départ, Lang va décrire une relation où la mise en danger va exciter Celia et renforcer Mark dans sa violence intérieure, *a priori* théorique mais qui devient de plus en plus concrète. Ces amants maudits vont s'aimer jusqu'au seuil d'un possible sacrifice de Celia. Les quelques plans qui figurent leur rencontre nous introduisaient donc symboliquement à un drame passionnel.

Dans *Le Château du Dragon*, Nicholas apparaît dès la deuxième séquence avec tout son appareil d'aristocrate. Mais il incarne immédiatement la décadence. Plus que son attitude ou son physique, c'est le décor qui lui confère une *aura* malsaine. Le film commence en 1844, dans la ferme des Wells dans le Connecticut. Madame Wells a reçu une lettre de Nicholas van Ryn, cousin éloigné qui propose d'accueillir l'une de leurs filles au château du Dragon. Miranda insiste pour que ses parents acceptent. Après avoir consulté la Bible, Monsieur Wells y consent. Après une ellipse, on retrouve Miranda qu'accompagne son père à New York dans un hôtel de luxe. En attendant Nicholas, qui a commandé une suite et un fastueux repas, le père de Miranda lit à nouveau la Bible : « Je souhaiterais, Seigneur, ta miséricorde et ton jugement. J'arpenterai ma maison d'un cœur serein. Je ne regarderai rien de scandaleux... » C'est à cet instant que Nicholas apparaît, venant interrompre la parole divine. Les passages lus n'ont bien sûr pas été choisis au hasard et appellent une contradiction. Il faut laisser partir ses enfants mais aussi savoir rester dans son foyer. Nicholas est présenté comme celui qui va pervertir Miranda. Le début du *Château du Dragon* est un conte transposé sur grand écran : on y est témoin d'un départ du foyer et de la rencontre avec une créature malfaisante.

Dans *Hantise*, Gregory Anton est présent dès le générique. Sans l'identifier alors, on aperçoit son ombre en train d'étrangler une femme. S'agit-il de la tante de Paula ou de Paula, elle-même ? Le film ne nous le dira pas. Sa seconde apparition en fait un homme courtois et effacé. On aperçoit d'abord les doigts d'un pianiste à l'œuvre puis, après quelques *travellings*, le personnage complet. Nous sommes chez le Maestro Guardi, le professeur de musique de Paula. Gregory Anton demande la permission de s'absenter. Paula confie son amour pour Gregory à Guardi, qui avait deviné ses dispositions. Manipulateur, Gregory a préféré laisser à la jeune femme la possibilité de se dévoiler en s'éclipsant.

Ces scènes, qui font penser à des « caméos » font passer de nombreuses informations de manière inconsciente. Ils préparent le drame et valent bien des descriptions. L'image est plus subliminale que le texte. Les plans de Maxim, Mark, Nicholas et Gregory introduisent ces personnages en suggérant avec force une idée immédiate de leurs personnalités. Dans le roman de Brontë, Jane Eyre fait le récit de sa découverte progressive de multiples personnages qui évoluent et se transforment Rochester est l'objet de toute l'attention de Jane. Il est le centre de gravité du livre. Il crée un contraste avec cette humble créature.

## 6.2.2 Découvrir les habitants du château par le regard de l'héroïne

Les films hollywoodiens s'inspirent de ce modèle de narration pour nous faire explorer la personnalité des différents maris (Maxime, Mark, Nicholas et Gregory). La relation d'I et Maxime sera dominée par un sentiment d'affectueuse harmonie alors que celle de Celia et Mark sera passionnelle, violente. La relation de Nicholas et Miranda comme celle de Gregory et Paula seront quant à elles habitées par un rapport d'assouvissement et de manipulation.

Ces quatre figures de maris ont beau impressionner les héroïnes dès leur première apparition, elles vont évoluer au cours de la fiction. Si *Le Secret derrière la porte* est le seul *female gothic* à employer une voix off sur toute la durée du récit, les trois autres films épousent aussi le point de vue des futures épouses. Présents dès le début des films, les personnages de victimes favorisent l'identification. Les personnages masculins nourrissent les fantasmes du spectateur et des héroïnes. Alors que ces femmes n'ont aucun secret, les hommes qui vont les amener jusqu'à leur perte cachent leur part d'ombre. Mis à part Gregory, les futurs époux apparaissent tous en champ contrechamp. Nous les voyons donc avec les yeux de leurs conquêtes. Le récit à la première personne tel qu'il est appréhendé par Charlotte Brontë trouve ici un équivalent cinématographique. Celui-ci est plus discret.

Le roman de Charlotte Brontë proposait une lente dissipation du caractère ténébreux de Rochester, qui traversait les pires épreuves pour être sauvé par Jane. L'arc narratif de ce personnage nous amenait de sa misanthropie renfrognée à son abandon à un bonheur simple. Son exil à Thornfield Hall résulte d'un terrible secret. *Jane Eyre* compte peu de décors. Les *female gothic* exploitent toutes les possibilités d'une propriété où se concentre l'ensemble du récit. Pourtant, les premières rencontres ont toutes lieu hors de cette propriété. Le décor de cette rencontre n'est pas innocent. Trois des quatre films la font se dérouler à l'étranger. Le caractère des avatars de Rochester est déterminé par les lieux où ils font leur apparition. La falaise où I découvre Maxime nous informe du caractère entier de celui-ci. Le Mexique où Celia voit Mark pour la première fois ramène les amants à une société plus archaïque et au retour du refoulé. Au moment de sa rencontre avec Nicholas, Miranda est dans une position d'infériorité et de dépendance et de dépendance, invitée dans un luxueux hôtel qui est pour elle un monde étranger. La menace de Gregory est plus sourde : celui-ci est relégué au rang aimable du pianiste qui accompagne innocemment Paula.



Le *female gothic* réinvestit une galerie de personnages secondaires inspirés de ceux qui font la vie de Thornfield Hall. Le public se détache d'une relation à deux pour faire exister un groupe de personnages qui le distrait. Ces personnages secondaires sont souvent récurrents : une domestique étrange inspirée de Grace Poole (Mrs Danvers dans *Rebecca*, Miss Robey dans *Le Secret derrière la porte*, Nancy dans *Hantise*) ; un rival de Rochester inspiré de St John Eyre Rivers (Brian dans *Hantise*, le docteur Huntington dans *Angoisse*, le docteur Turner dans *Le Château du Dragon*, Bob Dwight dans *Le Secret derrière la porte*, Frank Crawley dans *Rebecca*) ; une première épouse inspirée de Bertha Manson (souvent morte : Rebecca, Eleonor dans *Le Secret derrière la porte*, ou rapidement exécutée : Johanna dans *Le Château du Dragon*; dans *Hantise*, Gregory n'a pas eu de première épouse mais a assassiné Alice Inquist, la tante de Paula), une enfant comme Adèle (David dans *Le Secret derrière la porte*, Katherine dans *Le Château du Dragon*). On pourrait parler de personnages de complément ou de backstories. Ces sortes d'archétypes donnent une impression de vie. Le *casting* des seconds rôles permet à ceux qui les organisent de singulariser un *female gothic* par rapport à un autre film du genre.

Dans *Rebecca*, Joan Fontaine est utilisée pour son innocence de personnage de conte de fées. Elle passe une bonne partie du film à subir. Elle est moins opiniâtre que la Jane Eyre du roman. On peut attaquer sa fadeur, mais n'est-ce pas un effet recherché par Hitchcock qui, comme à son habitude, soigne plus le personnage du méchant (en l'occurrence de la méchante, Mrs Danvers) ? On imagine le sadisme qu'éprouve le maître du suspense à manipuler « sa » créature. Prêt à gifler la comédienne pour qu'elle pleure à l'écran<sup>367</sup>, le réalisateur se comportait en puritain déviant, projetant des fantasmes inassouvis sur les personnages féminins qu'il dirigeait. La lecture personnelle qu'il essayait de restituer de *Rebecca* entrait en conflit avec celle, plus romantique, de Selznick. Le casting est une manière de créer un discours. Joan Fontaine fut choisie par le producteur Selznick qui voulait une héroïne « pure » qui collait au roman. Le choix de Laurence Olivier semble logique, il incarne l'aristocrate anglais, un peu sinistre et tourmenté. Judith Anderson (Mrs Danvers) fait ici sa première apparition au cinéma offrant donc un personnage inédit, rigoriste et sexuellement ambigu. George Sanders prête son détachement et son cynisme à l'un des amants de Rebecca, Jack Favell. Une fois ces comédiens réunis, le réalisateur doit conjuguer en même temps une direction d'acteurs et une direction de spectateurs. Joan Fontaine est le point médian où se rencontrent ces deux directions. Elle est l'intermédiaire d'Hitchcock, à la fois narratrice involontaire et fil rouge autour duquel le drame se construit. Présente dans presque toutes les séquences, elle n'est pourtant pas le personnage le plus intéressant. Elle est un témoin. Ses réactions, qu'Alma Hitchcock qualifiait avec dédain de « minauderies »<sup>368</sup>, doivent correspondre à celle du public. Le tournage d'une superproduction hollywoodienne est le décor de nombreux conflits et aboutit la plupart du temps à des films hybrides.

<sup>367</sup> Leff L., *Hitchcock et Selznick, op. cit.*, p. 70.

<sup>368</sup> *Ibid.*, p. 56.

Ceux qui ont écrit sur *Autant en emporte le vent* ont cherché ce qui dans le film doit sa paternité à Selznick, Fleming, Wood ou Menzies, sans oublier les apports de Gable ou de Leigh. L'adaptation passe de mains en mains au point de devenir une œuvre collective contingente, palimpseste et paradigme. Les romancières solitaires comme les sœurs Brontë ou Du Maurier étaient considérées comme les seuls maîtres à bord. Le *medium* cinématographique comporte une dimension d'aléas. Il ne peut être entièrement soumis à la volonté d'un producteur. C'est encore plus vrai à Hollywood où les budgets gigantesques empêchent un contrôle total.

Tributaire d'une bande d'acteurs qu'il n'avait pas choisis, Hitchcock les dirigeait de manière à faire passer en contrebande un peu de noirceur. *Rebecca* est la preuve que les personnages d'un film n'ont pas tous le même statut : il y a ceux comme I qui sont privés de prénom et immédiatement accessibles, ceux comme Maxime qui sont plus mystérieux et ambivalents, ceux comme Mrs Danvers qui sont des figures de l'effroi, fascinants mais unilatéraux, et ceux comme Rebecca qui ne se révèlent pas et continuent à nous hanter.

Transformer un personnage de roman en personnage de film revient à travailler toutes les formes d'expressions cinématographiques au service d'un mystère, celui de cet être que le spectateur côtoie sans tout à fait le connaître. Au cinéma comme en littérature, Jane ne nous est pas décrite de façon exhaustive. La représentation que le spectateur se fait de cette orpheline, se complète au cours de la lecture ou de la vision du film, quitte à ce que certaines informations ou certains préjugés se révèlent erronés. L'idée que le spectateur se fait de Jane se construit à travers le récit.

La description des autres personnages passe par la subjectivité du personnage narrateur. Avec ce point de vue immergé, le personnage narrateur juge rarement nécessaire de faire son propre portrait. Elle finit par se décrire en comparaison avec Blanche Ingram (personnage antagoniste dont elle croit Rochester épris). Dans le roman, cette description donne lieu à une saynète où l'héroïne trace le dessin de ses traits sur un miroir. L'utilisation d'un miroir permet à Charlotte Brontë de faire de Jane une inconnue à elle-même et de la confronter à son physique. Le miroir permet à l'auteur de décrire enfin le visage de Jane, personnage auquel le lecteur s'est identifié. À Hollywood, une héroïne de film ne peut être disgracieuse : Jane et ses avatars cinématographiques sont incarnés par des stars.

Dans *Jane Eyre* (le roman), l'épisode de la diseuse de bonne aventure est, comme la saynète du miroir, ontologiquement littéraire, exemplaire de ce que Bluestone appelle des passages « incompréhensibles » au cinéma. Cette Gitane qui semble si bien connaître l'histoire de chacun des personnages qui la consultent se révélera être Rochester déguisé. Ce passage fonctionne à l'écrit parce que la *medium* n'est pas décrite en profondeur. Il délivre des informations capitales pour la compréhension du roman : Rochester est prêt à toutes les manipulations pour séduire Jane et

considère Blanche Ingram comme une peste âpre au gain. Charlotte Brontë inventait une péripétie pour faire comprendre les sentiments de Rochester. Si Rochester réussit dans le roman à se faire passer pour une bohémienne aux yeux de la naïve Jane, le spectateur ne saurait être dupé aussi facilement dans une version filmique. C'est pourquoi Stevenson renonce à adapter la séquence et préfère mettre directement dans la bouche d'un Rochester non postiché les répliques de la fausse diseuse de bonne aventure. Dans *Jane Eyre*, Les passages du miroir et de la bohémienne accréditent ainsi la thèse de Sartre : le roman mobilise peu d'images mentales.

Dans l'adaptation de *Hurlevent* de Wyler, Heathcliff prend les traits de Laurence Olivier et Catherine ceux de Merle Oberon. Ces deux acteurs viennent du théâtre et sont au début de leur carrière cinématographique. Leur formation théâtrale les rend démonstratifs. Le casting est également constitué d'acteurs plus établis, comme Donald Crisp, qui incarne le docteur Kenneth, et Miles Mander, qui incarne Lockwood. Ces deux comédiens ont débuté dans le cinéma muet. La plupart des acteurs des *Hauts de Hurlevent* sont britanniques. Ce choix de casting apporte de la crédibilité à ce drame du Yorkshire. Le mélange de deux générations d'acteurs et de deux types de formation aboutit à un jeu empathique où les sentiments s'expriment avec grandeur. Le film comporte de nombreux gros plans exprimant la détresse des personnages. Ce que l'on peut lire sur un visage est difficile à exprimer à l'écrit. Dans ce cadre à la fois factice et humain, le roman filmé se déploie dans un espace et une temporalité.

Dans le roman, il n'y a pas de descriptions figées. Heathcliff est décrit par trois fois alors que Catherine n'est réellement décrite qu'au chapitre VIII. En interprétant le roman, Wyler ne brosse pas un portrait psychologique de ses personnages, qui ressemblent plus à des archétypes de mélodrame hollywoodien qu'aux personnages du roman. Brontë cherche à comprendre l'accumulation de haine que développe son drame. Quand commence le récit de Mrs Dean, Earnshaw devait revenir avec deux cadeaux pour ses enfants, Hindley et Catherine : un violon et une cravache. Dans le roman, le violon est cassé et la cravache perdue alors que, dans le film, les cadeaux arrivent en bon état. Earnshaw ramène aussi un jeune bohémien, Heathcliff. Les scénaristes utiliseront peu les objets. Catherine se servira de la cravache pour défendre Heathcliff. Ensuite les objets disparaîtront. Quelle symbolique associer à cet instrument de musique et cet instrument d'autorité ? Le violon ne correspond pas à la nature peu artistique du jeune garçon qui deviendra une épave, un alcoolique plein de haine. La cravache rapproche Catherine d'une nature violente. Quelles que soient les symboliques de ces objets, il est important de constater que, dans le roman, l'arrivée d'Heathcliff est, pour les enfants, associée à une déception. Brontë cherche ainsi à expliquer la haine d'Hindley pour Heathcliff alors que Wyler se borne à considérer ce personnage comme fondamentalement mauvais. La séquence où Hindley, enfant, jette une pierre à Heathcliff diffère de celle du roman, où Heathcliff est le premier agresseur. Dans le roman, la cruauté d'Hindley ne devient abominable qu'à la mort de sa femme, Frances,

personnage absent du film. Pour Emily Brontë, « le traitement infligé à ce dernier (Heathcliff) eût suffi à faire d'un saint un démon »<sup>369</sup>, tandis que Wyler s'en tient à une approche manichéenne en faisant l'économie de toute explication psychologique.

Dans le roman, Catherine n'est pas décrite par Mrs Dean mais par Lockwood qui en aperçoit le portrait. « C'était un charmant portrait. Les longs cheveux blonds ondulaient un peu sur les tempes, les yeux étaient grands et sérieux, l'ensemble presque trop gracieux. »<sup>370</sup> Cette description ne ressemble pas au personnage du film. Il donne une vague idée de la beauté lisse de Catherine. Ce procédé d'intégrer une représentation artistique (un portrait peint) au sein d'un récit littéraire permet de rendre Catherine plus réelle. On pense au portrait dont I décide de copier la robe dans *Rebecca*. Chez Hitchcock, le portrait peint nous rapproche de la mystérieuse Rebecca. Chez Emily Brontë, le portrait de Catherine n'échappe pas à la perception de son auteur. L'image de l'héroïne passe par deux prismes : celui du portraitiste et celui de Lockwood.

Pour captiver le public, un film hollywoodien doit jouer sur l'absence. L'adaptation doit alors se prêter aux jeux de la suggestion et ainsi exciter la curiosité du spectateur. Métonymie, jeux d'ombres, fondus au noir intrigants, montages elliptiques sont autant de figures de l'absence. La Rebecca d'Hitchcock est sans doute l'une des grandes figures paradigmatiques du cinéma hollywoodien avec la créature de *La Féline* et Addie Ross dans *Chaînes conjugales*. En évitant la monstration, le cinéaste parvient à créer un être modulable car jamais présent à l'écran mais au cœur de toutes les préoccupations.



Fig. 6 - *Les Hauts de Hurlevent*, 1939. Une réplique vient expliciter l'effroi visible de Catherine : « Un vent froid m'a traversé le cœur » avoue-t-elle. Pour clore la scène, l'expression est répétée par Mrs Dean, la narratrice, consciente du déchirement et du deuil amoureux que représente ce mariage.

<sup>369</sup> Brontë E, *Les hauts de Hurlevent*, op. cit., p. 94.

<sup>370</sup> *Ibid.*, p. 95.

Wyer use d'un symbole pour exprimer un état intérieur. La phrase de Brontë est plus difficile à incarner. « Il (Edgar Linton) se crut l'homme le plus heureux du monde, le jour qu'il la conduisit à la chapelle de Gimmerton »<sup>371</sup> Toute la difficulté de transposition tient à l'utilisation du verbe « croire ». Ce bonheur de surface sera de courte durée. Lorsqu'Heathcliff réapparaîtra, le couple se brisera. Ne voulant pas recourir à une voix off pour décrire littérairement l'illusion dont Edgar Linton est victime lors de son mariage, Wyler trouve un détail filmique qui rend Heathcliff symboliquement présent : le couple formé par Catherine et Edgar sort heureux de la chapelle puis Catherine se glace à la vue de bruyères qui lui rappellent sa vie sauvage avec Heathcliff. Le motif des bruyères est récurrent dans le film car il renvoie à Peniston, espace privilégié du couple Catherine-Heathcliff. Une réplique vient expliciter l'effroi visible de Catherine : « - Un vent froid m'a traversé le cœur » avoue-t-elle. Pour clore la scène, l'expression est répétée par Mrs Dean, la narratrice, consciente du déchirement et du deuil amoureux que représente ce mariage (**Fig. 6**). Ainsi, Emily Brontë insistait d'une phrase sur la naïveté d'Edgar Linton, alors que Wyler, plus mélodramatique, se focalise par l'image sur la trahison à elle-même et à Heathcliff que représente son mariage pour Catherine. Dans une autre séquence, le montage permet également d'expliquer le dilemme du personnage : en un fondu volet, Wyler associe deux images : les bruyères de Peniston, lieu de la passion romantique, et Edgar Linton à son bureau en train de rédiger une lettre, symbole de l'ordre et de l'aisance (**Fig. 7**). La voix off guide notre compréhension : Catherine est « déchirée entre sa passion pour Heathcliff et la vie qu'elle avait découverte et ne pouvait oublier. »



Fig. 7 - *Les Hauts de Hurlevent*, 1939. Le montage permet également d'expliquer le dilemme du personnage : en un fondu volet, Wyler associe deux images : les bruyères de Peniston, lieu de la passion romantique, et Edgar Linton à son bureau en train de rédiger une lettre, symbole de l'ordre et de l'aisance.

L'écrit et la représentation ne s'excluent donc pas mutuellement. Le spectateur d'une œuvre hollywoodienne est mû par un désir d'informations et une pulsion scopique. Il veut voir et comprendre. Les deux séquences évoquées respectent un énoncé narratif mais sont avant tout des

---

<sup>371</sup> *Ibid.*, p. 120.

propositions visuelles. La complexité du cinéma s'épanouit dans l'indicible. Ce qui frappe dans ces deux séquences, c'est l'immédiateté des images qui exprime violemment un ressenti qui rend la voix off redondante.

## 6.3 Révéler le monde intérieur

Le classicisme hollywoodien reste-t-il à la périphérie d'un monde intérieur parce qu'il est incapable d'employer la première personne ? Les procédés qui le rapprochent du « je » ne réussissent pas à s'y substituer. Outre le *flashback*, déjà abordé, ces procédés comportent la caméra subjective, la voix off et l'image mentale. Le personnage de film peut ainsi devenir l'instrument d'un basculement très subtil dans la fantasmagorie en devenant l'embrayeur d'un mouvement vers le psychisme.

Le personnage de film ne peut cependant assurer tout un récit en voix off même s'il existe des contre-exemples comme *Le Roman d'un tricheur*, Sacha Guitry, 1936). La caméra subjective ne peut, elle non plus, être abusivement utilisée (malgré le cas de *La Dame du Lac*, *Lady in the Lake*, Robert Montgomery, 1947). Le personnage de film doit donc servir de fil directeur au public, le faisant passer du personnage narrateur de la littérature au personnage embrayeur du cinéma.

À Hollywood, le *star system*, la technique cinématographique et le découpage permettent tout de même de créer une proximité avec des personnages. Cette familiarité pourrait-elle se transformer en une empathie assez profonde pour faire partager au spectateur les pensées des personnages aussi bien que le permet un roman à ses lecteurs ? Caméra subjective, voix off, et image mentale permettent de s'approcher du monde intérieur des héros de cinéma de manière appuyée et évidente mais ne sont que des substituts au « je » littéraire.

À travers trois procédés, le classicisme hollywoodien tente d'approcher la subjectivité des personnages : la caméra subjective serait l'équivalent du point de vue interne en littérature mais impose une logistique lourde et fait sortir de la fiction le spectateur qui l'identifie (**6.3.1 Caméra subjective**), la voix off paraît être une facilité mais ne fait que transposer du texte par texte et se réduit souvent au commentaire (**6.3.2 Voix off**), et enfin, l'image mentale sert de boussole au spectateur mais fait rejaillir une fantasmagorie perturbante (**6.3.3 Image mentale**). Il faut utiliser tous ces procédés avec parcimonie parce que, en plus d'être insuffisants, ils exposent un art objectif à la confusion. L'agilité avec laquelle le romancier passe d'une conjugaison de la troisième à la première

personne n'est pas imitable par les cinéastes (6.3.4 La subjectivité contamine la « diégèse classique »).

### 6.3.1 Caméra subjective

Aujourd'hui assimilée aux jeux vidéo (en particulier le « shoot them up » où le joueur incarne un être de pixel et en épouse le point de vue), la caméra subjective est utilisée par le cinéma classique hollywoodien pour retarder l'apparition d'une star. C'est le cas des *Passagers de la nuit*, (*Dark Passage*, Delmer Daves, 1947) de *Docteur Jerry et Mister Love* ou même de *La Dame du Lac* (qui bien qu'entièrement tourné en caméra subjective nous fait apercevoir le personnage principal dans un miroir et scande le récit par des interpellations de Philip Marlowe). *La Dame du Lac* s'approche de la littérature à la première personne par l'implication de l'acteur réalisateur Robert Montgomery. Globalement considéré comme un échec, ce film dispositif a cependant découragé les cinéastes d'utiliser la caméra subjective sur tout un film. L'expérience n'a été pratiquement réitérée qu'en 2016 pour un film d'action : *Hardcore Henry* (Ilya Naishuller, 2016).

### 6.3.2 Voix off

La voix off est la manière la plus évidente de dire « je » au cinéma. Pourtant, les cinéastes hollywoodiens l'emploient avec parcimonie. Son utilisation varie selon les genres des films réalisés. Le film noir privilégie ce procédé pour faire témoigner un héros brisé et défaitiste. Wilder fait raconter par une voix d'outre-tombe l'échec de ses personnages : Walter Neff (*Assurance sur la mort*, *Double Indemnity*, 1944) enregistre sa confession où il détaille chaque étape d'un plan machiavélique qui ne s'est pas déroulé comme il le souhaitait ; Joe (*Boulevard du Crépuscule*) raconte quant à lui les circonstances de son assassinat du fond de la piscine où gît son cadavre.

Le western se plie moins que le film noir à la voix off mais il se sert très souvent de chansons qui expriment l'état intérieur des personnages (on pense aux films de John Ford : « My Darling Clementine », qui est également le titre original de *La Poursuite infernale*, 1946, « She wore a yellow ribbon » titre original de *La Charge héroïque*, 1949, ou « What makes a man to wander ? » pour *La Prisonnière du désert*). Le spectateur accepte difficilement une coupure entre le personnage présent à l'image et sa voix désincarnée présente sur la bande-son. Ce dédoublement d'un même personnage conduit à considérer deux espaces de la fiction : le premier concerne l'image (la fiction au premier

degré) alors que le second concerne le son (la fiction commentée, on l'imagine rétrospectivement, par un personnage impliqué).

Prêtant à confusion, la voix off qui provient du héros du film n'est pas la seule option : on peut faire raconter la fiction par un personnage périphérique, par un narrateur omniscient ou par un personnage qui appartient à l'univers du film mais que l'on ne verra pas à l'écran. Ce dernier cas trouve un bon exemple dans *Chaînes conjugales*. La briseuse de couples, Addie Ross, n'apparaîtra que sur la bande sonore. Elle est l'auteure d'une lettre adressée à trois épouses dans laquelle elle annonce son prétendu départ avec l'un de leurs maris. Structuré autour de trois *flashbacks* (un par épouse), *Chaînes conjugales* nous propose d'entrer dans la psyché de femmes au foyer américaines. Il fait le récit de leurs frustrations pour mieux célébrer leur mariage dans la dernière partie. Ce *whodunit* conjugal dont le suspense consiste à nous faire douter de la fidélité de chacun des époux, est raconté par la semeuse de troubles dont on comprend le pouvoir de séduction en entendant sa voix.

Trois des films de Mankiewicz (*Chaînes conjugales*, *Eve*, *All about Eve*, 1950, *La Comtesse aux pieds nus*, *The Barefoot Contessa*, 1954) utilisent de façon originale la voix off et le *flashback*. Ces deux procédés permettent une description polyphonique des milieux concernés (la bourgeoisie pavillonnaire, le monde du théâtre, la haute société). Traversés par la présence d'une femme tentatrice qui semble venir d'un autre monde (Addie Ross, présentée comme un danger pour les femmes mariées ; Eve, qui va apprendre à asservir les autres pour parvenir à percer ; Maria Vargas, qui fait le malheur de ses amants), ces trois films portent sur les souvenirs qu'elles laisseront. Voix off et *flashback* deviennent des procédés littéraires et philosophiques : ils engagent la sincérité des personnages qui se confient. Ces personnages sont tous en proie au doute. Ces personnages de femmes, Addie Ross, Eve, Maria Vargas, restent un mystère que l'on ne pourrait aborder autrement que par le point de vue de ceux qui croient les avoir connues. L'emploi de la première personne permet ainsi à certaines fictions d'être moins affirmatives.

Deux *female gothic* utilisent la voix off de manière très différente. La version d'Hitchcock de *Rebecca* commence par une invitation à la rêverie que nous propose I et qui laisse présager que les événements relatés appartiennent au passé. *Le Secret derrière la porte* a une relation à la temporalité beaucoup plus trouble. Ces procédés très étranges traduisent une volonté de créer le suspense. Emporté par le flux de l'action, le spectateur ne questionne ni le point de vue du narrateur, ni la cohérence des faits. La voix off de Celia ressemble à une confession dont le recul initial laisse place à une implication croissante. Après un prologue très écrit et mûri, le contenu de la voix off devient plus lapidaire. On est passé du littéraire au commentaire, de l'enluminure verbale à la nécessité d'entendre pour comprendre. Lang voulait faire dire cette voix off par une autre actrice que Joan Bennett, qui s'y opposa. On peut voir dans cette volonté du cinéaste un désir de montrer le clivage de l'inconscient.



Dans l'esprit de Lang, cette voix ne devait pas correspondre à celle de la femme que l'on verrait sur l'écran : après les événements racontés, Celia est en effet devenue une autre femme.

### 6.3.3 Image mentale

Comme le montre Sartre dans *L'Imaginaire*<sup>372</sup>, la littérature fait peu de cas de l'image : « Les auteurs sont d'accord pour faire remarquer la pauvreté des images qui accompagnent la lecture. De fait, la plupart des sujets en ont fort peu et de très incomplètes. On devrait même ajouter qu'elles apparaissent en général en dehors de l'activité de lecture proprement dite (...) Bref, les images apparaissent aux arrêts et aux ratés de la lecture. Le reste du temps, quand le lecteur est bien pris, il n'y a pas d'image mentale. »<sup>373</sup> Ainsi, pour Sartre, la littérature est un art cérébral, un art des lettres qui ignore presque l'image mentale. Souvent contestée par les réalisateurs qui cherchent dans leurs lectures des récits à adapter, la réflexion de Sartre isole la littérature des arts de la représentation. Sartre n'évoque pas l'adaptation littéraire, creusant ainsi un fossé entre l'image et le textuel.

Sur un plan créatif, Terence Davies affirme le contraire. Interviewé par Adrien Gombeaud pour son adaptation de Lewis Grassic Gibbon (*Sunset Song*, 2015), il confie : « l'écriture m'inspire-t-elle des images et des sons ? Si je vois des images, si j'entends des sons en lisant un roman, je sais que je pourrai en faire un film. Je peux apprécier un livre qui ne m'inspire aucune image, mais je ne vais pas songer à l'adapter car je ne saurais pas où mettre ma caméra ! »<sup>374</sup> Stanley Kubrick cherche davantage la difficulté et le paradoxe, mais sa pensée a le mérite d'être rationnelle et non subjective : « Le roman parfait pour qui veut en tirer un film est celui qui se soucie surtout de la vie intérieure des personnages. Il donne à qui l'adapte une boussole irréfutable indiquant ce qu'un personnage pense ou ressent à n'importe quel moment. À partir de cela, l'adaptateur peut inventer des actions qui seront le corrélatif objectif du contenu du film et qui lui donneront une forme dramatique sans manquer de fidélité. »<sup>375</sup> Le réalisateur prend pour « boussole » ce que le cinéma ne peut exprimer directement. Son sens de l'adaptation n'a rien de littéral : il traduit la psychologie par des actions concrètes. La fidélité littérale aux auteurs adaptés lui importe moins que la fidélité psychologique aux personnages qu'ils ont inventé (en témoignent ses conflits avec les écrivains Arthur C. Clarke et Stephen King).

Il est paradoxal d'associer aux cinéastes plutôt qu'aux romanciers la création d'images mentales. En effet, le romancier est un auteur solitaire alors que le cinéaste travaille collectivement, avec une

---

<sup>372</sup> Sartre J-P., *L'Imaginaire*, Paris, Folio, 2005.

<sup>373</sup> Serceau D., « Adaptation et matière de l'inspiration » dans Letort D. et Wells-Lassagne S. (dir.), *L'adaptation cinématographique*, op. cit., p. 221.

<sup>374</sup> *Positif* n° 662, Avril 2016, p. 25.

<sup>375</sup> Cité par Bourget J-L dans Vanoye F. (dir.), *Cinéma et littérature*, op. cit., pp. 64-65.

logistique lourde. Le cinéaste hollywoodien fait cependant preuve d'un talent particulier : la lecture de roman fait naître chez lui des images auxquelles il donne une forme cinématographique. Sa vision transforme une intériorité en spectacle.

Le mystère qui fait passer de l'ensemble textuel à l'image animée et sonore peut s'analyser. Au cinéma, le terme « image mentale » engage la vision d'un personnage qui devient la nôtre. Il y a des « images mentales » évidentes (celles précédées d'un *travelling* vers le visage d'un personnage, par exemple), et d'autres qui prêtent à interrogation (sommes-nous dans l'imagination d'un réalisateur ou dans celle d'un personnage ?). Certains cinéastes traitent par la couleur la vision d'un personnage alors que le film est en noir et blanc : c'est récurrent chez Lewin (*The Moon and Sixpence*, 1942, *Bel Ami*, *The Private Affairs of Bel Ami*, 1947 et *Le Portrait de Dorian Gray*). Pour accréditer les thèses de Sartre, ces « images mentales » sont provoquées par les cinéastes qui donnent ainsi matière à l'abstrait littéraire. Hollywood traduit l'abstraction des pensées (dont on ne peut représenter une forme incontestable) par des images. La sensation l'emporte sur l'intellectualisation. Nous ne pourrions jamais lire à l'intérieur d'un esprit, même si l'hypnose au début du siècle dernier et les sciences cognitives aujourd'hui tentent de s'en approcher. Il n'y a donc qu'au cinéma que l'on peut voir les images créées par l'inconscient d'un personnage. Ces « images mentales » sont trompeuses, car nous ne disposons généralement d'aucun moyen pour les distinguer des « images objectives ». Le film peut basculer dans le fantasme à tout moment et le retour vers le réel n'est jamais garanti. Sartre, qui n'était pas un grand défenseur du cinéma, reprochait à *Citizen Kane* d'utiliser des procédés littéraires. Contrairement à Bazin, Sartre considérait le cinéma comme un art de l'image et la littérature comme un art des mots. Mais ce que Sartre présuppose de l'inconscient du lecteur n'est pas transposable à celui d'un spectateur de cinéma. Lorsqu'un personnage fantasme dans un roman, ce qu'il perçoit est traduit par écrit, alors que lorsqu'un personnage de film hollywoodien fantasme, un accès direct à ses images intérieures nous est proposé.

En littérature, d'une liste d'adjectifs découle notre perception intellectuelle du personnage alors qu'au cinéma, l'adjectif est une notion intransposable. De l'ensemble textuel (le personnage de roman) à l'être incarné mais fantomatique (le personnage de film) naît une même illusion : celle de voir se mouvoir un homme véritable. Mais il est pratiquement impossible que cet homme véritable soit le même dans les deux cas, nonobstant le fait que le film soit une adaptation du roman, car les images mentales qui s'impriment dans l'esprit du lecteur celles qui s'impriment dans celui du spectateur sont déterminées par des vecteurs différents. Ici réside tout l'art de la transposition, qui est une véritable gageure.

Adapter un roman au cinéma oblige les nouveaux auteurs à rechercher les projections du spectateur par d'autres moyens que pour le lecteur. Le physique du personnage devient celui de l'interprète, les

indications psychologiques doivent être retranscrites par des actions, etc. C'est principalement ainsi que la description littéraire des fantasmes transposée au cinéma peut devenir « image mentale ». Cette transformation du mot en images n'est pas exclusive, puisque le cinéma peut comporter des mentions écrites à côté des dialogues. Mais elle est essentielle à l'adaptation cinématographique du roman

Le cinéma est autre que la littérature mais il est vain de vouloir caractériser une supériorité de l'un sur l'autre dans leur capacité à produire des images mentales.

« La contradiction entre la vision et les mots met en lumière le caractère spécifique de cette autre culture que les images accumulées dans la mémoire et le subconscient ont peu à peu constituée chez l'homme contemporain, incertain sur l'origine de ces chocs visuels qui, de loin en loin, traversent son esprit, appelés par une ressemblance, une association d'idées, une réminiscence, et qui le transportent loin de l'univers rationalisable et descriptible du langage. »<sup>376</sup>

En raison de son réalisme, le film est soumis à plus d'aléas que le roman. La solitude du romancier implique un contrôle impossible au cinéma. Bien que dépendant de l'imagination d'un lecteur, le roman n'a pas à se confronter à une réalité qui n'aurait pas d'auteur. Cette coupure entre la réalité et la littérature ne correspond pas au cinéma qui ne peut s'exiler complètement du monde. Alors que la nature est toujours co-auteure d'un film, elle peut être absente d'un roman. La littérature affiche une artificialité naturelle qui, pour être égalée au cinéma, demanderait des effets de styles ostentatoires.

### **6.3.4 La subjectivité contamine la « diégèse classique »**

Le *female gothic* devient ambigu lorsque le spectateur en vient à se demander s'il n'a pas quitté une diégèse « classique » et accédé à l'inconscient d'un personnage. Le genre propose une exploration des fantasmes de ses héroïnes qui peut prêter à confusion. Le basculement dans leur subjectivité est incertain. Ce changement de point de vue peut-être brutal. *Le Secret derrière la porte* semble verser dans la fantasmagorie quand Celia disparaît dans la brume. Commencé par la voix off de Celia, *Le Secret derrière la porte* s'ouvre alors au point de vue de Mark avec cette séquence de rêve. Les déambulations de l'héroïne dans Blaze Creek nous donnaient l'impression de comprendre Mark en visitant ses chambres fortunées. Avec le rêve éveillé, Lang va plus loin : il rend visible une réalité psychique à laquelle aucune caméra ne devrait avoir accès. À ce moment du film, la narration est en suspens. Cette dérive poétique s'écarte de ce qui fait la crédibilité du film et l'éloigne de la linéarité du *female gothic*.

---

<sup>376</sup> Clerc J.-M., *Littérature et cinéma, op. cit.*, pp. 136-137.

Les autres films du genre ne comportent pas de virages aussi radicaux. La lente contamination des affects du personnage sur la narration classique est aussi subtile qu'elle paraît dans un premier temps imperceptible. Aussi pernicieuses soit-elles, les manipulations de Gregory Anton sont progressives et notre perception de cette figure du mal évolue petit à petit (*Hantise*). La compréhension d'« I » de la vie de Manderley n'a rien d'immédiate (*Rebecca*). Que le personnage masculin soit bon ou mauvais, il n'est jamais définitivement livré au spectateur.

Tous les *female gothic* (à l'exception d'*Angoisse*) font du personnage de l'épouse un guide. De *Jane Eyre* aux *female gothic*, les personnages narrateurs deviennent des personnages embrayeurs. Les romans à la première personne impliquent une immersion progressive. Restituer la découverte de Manderley, de Thornfield Hall ou de Hurlevent et de leurs habitants par une étrangère, c'est faire part d'une expérience humaine où la réalité ne se donne jamais entièrement. Ne pouvant restituer l'expérience des faits entièrement perçue par un personnage, le cinéma hollywoodien nous amène au plus près de ses héroïnes. Contrairement au cliché théorique, le cinéma classique hollywoodien emploie peu le « style invisible ». L'apparente neutralité du point de vue des *female gothic* va de pair avec ses héroïnes à la personnalité effacée.



Fig. 8 - *Rebecca*, 194. Mrs Danvers multiplie des petits incidents pour créer un malaise chez I et ira jusqu'à lui suggérer de se suicider.

Créant une cohésion à travers un découpage qui éparpille les points de vue, le personnage filmique de l'épouse est en effet un point de repère pour la révélation de mondes intérieurs. Ce que le public prend pour les hallucinations sonores de Paula (*Hantise*) sont en fait des bruits provoqués par son mari dans l'objectif de la rendre folle. Mrs Danvers (*Rebecca*) multiplie des petits incidents pour créer un malaise chez I et ira jusqu'à lui suggérer de se suicider (**Fig. 8**). Celia (*Le Secret derrière la porte*)

découvre progressivement la folie de son époux. D'abord séduite par le faste, Miranda (*Le Château du Dragon*) comprend que derrière le *gentleman* qu'elle a épousé se cache un tyran toxicomane. Que l'époux torturé connaisse une rédemption (*Rebecca, Le Secret derrière la porte*) ou qu'il s'avère être un criminel (*Hantise, Le Château du Dragon, Angoisse*), l'héroïne subit un rite d'initiation. Elle fait preuve d'abnégation bien qu'elle se rende compte que son mariage était un piège.

Ces variations autour de *Jane Eyre* ont l'habileté de rester à la lisière du fantasme. Bien qu'utilisant avec parcimonie la voix off et l'image mentale, ces films sont focalisés sur leurs héroïnes. Traitant tous de l'altérité par rapport à un époux qui reste un inconnu, les *female gothic* proposent un compromis par rapport à la littérature à la première personne. Les avatars de Jane sont omniprésents et servent surtout à faire découvrir, par leurs yeux, la personnalité d'un mari qui s'exprime par l'exploration de leur château. Comme le roman gothique dans son acception la plus large, les *female gothic* nous font parcourir un espace fantasmagorique et secret. Comme dans les romans d'Ann Radcliffe et contrairement au *Château d'Otrante*, les secrets des propriétés sont finalement expliqués rationnellement et ne relèvent pas du surnaturel. *Jane Eyre* est un roman qui utilise des codes horrifiques (la manière dont est traitée Bertha). Pourtant, c'est un roman auquel on adhère par son réalisme psychologique. Si les faits nous approchent du conte, la crédibilité des sentiments éprouvés par Jane l'emporte sur la fantasmagorie.

Contrairement à l'acteur de théâtre, dont l'expression corporelle est la principale manière d'engager ses affects, l'acteur de cinéma est aidé par le découpage. L'alternance des échelles des plans permet aussi aux cinéastes de retranscrire un état mental. L'expression est alors guidée par un montage, comme le prouve l'expérience Koulechov. Dans cette expérience, le même plan représentant un visage d'homme est associé à diverses images qui donnent l'impression de modifier ce visage pourtant inchangé. Le découpage devient une manière d'entrer dans la psyché du personnage. L'homme de l'expérience semble ressentir des émotions différentes selon l'image à laquelle il est confronté. Tout cela relève d'une projection du spectateur. Ainsi Koulechov nous fait appréhender des sentiments qui sont plus ceux du spectateur que ceux du personnage, dont on ne sait rien. Le cinéma crée un discours au même titre que la description littéraire explicite l'état intérieur d'un personnage. L'expérimentation de Koulechov est aussi aléatoire qu'inconsciente. Elle joue sur des associations qui diffèrent selon le spectateur et qui sont moins précises que la description littéraire d'états de personnages. Cette vocation soviétique à créer un langage cinématographique qui s'efforcera de ne ressembler à aucun autre et qui serait spontané prend une place capitale dans *L'Homme à la caméra (Chelovek s Kinoapparatom, Dziga Vertov, 1929)*. Si cet exemple venu d'URSS nous éloigne un peu d'Hollywood, il nous permet de mettre en perspective le « façonnage du spectateur » (expression d'Eisenstein), qui est avant tout psychique. Ce « flux d'images » nous rapproche de ce qu'est dans la littérature moderne le « flux de conscience ». Pourtant, le cinéma

soviétique n'explore pas la subjectivité de personnages de fiction mais influe sur celle du spectateur. Dans le cinéma de propagande russe, ce n'est pas tant l'individu qui compte que le fantasme collectif d'une société révolutionnaire. À Hollywood, l'individu, sa liberté, son droit au bonheur, priment. Rarement aussi inexpressive que l'acteur de Koulechov, la star hollywoodienne peut être directement un vecteur de l'imaginaire. Elle est tributaire d' « images mentales ».

À Hollywood, les stars font le lien entre le public et les fantasmes des personnages. Aussi factice que les visions qu'on lui prête, le personnage parvient à créer l'illusion. Le décolllement du réel passe par l'identification à cet être fictif. La fantasmagorie hollywoodienne n'est jamais un pur geste créatif, elle est toujours associée à un personnage. Canalisant ainsi l'expérimentation, les producteurs scindent la diégèse (le réalisme diégétique et les fantasmes des personnages) de façon explicite.

Le personnage cinématographique n'a pas besoin d'assurer le récit par une voix off pour provoquer un sentiment d'identification chez le spectateur. Perdu dans un flux d'images, le spectateur se rattache à la figure humaine. Il est avant tout témoin d'actions auxquelles, guidé par une mise en scène et un montage, il donne un sens. De la littérature au cinéma, le personnage est passé d'un ensemble textuel à une combinaison de facteurs contrôlés par plusieurs auteurs. Choix de *casting*, direction d'acteur, découpage permettent de mettre en valeur un personnage et d'en imposer le point de vue.

### **3. LE LIEN ENTRE ESTHÉTIQUE ET ONIRISME TROUVE SON EXPRESSION LA PLUS ACHEVÉE AVEC LE RÊVE FILMÉ**

Cette troisième partie va questionner une évidence qui nous paraît suspecte : le cinéma classique hollywoodien se tournerait naturellement vers l'onirisme parce que le rêve et le film de studio ont beaucoup en commun : comme le rêve, le cinéma est un langage fait d'images en mouvement ; ce sont deux créations audiovisuelles, deux langages symboliques, deux fenêtres vers l'imaginaire qui se complèteraient harmonieusement par nature. Pourtant, on peut aussi faire l'hypothèse inverse qu'au lieu d'être en harmonie avec la « diégèse » hollywoodienne, la représentation d'un rêve prend le risque de perturber celle-ci. En effet, l'analogie entre le rêve et la création cinématographique hollywoodienne comporte des limites. Le rêve est individuel et évanescent tandis que l'art cinématographique est collectif et matériel. La « diégèse » hollywoodienne n'est efficace qu'autant que le spectateur la crédite d'être réaliste. Or, le rêve filmé entretient une relation trouble avec le réalisme en introduisant un « film dans le film » qui présente des caractéristiques communes avec la représentation de la réalité tout en assumant le statut généralement explicite de création mentale d'un personnage à un moment ou à l'autre du film.

À travers des œuvres-clés comme *Le Cauchemar* de Füssli, nous soulignerons les différents transferts culturels qu'entretient Hollywood avec d'autres formes d'expression artistique. L'objectif n'est pas de se livrer à une étude comparée de différents signifiants mais de voir comment le cinéma s'inspire de médias incomplets pour créer une expression inédite qui se rapproche de l'onirisme sans pour autant en devenir une copie parfaite. Hollywood fait souvent un rapprochement entre le rêve et l'œuvre d'art, y compris cinématographique. Cette intuition était déjà présente dans « Le Chapitre sur le rêve »<sup>377</sup> de Stevenson où l'auteur utilisait une allégorie de l'onirisme : le « petit théâtre de son cerveau » qui joue

---

<sup>377</sup> Stevenson R.L., *Essais sur l'art de la fiction*, Paris, Édition Payot & Rivages, 2007, pp. 363-380.

ses futurs romans alors qu'il est endormi. Stevenson nous assure que c'est la façon dont il a procédé pour écrire *L'Étrange cas du docteur Jekyll et de Mister Hyde*.

Quand les scénaristes hollywoodiens décident d'écrire un rêve filmé, ils sont confrontés à deux types d'inspirations : celle des arts antérieurs, qui font une imitation incomplète des rêves, et celle des rêves véritables, à travers leurs propres rêves et à travers les récits de rêve qui servent à la psychanalyse et peuvent servir la fiction hollywoodienne. Avec « La Vision de la dormeuse », Jean Starobinski fait du *Cauchemar* de Füssli une lecture artistique combinée à une interprétation psychanalytique. Hollywood inclut toujours le rêve dans une dramaturgie, mais ne l'emploie pas systématiquement comme le moteur d'une psychanalyse. Il serait d'ailleurs restrictif de se contenter d'une lecture freudienne du rêve filmé tant la poétique cinématographique du rêve peut mener loin. Amour fou (*Peter Ibbetson*), conquête du merveilleux (*Le Magicien d'Oz*), science prémonitrice (*Strange Illusion*) représentent une grande variété de traitement des rêves, dans la riche tradition des onirocrits.

Bien qu'ils occupent parfois la quasi-totalité d'un film, les rêves filmés induisent toujours un retour à la normale. Ces *happy ends* de circonstance semblent impossibles à Füssli qui représente une femme au point culminant de son cauchemar sans laisser espérer de délivrance. À Hollywood, les rêves filmés comportent de multiples symboles à décrypter. Au-delà de leur portée poétique (qui expliquerait l'intérêt des surréalistes pour *Peter Ibbetson*), ils ont surtout une dimension narrative.

Le tableau de Füssli propose un langage pictural qui s'approche d'une forme de rébus pour stimuler une interprétation. Avec *La Maison du docteur Edwardes* ou *Strange Illusion*, Hollywood classique propose le même type d'exercice. Qu'il ait eu connaissance du célèbre tableau ou non, Mankiewicz utilise un procédé assez proche quand il met en scène le souvenir traumatique de Catherine dans *Soudain, l'été dernier*. Le morceau de bravoure de cette étude de mœurs qui répond aux codes des films policiers correspond à la superposition de deux images (une actuelle et une mémorielle, l'une floue et l'autre nette) qui occupent le même écran. Mais Füssli va encore plus loin dans la déstructuration : le rêve et la dormeuse coexistent plus formellement. Il ne s'agit pas du collage de deux plans mais d'une irruption violente du monstrueux dans un environnement intime.

À force de mettre en relation des films représentant des rêves, nous sommes tentés d'utiliser un raccourci critique : s'agit-il d'un genre ? Il faudra répondre négativement à cette interrogation : plus que la structure des rêves, ces films mettent en évidence celle des genres auxquels ils obéissent : films policiers (*La Maison du docteur Edwardes*), biopics (*Freud, passions secrètes*) ou westerns (*La Vallée de la peur*) répondent aux clichés qui leur sont inhérents et ne sont pas dénaturés par les séquences de rêves. On ne retrouve d'ailleurs de telles séquences que dans trois genres



hollywoodiens : le film policier, la comédie musicale et le film fantastique, parce que le rêve ne peut être qu'un message à interpréter (le film policier), un moment déconnecté du quotidien (la comédie musicale), ou une irruption menaçante qui met en doute nos perceptions (le film fantastique).

Cette partie se subdivisera en quatre étapes nécessaires pour comprendre le rôle progressif du rêve dans l'esthétique hollywoodienne. Nous verrons d'abord que le lien entre rêve et cinéma prolonge une histoire commune entre les arts et l'onirisme qui remonte aux origines de l'humanité (**1. La représentation des rêves n'a pas attendu Hollywood pour occuper la pensée et les arts**). Ensuite, nous nous pencherons sur la visualisation du rêve d'un personnage fictif qui implique le double point de vue proposé par Füssli et la substitution du spectateur au rêveur de la diégèse (**2. La représentation hollywoodienne du rêve fait coexister deux espaces-temps en un seul film**). Une fois le cadre hollywoodien bien défini, nous nous appliquerons à associer ce cadre à une expression de l'expérience du rêve telle que la décrit la psychanalyse (**3. L'adaptation du rêve aux canons hollywoodiens**). Enfin, nous constaterons que la poétique du rêve ne saurait équivaloir à un genre et qu'Hollywood intègre le rêve aux règles déjà établies de sa production (**4 . À Hollywood, la psychanalyse et le rêve sont subordonnés aux genres**).

# 1. La représentation des rêves n'a pas attendu Hollywood pour occuper la pensée et les arts

Du *Cauchemar* de Füssli aux pièces de Shakespeare, la représentation des rêves n'a pas attendu l'arrivée du classicisme hollywoodien, mais Hollywood innove rapidement par une nouvelle esthétique du rêve qui englobe l'histoire des arts antérieurs et les découvertes de la psychanalyse. Du *Magicien d'Oz* à *Brigadoon*, les mondes merveilleux visités par les héros hollywoodiens doivent leur exotisme aux techniques employées par les studios. Rendre compte cinématographiquement de la vie onirique, c'est créer de toutes pièces un monde merveilleux. Lorsque le cinéma s'empare du rêve, il peut puiser son inspiration à trois sources : les représentations artistiques antérieures, la littérature scientifique allant des onirocrits aux psychanalystes et les propres rêves des auteurs des films. La représentation du rêve n'a pas seulement donné naissance à des clichés cinématographiques. L'émulation inhérente au système des studios a fait apparaître une poétique hollywoodienne du rêve. L'étude comparée de séquences (ou groupes de séquences) de rêve permet de comprendre comment Hollywood s'illustre par ce qu'il a de plus singulier. La représentation du rêve sert de profession de foi hollywoodienne. Elle est spectaculaire avant d'être un récit et de donner un sens. C'est une expérience esthétique.

Le cinéma n'est pas le premier signifiant à retranscrire le langage des rêves mais il est certainement le moyen le plus efficace pour imiter ce langage. La représentation filmique d'un rêve passe par une « grammaire » cinématographique qui imite celle de l'inconscient. Cette prise en compte de la « forme » du rêve est spécifique au cinéma qui est le seul « signifiant » qui renvoie à l'expérience du dormeur.

Ses spécificités s'inscrivent dans le prolongement de tous les autres arts qui ont exprimé le rêve, et en particulier la littérature, la peinture et les arts scéniques. Avant de comprendre comment Hollywood s'est approprié le rêve au point d'en devenir l'emblème, il nous faut passer en revue tout l'héritage dont le cinéma bénéficie. Une fois de plus, l'hybridité du classicisme hollywoodien sera ainsi mise en relief, de même que sa propension à entretenir des transferts culturels. Les multiples significés oniriques renforcent l'ontologie de chaque signifiant. Ainsi, aborder le rêve filmé, c'est redéfinir le cinéma classique hollywoodien. Il devient l'expression imagée de symboles qui n'ont pas

d'équivalents littéraires, picturaux ou théâtraux. Sans prêter allégeance aux travaux d'Erich Fromm<sup>378</sup>, Hollywood propose un monde et un langage à part qui peuvent parodier l'inconscient tout en mettant en œuvre des dispositifs étrangers à l'onirisme. Hollywood prend les antécédents de l'image du rêve pour les adapter à son idéologie et à son économie.

L'expérience du rêveur peut être retranscrite de deux manières : verbale et visuelle. La méthode verbale permet de comprendre le rêve et de l'interpréter en l'intégrant au reste de l'existence du rêveur. Quant aux arts visuels, ils ne se bornent pas à décrire un rêve, ils nous le font vivre. **Le récit de rêve donne accès à une aventure intérieure qui a inspiré Hollywood (1.1). Le classicisme hollywoodien s'inscrira ainsi dans le courant des autres arts visuels en donnant une forme plastique au rêve (1.2).**

## 1.1 Le récit de rêve a inspiré Hollywood

Le récit de rêve écrit est avant tout interprétatif. Il devient culminant avec *Die Traumdeutung* dont la dimension littéraire est fondamentale (**1.1.1 l'inspiration multiple des rêves hollywoodiens**). Dans des récits enfantins, Faulkner, Dostoïevski, Carroll et Dickens font du rêve une formation (**1.1.2 L'exemple de la nouvelle onirique : tirer du rêve un enseignement**).

Qu'il l'actualise par des procédés littéraires ou qu'il le décrive à l'imparfait, le narrateur d'un rêve en transforme le contenu. Son récit n'est jamais gratuit : il inspire un diagnostic ou un enseignement. Nous nous intéresserons à deux modalités de récits de rêve : celle curative de Freud et de onirocrits qui l'ont précédé, et celle, plus strictement littéraire, d'écrivains comme Dostoïevski, Faulkner, Carroll ou Dickens. Sans chercher à les comparer, nous verrons que ces deux approches inspirent Hollywood qui en fait une relecture ludique.

Le moyen le plus simple de faire partager son expérience onirique reste la parole. Les mots ne sauraient restituer exactement l'expérience du rêve ou les sensations qui naissent chez le dormeur, mais ils parviennent à en rendre compte avec concision. Dans le récit de rêve, s'entremêlent l'autobiographique et l'imaginaire, l'individu tel qu'il se définit lui-même et celui que son inconscient lui révèle. La mémoire le dispute à la recreation. Le récit de rêve devient la première étape vers une

---

<sup>378</sup> Fromm, E., *Le Langage oublié*, Paris, Édition Payot & Rivages, 1975.

interprétation. Quand, par licence poétique, le narrateur d'un texte romanesque veut tromper le lecteur en faisant passer un récit de rêve pour un événement « réel », il entretient la croyance d'un monde onirique presque impossible à distinguer du reste de l'existence. Des cinéastes comme Lang s'y sont eux aussi essayés. Mais au temps du classicisme hollywoodien, les cinéastes se sentent généralement obligés d'engager des moyens formels lourds pour distinguer rêve et réalité, sans pour autant parvenir à annihiler l'ambivalence du rêve filmé.

### **1.1.1 L'inspiration multiple des rêves hollywoodiens**

L'histoire de la psychanalyse est parallèle à celle du cinéma, qui s'est inspiré de celle-ci sans jamais réussir une greffe parfaite. Les rêves filmés ne sont en effet que des tentatives ludiques de recyclage de diverses théories scientifiques. À Hollywood, Freud est le plus cité. Les cinéastes s'approprient aussi les œuvres littéraires qui ont contribué à l'élaboration de la psychanalyse. Au commencement, donc, le verbe ! Freud se place en successeur des onirocrités mais aussi en écrivain. La description des rêves engage un style et leurs tentatives d'interprétation stimulent l'imagination de Freud. Elles sont comparables aux intrigues des romans policiers. La littérature prépare les découvertes freudiennes à travers des fictions mythiques. Freud trouve dès l'Antiquité des exemples d'œuvres qui évoquent des désirs inconscients. À travers le thème du parricide, Freud perçoit ainsi un fantasme qui n'a cessé d'obséder les hommes.

Il est bien sûr impossible de considérer Freud comme un littérateur. Cependant, il n'hésite pas à exploiter pour ses recherches des œuvres littéraires et des mythes qu'il interprète comme s'il s'agissait de rêves éveillés.

Si Freud a façonné l'inconscient collectif, c'est aussi parce qu'il s'est servi de ses propres rêves pour étayer ses théories. Présenté comme une figure romantique aspirant à devenir un héros de l'œuvre de Goethe mais hésitant entre Faust et Méphistophélès<sup>379</sup>, Freud n'a plus rien du médecin humble et sans aspérité. Bien que son autorité continue aujourd'hui d'être contestée, il est devenu une figure qui impose le respect (même auprès de ses plus violents détracteurs). Cette déférence ne doit pas nous faire oublier l'anticonformisme du personnage et la marginalité de ses débuts. Comme Hollywood, la psychanalyse a longtemps été dénigrée par l'*intelligentsia* : il fallait de l'obstination et du courage pour prêter allégeance à ses principes. Cette aventure qui mène à l'allègement de la souffrance

---

<sup>379</sup> Roudinesco É., *Freud en son temps et dans le nôtre*, Paris, France, Éditions du Seuil, 2014.p. 54.

psychique est aussi sombre qu'hypothétique. Trouver dans un patient des symptômes pouvant s'approcher de l'universalité, c'est faire un pari : celui d'un genre humain dominé par les mêmes démons même s'ils se manifestent de façon multiple. La psychanalyse repose sur la croyance d'un inconscient que l'on peut interpréter à défaut de le maîtriser. En faisant son domaine de cette part cachée de l'existence, Freud devient un conquérant, une sorte de héros hollywoodien (parce que l'« usine à rêves » représente la forme actuelle de l'épopée).

Il n'est donc pas surprenant que Freud ait été le héros d'une grande production hollywoodienne. Dans le film de John Huston, *Freud, passions secrètes*, le fondateur de la psychanalyse est incarné par une star hollywoodienne (Montgomery Clift). C'était commettre un sacrilège aux yeux de ses disciples et successeurs mais aussi rendre attractive l'aventure de la psychanalyse.

Ce projet hors norme consiste à relaté d'une manière à la fois exigeante et spectaculaire les premières découvertes freudiennes. C'est en nous montrant l'extrême audace du personnage et l'hostilité avec laquelle ses conclusions ont été rejetée que Huston est allé au-delà du divertissement. Maintenant que l'on a dépassé l'obscurantisme des médecins viennois du début du XX<sup>e</sup> siècle, nous sommes dépositaires d'un savoir aussi précieux qu'embarrassant. *Freud, passions secrètes* s'approche souvent du fantastique, presque de l'horreur. Si elle reste mentale, l'exploration de la psyché reste une terrible menace. Il fallait donc un héros des temps modernes pour pouvoir l'affronter.

Pendant les temps antérieurs au cinéma et à la psychanalyse, les hommes n'étaient toutefois pas totalement démunis par rapport à leurs rêves. Les onirocrits et les artistes parvenaient parfois à une analyse descriptive qui préparait *Die Traumdeutung*<sup>380</sup>. Loin d'être naïves, les anciennes générations prêtaient aux rêves un pouvoir de divination pas forcément éloigné des messages de l'inconscient. Shakespeare ou Füssli ne considéraient pas le rêve comme un phénomène incompréhensible et étaient instruits des *Clés des songes*. La mise en perspective des rêves sert un récit. Les cauchemars de personnages de despotes chez Shakespeare et de la jeune femme menacée chez Füssli obéissent à une narration complexe.

Bien avant la psychanalyse, le surréalisme ou l'Olipo, des récits de rêves ont été accompagnés de tentatives d'interprétation. On en trouve chez les onirocrits ou dans *la Bible*, où ils apparaissent comme songes annonciateurs de bonnes nouvelles. *Clés des songes et science des rêves* est un ouvrage collectif qui témoigne de l'intérêt constant qu'ont suscité les rêves à travers les civilisations.

---

<sup>380</sup>« La *Traumdeutung* de Sigmund Freud porte un titre qui résiste à la traduction. Ni *La science des rêves* (choix de la première traduction), ni *l'interprétation des rêves* ou *du rêve*, titres adoptés ultérieurement ne rendent justice au jeu d'allusions qui renvoie le lecteur finalement au genre ancien des clés des songes. » dans Carroy J. et Lancel J. (dir.), *Clés des songes et sciences des rêves : de l'Antiquité à Freud*, Paris, Les Belles Lettres, 2016 p.157.

Commençant avec Artémidore et s'achevant avec *Die Traumdeutung*, l'ouvrage fait ressortir une continuité dans une démarche qui se veut objective et scientifique. Bien qu'ils aient souvent été en proie à des croyances de divination, les prédécesseurs de Freud permettent à celui-ci de commencer par un socle théorique. Il débute, d'ailleurs, *Die Traumdeutung* par un état des lieux des théories du rêve. Dans le dernier chapitre de *Clés des songes et science des rêves* consacré à Freud et écrit par Andreas Mayer, cet héritage semble incontestable.

« La science exacte contemporaine, si elle s'occupe de façon récurrente du rêve, ne le fait qu'avec l'intention de lui appliquer ses théories physiologiques. (...) La seule contribution précieuse que nous devons à la science exacte, se rapporte à l'influence des stimuli corporels opérant pendant la durée du rêve sur son contenu. (...) Alors, vous vous imaginez ce que la science exacte nous dira, si elle apprenait que nous sommes à la recherche du sens du rêve ? (...) Réclamons-nous donc du préjugé des anciens et du peuple, et suivons les traces des oniromanciens de l'Antiquité. »<sup>381</sup>  
Cette citation illustre bien l'originalité et l'anticonformisme de Freud qui préfère aux écrits modernes et établis le bon sens et l'inventivité de textes que ses contemporains seraient tentés de qualifier de « primitifs ». Loin de la science exacte, la démarche de Freud consiste à puiser une partie de son inspiration dans les mythes, au-delà de son expérience.

Dans les temps qui ont précédé la psychanalyse, le rêve échappait aux grilles de lecture. Il était le Royaume du merveilleux et perturbait les individus pragmatiques. Les auteurs s'adressaient à un public plus naïf que celui des salles obscures. Un public superstitieux est soumis aux dogmes. En prolongeant une approche binaire entre l'interprétation et l'incertitude, on constatera que les représentations de rêves les plus ancestrales favorisent l'interprétation. La conception classique du monde ne supporte ni contradiction, ni hésitation : elle énonce des faits. Téléologiques, les rêves des puissants sont interprétés par les héros de l'Antiquité ou de la Chrétienté, qui sont amenés à dialoguer avec le divin. Le prophète reçoit la parole de Dieu dans ses songes. Il ne lui reste plus qu'à la comprendre et la servir.

Dans sa dimension classique, Hollywood est héritier de la Bible et des dramaturgies de Shakespeare, écrits où les rêves font acte de foi. DeMille a filmé de multiples interventions de Dieu alors que Welles fait naître une atmosphère onirique pleine d'incertitude dans ses adaptations de Shakespeare. Hollywood nous offrira nos dernières épopées : la conquête de l'Ouest et les drames chrétiens. Cette volonté de passer en revue tous les récits dont l'homme s'est emparé pour les rendre cinématographiques renforcera l'hybridité du classicisme hollywoodien.

Sophocle, Shakespeare, Hoffmann, Dostoïevski ou Jensen ont nourri les théories freudiennes par des symboles et des situations dramatiques. Au même titre que les rêves, *Œdipe Roi*, *Hamlet*, *L'Homme au sable*, *Les Frères Karamazov* ou *Gradiva*, nous renseignent sur les phénomènes inconscients. Ces

---

<sup>381</sup> Carroy J. et Lancel J. (dir.), *Clés des songes et sciences des rêves : de l'Antiquité à Freud*, Paris, Les Belles Lettres, 2016, pp. 157-158.

œuvres sont des tragédies du Surmoi et d'un monde d'avant la psychanalyse. Les héros sont confrontés à leurs désirs qu'ils jugent inacceptables (dans la plupart des cas : parricide et inceste). Le legs littéraire que se partagent la psychanalyse et le cinéma nous permet de dessiner les contours du rêve à travers les siècles.

En nous attachant à l'impact que Freud a eu sur la représentation du rêve à Hollywood, nous prendrions sans doute le problème de trop près : *Freud* n'est pas l'origine ultime de l'inspiration des cinéastes car lui-même part très souvent de la littérature pour écrire des textes scientifiques ne posant sur son expérience de thérapeute qui seront ensuite passés au crible des films de studio. Nous restons alors dans l'esthétique du récit, même si celle-ci change de modalité. L'appétit de Hollywood pour tout type de narration rapproche la psychanalyse des mythes dont elle se nourrit. Les relectures de textes littéraires par Freud en décentrent l'objet : elles reprennent des situations imaginaires pour les appliquer à des moments critiques de la vie de patients. Comme le classicisme hollywoodien, Freud recherche un *happy end* auxquels les héros littéraires n'ont pas droit : Œdipe n'échappe pas à son destin ; Hamlet assouvit sa vengeance mais meurt et cause la mort de sa mère ; Nathanaël (*L'Homme au sable*) meurt dans une forme de démence après avoir menacé la vie de Clara, sa bien-aimée ; les frères Karamazov voient retomber sur leurs têtes les foudres du parricide ; Norbert (*Gradiva*) se rend compte que sa quête était inutile. Avec la psychanalyse, Œdipe et les Karamazov auraient pu symboliquement tuer le père sans en venir à un crime véritable, Nathanaël et Norbert auraient pu comprendre le fétichisme dont ils sont victimes et y survivre. Ces récits mythologiques, le parricide et l'amour fétichiste, trouvent avec leur réutilisation par Freud un nouveau sens : les héros souffrent d'une pathologie peut-être curable plus que de la fatalité.

La découverte de l'inconscient était latente dans ces différents récits : Œdipe ne comprend que rétrospectivement qu'il a tué son père ; Hamlet est en revanche conscient de sa mission de vengeur et cette conscience l'empêche de passer à l'acte ; Nathanaël est victime de lunettes maléfiques qui le poussent à aimer ou à haïr des créatures qui ne justifient pas de tels sentiments ; les frères Karamazov désirent tous la mort de leur père sans réussir à se l'avouer ; Norbert découvre que dans sa quête de Gradiva, il a oublié de considérer l'image de sa voisine. Si Freud apporte à ces mythologies un éclairage nouveau, il en propose aussi une continuité dramatique : entre la conscience et l'inconscience, entre l'imaginaire et le pathologique, entre l'intemporel et la modernité, *Freud* constitue un récit scientifique qui va être relayé par le cinéma. La psychanalyse devient un tremplin pour les fictions dont Freud trouve des incarnations réelles. Œdipe, Hamlet, Nathanaël, les Karamazov et Norbert représentent tous une aventure intérieure, une quête de la vérité dont Freud reprendra le flambeau.

Sans pour autant retirer sa dimension scientifique à la psychanalyse, on peut y voir une entreprise moderne de transformation des mythologies. Aux limites de l'imaginaire humain, on découvre l'immanence de figures qui traversent les époques. Tragédie grecque, conte fantastique, roman polyphonique, fable moderne vont inspirer au père de la psychanalyse des vérités universelles.

Le classicisme hollywoodien instrumentalise le rêve car la représentation du rêve fait sens. Elle motive l'action et peut éventuellement être exploitée comme une explication. Plus que la littérature, Hollywood permet une appréhension complète des phénomènes oniriques, c'est-à-dire une appréhension à la fois sensitive et intellectuelle. *La Maison du docteur Edwardes* nous propose un rêve aussi pictural que porteur de sens. Les psychiatres qui entourent le rêveur interprètent son rêve en même temps que le spectateur le contemple. La traduction d'un rêve naturel en un rêve filmé engage des complications étrangères au récit (littéraire) de rêve. Par leurs similitudes, rêve et cinéma semblent faits de la même étoffe : ce sont des images en mouvement qui produisent une impression de réalité. Pourtant, ces similitudes sont un leurre : le cinéma est une illusion collective et technique alors que le rêve est une manifestation individuelle de l'inconscient. Prendre en compte la fabrication d'un rêve filmé, c'est observer une imitation stylistique qui ne peut être confondue avec un récit de rêve. Hollywood prend ses distances avec Freud. Les cinéastes privilégient un langage poétique du rêve et non une retranscription méticuleuse au service d'une interprétation. L'interprétation du rêve en est transformée, son imitation filmique permettant d'en avoir une représentation certes déformée mais plus persistante. La postérité des récits de rêves perçus comme une science qui ne saurait être exacte, celle d'Artémidore ou Freud, s'éloigne donc des rêves filmés, mais elle débouche sur les mêmes conclusions. Le rêve filmé peut être accompagné de commentaires. La voix off d'un thérapeute permet alors de combiner le rêve filmé et le récit de rêve. On serait tenté d'en déduire que le rêve filmé, bien que fictif, est plus riche que le récit de rêve parce qu'il parvient à restituer l'expérience supposée du rêveur. Il est aussi plus manipulateur : son écriture repose sur des effets spéciaux et des intentions qui n'entretiennent pas de lien avec la recherche de la vérité.



## 1.1.2 L'exemple de la nouvelle onirique : tirer du rêve un enseignement

Entre conte et fantastique, la description littéraire d'un rêve peut inspirer de brefs récits. Lorsque la nouvelle s'empare du récit de rêve, c'est pour nous mettre au niveau d'un personnage : à hauteur d'enfant (*Alice au pays des merveilles*<sup>382</sup>, « L'Arbre aux souhaits »)<sup>383</sup> ou de personnage à la psychologie simplifiée (*Un chant de Noël*<sup>384</sup>, *Rêve d'un homme ridicule*<sup>385</sup>). La dimension morale habite cette littérature de même que le rêve est toujours porteur d'un enseignement à Hollywood. Après *Die Traumdeutung*, ces nouvelles présentent un deuxième registre de récit de rêve plus poétique. Hollywood parviendra à marier l'interprétation psychanalytique du rêve et sa description littéraire en vue d'une exploitation fictionnelle.

Le récit de rêve écrit implique toujours une frustration : il est lacunaire et approximatif. Ces contraintes stimulent des écrivains qui insufflent une audace transcendant les barrières de la langue écrite et de la langue des rêves.

Le récit de rêve correspond à des œuvres littéraires courtes et souvent enfantines. La plupart du temps, il s'agit de contes. « L'Arbre aux souhaits » (Faulkner), *Rêve d'un homme ridicule* (Dostoïevski), *Alice au pays des merveilles* (Carroll) ou *Un chant de Noël* (Dickens) racontent des rêves qui impliquent tous une dimension fantastique voire merveilleuse. Toutefois, peu d'entre eux seront adaptés par Hollywood.

D'autres auteurs favorisent une approche plus avant-gardiste. *Mon éducation-Un livre des rêves* (William Burroughs), *La Chambre obscure* (Georges Perec) ou *Rêves et chimères* (Howard Phillips Lovecraft) parviennent à créer des formes nouvelles tout en conservant une dimension autobiographique. Il s'agit d'autoportraits qui se dessinent à travers des récits de rêves, donnant ainsi l'impression de comprendre la personnalité d'un auteur en cherchant dans sa vie intérieure. Entre littérature et auto-analyse, les multiples récits de rêves témoignent de l'importance des phénomènes oniriques dans la création.

Comme on peut le lire dans *Die Traumdeutung*, les rêves d'enfants sont simples et concernent des désirs immédiats. Chez Dostoïevski, le héros a conservé son âme d'enfant. L'homme ridicule est

---

<sup>382</sup> Carroll L., *Alice au pays des merveilles, De l'autre côté du miroir*, Paris, Gallimard, 1994, pp 37-177.

<sup>383</sup> Faulkner W., *Nouvelles*, Paris, Gallimard, 2017, p. 163-192.

<sup>384</sup> Dickens C., *Un chant de Noël*, Paris, Gallimard, 1997

<sup>385</sup> Dostoïevski F., *Rêve d'un homme ridicule*, Paris, Actes Sud, 2002.

sauvé du suicide par un rêve qui concerne l'espèce humaine dans sa globalité. Alice est une héritière de Gulliver et de Gargantua : elle parcourt un espace imaginaire qui s'avérera un monde rêvé. Quant à Scrooge, son cauchemar permettra une rédemption. Stylistiquement, il est difficile de traduire le rêve par un langage différent (ce qui ne posera aucune difficulté au cinéma). La littérature peut jouer à rendre confuse la coexistence de deux mondes *a priori* voisins. Ainsi dans la nouvelle de Faulkner, « L'Arbre aux souhaits », l'héroïne se réveille deux fois. Le premier réveil introduit un rêve alors que le second nous en fait sortir. « Elle dormait encore, mais elle avait la sensation de sortir de son sommeil et de s'élever, comme un ballon, comme si elle eût été un poisson rouge dans un bocal de sommeil tout rond, montant, montant toujours, jusqu'à la surface, à travers les eaux chaudes du sommeil. Et alors, elle se réveillerait. En effet, elle était réveillée, mais elle n'ouvrit pas tout de suite les yeux. »<sup>386</sup> Cette exposition est trompeuse. « L'Arbre aux souhaits » est le seul exemple où le récit commence dans un rêve. Les trois autres exemples encadrent les rêves par deux moments se déroulant dans la réalité : l'arc des personnages y est transformé.

Le signifiant classique hollywoodien adapte le récit de rêve littéraire, une trame épurée et énigmatique, en une suite d'images auxquelles il peut insuffler différents styles. Lorsqu'il veut nous faire oublier la nature onirique de ces images, il conserve un style réaliste et cultive une continuité entre deux états au même titre que les œuvres littéraires. Lorsqu'il crée une rupture, il prend le risque d'une redondance entre les faits, surréalistes, et le style, qui ajoute aux figures symboliques un traitement expérimental. Le passage de la langue écrite à la langue symbolique n'empêche pas les cinéastes de rechercher les mêmes effets : au cinéma comme en littérature, le rêve sert de leçon. Il va amener le héros à reconsidérer son existence. Les images animées nous conduisent plus près du fantastique que la littérature : hors du cinéma il est impossible de partager un rêve.

Du voyage d'Alice à l'expérience métaphysique de l'homme ridicule se profile un enseignement : la jeune fille apprend à bien se comporter alors que l'homme comprend son attachement pour l'existence. L'homme ridicule apprend à aimer l'humanité. Il trouve dans son rêve une forme de rédemption et le secret de l'humilité. Raconté à la première personne, *Le Rêve d'un homme ridicule*, qui n'a semble-t-il jamais été adapté par Hollywood, est un conte philosophique. Alice s'assagit (de même que Dorothy dans *Le Magicien d'Oz*). Scrooge fait repentance (tandis que Potter, dans *La vie est belle* ne parviendra pas à ses funestes fins). Les enseignements du rêve sont explicites mais la psychanalyse n'y est pas représentée. Alors que « L'arbre aux souhaits » s'achève au seuil du réel, les autres œuvres littéraires créent une harmonie entre le rêve, comme moyen salvateur de comprendre le monde, et le réel, comme moyen d'agir sur son destin.

---

<sup>386</sup> Faulkner W., *Nouvelles*, Paris, Gallimard, 2017, p. 165.

Le rêve permet de rejouer, dans un univers coupé du réel, des problèmes liés au quotidien. Narrativement, *Un Chant de Noël* se rapproche du *Magicien d'Oz* et de *La Femme au portrait*, fictions où le rêve est un enseignement. Le personnage dostoïevskien est aussi proche de celui de George Bailey (*La Vie est belle*), qu'une vision onirique dissuade de se suicider. Ces rêves et visions n'ont pas besoin d'une interprétation très poussée. Contrairement à ceux de John Ballantine (*La Maison du docteur Edwardes*) ou de Cecily Koester (*Freud, passions secrètes*), leur sens est très explicite. *Le Magicien d'Oz*, *La Femme au portrait* et *Le Rêve d'un homme ridicule* donnent une aura magique aux phénomènes oniriques.

Le spectateur peut choisir une lecture psychanalytique ou considérer les rêves de Richard Warley, de Dorothy et de l'homme ridicule comme un geste poétique. *La Femme au portrait* s'appuie sur des concepts tirés de *Die Traumdeutung*. Pourtant, le film n'est jamais théorique et reste ludique. La diégèse du *Magicien d'Oz* et de *La Femme au portrait* ne compte aucun psychiatre, alors que John Ballantine dans *La Maison du docteur Edwardes* a besoin de deux thérapeutes pour comprendre le contenu de son rêve et que le personnage de Cecily dans *Freud, passions secrètes* est l'une des premières patientes de Sigmund Freud. Hollywood classique emprunte donc à toutes les conceptions du rêve : romantique (*Peter Ibbetson*), merveilleuse (*Le Magicien d'Oz*), scientifique (*Freud, passions secrètes*). Chacun de ces registres s'appuie sur une littérature spécifique : respectivement, le roman de George du Maurier et celui de Frank L. Baum et la biographie de Freud par Ernest Jones. De l'écrit à l'écran, ces textes subissent des transformations hollywoodiennes.

*Freud, passions secrètes* est certainement l'adaptation la plus périlleuse parce qu'elle recherche constamment des réponses visuelles aux concepts de la psychanalyse. Elle ambitionne de rendre épiques les débuts d'une aventure intérieure. La genèse du film est chaotique et sa réception difficile. La collaboration d'un Sartre, scénariste de fortune, et d'un Huston, réalisateur aventurier, tourne court. Ni le scénariste, qui se vantera de ne pas avoir de Surmoi parce qu'il n'a pas connu son père, ni le cinéaste, décidé à tenter des expérimentations à partir de récits de rêve, ne prennent Freud au sérieux. S'il ne reste pas grand-chose de la participation de Sartre (bien que son scénario ait tout de même été publié), le philosophe-écrivain-dramaturge a vite compris ce que le projet avait d'hybride et d'étrange. Cette relecture hollywoodienne de la découverte de la sexualité infantile et des débuts de la thérapie par l'interprétation du rêve marque une rupture avec les signifiants antérieurs. Elle confirme les deux intuitions qu'ont eues successivement Pabst, Lang et Hitchcock : le rêve trouve sa représentation la plus complète avec le cinéma et la psychanalyse peut s'expliquer par des psychodrames travestis en divertissements.

## 1.2 Le classicisme hollywoodien s'inscrit dans le courant des autres arts visuels en donnant une forme plastique au rêve

Plus que l'écrit, les arts visuels se focalisent sur l'expérience du dormeur en le déployant sur un espace. Les dramaturges évoquent des scènes (voir des actes) de rêves mais c'est aux metteurs en scène d'imaginer un espace onirique comme le fait Mariame Clément avec la mise en scène d'*Hänsel et Gretel* (Engelbert Humperdinck, 1893) à l'Opéra Garnier du 14 avril au 6 mai 2013 avec deux décors identiques représentant rêve et réalité (1.2.1 La représentation du rêve dans les arts scéniques). La peinture est une source d'inspiration capitale pour les rêves hollywoodiens à tel point qu'elle s'incorpore dans les films (1.2.2 La représentation du rêve dans la peinture).

Les arts visuels nous font revivre un rêve au présent. Ils imitent les phénomènes oniriques de manière à nous faire croire accéder directement à l'inconscient de personnages fictifs. Jouant sur une division de l'espace, les arts visuels parviennent à représenter simultanément le rêve et le rêveur. Ils proposent un instantané qui fige le contemplateur dans un entre-deux (rêve et réalité) qu'on ne saurait distinguer. Avec le mouvement, le cinéma apporte de l'oubli, une forme d'évanescence qui restitue l'expérience du rêve.

Le cinéma partage chacune de ces perceptions du rêve. Il est un phénomène plastique qui fait le lien entre réel et rêve comme la peinture. Le rêve devient un outil dramaturgique comme au théâtre. Il propose d'autres mondes comme en littérature. Plus qu'une discipline mixte entre peinture, littérature et théâtre, le cinéma dispose de ses propres outils, de son propre langage pour faire revivre un rêve.

Pendant plus de deux millénaires, le rêve va être restitué par différents « signifiants ». Rendre fictionnel un événement aussi spontané que le rêve permet d'inventer une nouvelle spatialisation qui obéit à la logique de chaque expression artistique. Théâtre et peinture sont deux « signifiants » aux formes très différentes qui ont en commun de déployer dans un espace une narration. Avec le théâtre, cette narration est animée et s'inscrit dans un espace réel alors qu'avec la peinture, elle immobilise un acte symbolique dans un espace fantasmé. Les deux « signifiants » se rapprochent aussi par leur capacité à faire coexister le rêve et le rêveur. La scène théâtrale implique un espace que l'on peut scinder. Il ne peut signifier le rêve qu'à condition de l'incorporer à la même scène que le rêveur. Les metteurs en scène et les dramaturges peuvent tout de même décider de créer de la confusion en dissociant le rêve du rêveur et en trichant sur l'espace qui devient l'expression d'un monde onirique.

Par son immobilité, la peinture ne peut faire autrement que de faire apparaître le rêveur dans une partie de la toile. Les rêves des personnages de Shakespeare sont soumis à différentes mises en scène. C'est à l'artiste qui adapte les pièces de décider si les personnages du rêve sont présents sur scène, si le rêveur reste assoupi, s'il subit son cauchemar, si rêve et rêveur partagent le même espace. *Le Cauchemar* de Füssli fige le mouvement terrifiant d'un mauvais rêve en opérant une prouesse esthétique : dévoiler l'aspect extérieur et l'aspect intérieur du sommeil paradoxal. La subjectivité d'un peintre dont l'imagination féconde permet une imitation de rêve et la discipline d'un metteur en scène qui doit figurer un événement aussi évanescent en le conformant à un texte préexistant et à un cadre réel produisent un effet d'étrangeté assez similaire

Les figurations d'une « autre scène » renvoient immédiatement au théâtre mais aussi à la peinture et au roman. Adaptation érudite, *Le Portrait de Dorian Gray* inclut des représentations théâtrales (*Le cabaret des deux tortues*), un ouvrage de poésie (*Les Fleurs du mal*) et un portrait peint. Albert Lewin ne cite pas, il propose un art hybride où les influences se mélangent. Il croit que l'art a des réalités profondes à nous révéler même lorsqu'il reste métaphorique. Hollywood se plaît à intégrer des œuvres d'art. Elles préexistent au drame qui se joue ou se créent à mesure que le film avance. Le cinéma reflète des peintures mais aussi des romans, et des représentations théâtrales. Il propose bien plus que du mouvement, des illustrations ou de la captation : il permet au rêve de trouver sa forme artistique la plus adéquate. Vision évanescence, à la fois matérielle et incapturable, le cinéma fait partager un rêve à des foules de spectateurs mis sur un pied d'égalité.

Peinture et art de la scène préfigurent les prouesses du classicisme hollywoodien en ce qui concerne les représentations de rêves. Qu'il s'agisse de citations (*Strange Illusion* fait une transposition d'*Hamlet* dans l'univers de la série B, *La Maison du docteur Edwardes* commence par une tirade de *Jules César*) ou d'œuvres commandées à des artistes reconnus pour apparaître dans les films (les portraits de l'âme de Dorian par Ivan Albright et les décors du rêve de Ballantine dans *La Maison du docteur Edwardes*), les films hollywoodiens réutilisent des représentations picturales.

## 1.2.1 La représentation du rêve dans les arts scéniques

Servant de métaphore aux psychologues pour désigner l'espace du rêve, la scène offre un double confondant de la réalité. La coprésence d'acteurs est trompeuse puisqu'ils ne sont plus eux-mêmes mais répondent à des emplois parfois opposés à leur personnalité. Théâtre comme opéra peuvent dédoubler l'espace scénique : une partie représenterait une « diégèse » et une autre représenterait le monde onirique que charrie l'un des personnages. Dès lors, les metteurs en scènes peuvent brouiller nos repères en posant un doute fondamental : où se situe la représentation « réaliste » et où se situe l'onirisme ? Nous nous appuyerons sur des dramaturges et sur des mises en scène qui n'ont de cesse de nous plonger dans la complexité des limites instaurées par notre imagination.

Au théâtre, le rêve peut être prémonitoire impliquant alors une fatalité du destin que les personnages sont incapables de conjurer (Shakespeare), mais il peut aussi représenter l'incertitude de celui qui croit rêver et comprend que les frontières entre la réalité et le sommeil sont plus minces qu'elles ne le paraissent dans un premier temps (Pirandello).

Chez Shakespeare, le songe prévient d'un meurtre ou est la manifestation d'une culpabilité. Les meurtriers shakespeariens sont hantés dans leur sommeil et prévenus de leur défaite. Plus que des phénomènes inconscients, leurs cauchemars sont de l'ordre de la punition. Cette manifestation presque divine condamne des criminels endurcis dont la nature est si mauvaise qu'un honnête repentir est inconcevable. Ces narrations inextricables et téléologiques conduisent les meurtriers à une fin programmée. Le rêve devient la dernière extrémité avant une mort que la majorité du public souhaite. Pourtant, Richard III et Macbeth croient en leur chance jusqu'au bout. Le premier donnerait son Royaume pour un cheval et le second croit en une prophétie (un homme né d'une femme est incapable de le tuer).

Les cauchemars shakespeariens sont plus terrifiants lorsque les metteurs en scène donnent l'impression que le rêve est aussi réel que le reste de la pièce. Le trouble est d'autant plus grand que ces rêves ont une dimension prophétique. *Strange Illusion* est un héritier de cette conception téléologique du rêve comme phénomène paranormal et inquiétant. Dans ce film d'Edgar G. Ulmer, Paul Cartwright est dépositaire d'un rêve qui, une fois décrypté, amène à la résolution de l'intrigue. Ce film de série B fait du rêve un présage qui rappelle également les sorcières de *Macbeth*. Les furies shakespeariennes évoquaient des images (la forêt en mouvement, l'homme qui n'est pas né d'une mère) qui paraissaient surréalistes et qui pourtant allaient se concrétiser à la fin de la pièce. Le rêve de

Paul semble dans un premier temps être une fantasmagorie et devient une réalité tangible. Chez Shakespeare comme chez Ulmer, le rêve sert de *flashforward*. C'est une technique dramaturgique permettant de créer un suspense : les événements intervenus pendant le rêve se rejoueront dans le réel. Il ne reste plus au spectateur qu'à découvrir comment.

Chez Pirandello et Calderón, il vient questionner la représentation théâtrale et met le public dans la position inconfortable de constater la fausseté de tout ce qu'il contemple et peut-être de sa propre vie. *Je rêve mais peut-être pas* propose de décrire une relation amoureuse en deux temps. La jeune femme et l'homme en frac se rencontrent en effet deux fois : la première rencontre serait-elle un rêve de la jeune femme ? Les personnages anonymes partagent leurs interrogations avec le spectateur. Sigismond (dans *La Vie est un songe*) est un personnage sans cesse dupé à qui l'on fait croire que des événements réels ont été rêvés. Dans ces deux pièces, rêves et réalité prêtent à confusion et le spectateur est renvoyé à l'idée que le théâtre est une illusion.

Plutôt que d'émettre un discours sur le rêve, ces signifiants font naître un sentiment d'étrangeté : ils nous permettent de nous immiscer dans l'intimité du dormeur, exposant au grand jour les craintes et les désirs inconscients. Cette expérience contre-nature crée une scission et une simultanéité : d'un côté une vision réaliste de l'autre une fantasmagorie. Malheureusement, la confusion gagne cette représentation : comment être sûr de pouvoir départager le rêve du réel ?

Nous nous appuyerons sur une mise en scène d'*Hänsel et Gretel* par Mariame Clément (Engelbert Humperdinck, 1893) et sur *Le Cauchemar* de Füssli. Ces deux œuvres font coexister de manière fantastique un monde partiellement connu avec un monde qui était alors secret. Si la mise en scène de Clément joue sur un effet de symétrie, la peinture de Füssli crée un débordement. L'opéra fait naître un mouvement entre deux décors identiques, transformant ainsi le rêve en une répétition de la vie consciente (à moins que cela ne soit l'inverse). Le conte repris par les frères Grimm acquiert une dimension d'inquiétante étrangeté : le familier se dérègle parce que l'on a déjà éprouvé ce qui se rejoue sous nos yeux. Comme on le verra au chapitre deux la menace que fait planer Füssli au-dessus de sa dormeuse est bien plus concrète. Le parallèle théorique entre deux mondes qui pourraient être autonomes instauré par la mise en scène cérébrale de Clément s'oppose à l'entre-deux de la peinture incarnée de Füssli. Pour utiliser deux métaphores cinématographiques : Clément produit un montage parallèle et Füssli un fondu enchaîné.

Dans *Hänsel et Gretel*, le décor comporte deux maisons dont le quatrième mur a été retiré afin que l'on voie le drame qui s'y déroule. Chaque maison abrite Hänsel, Gretel et leurs deux parents. Lorsque les deux enfants dorment dans la maison de gauche, la maison de droite figure leur rêve. Le conte des frères Grimm devient un cauchemar d'enfant. Ce dispositif provoque une confusion où

s'installe chez le spectateur l'impression que le rêve a toujours une longueur d'avance sur le « réel ». Les deux décors ne sont d'ailleurs pas cloisonnés : une passerelle relie les deux maisons. Une mise en scène d'opéra se doit d'apporter un contre-pied aux chants et à la musique. Faire exister une occupation scénique malgré la puissance de la musique est un exercice périlleux qui peut requérir beaucoup d'ironie et de distance. On peut lui préférer une mise en scène empathique en harmonie (et sans recul) par rapport à la musique.

Plus qu'un jeu de miroirs, Mariame Clément propose une organisation spatiale du rêve. En dédoublant les protagonistes, la metteuse en scène fait des chanteurs d'opéra les avatars de personnages muets. Pantomime et opéra cohabitent alors à l'intérieur d'un conte intemporel.

Comme dans *Le Magicien d'Oz*, le rêve devient un environnement où l'on s'exprime par le chant. Hänsel et Gretel sont interprétés par des enfants pour la partie figurative et par des adultes pour la partie chantée.

Tous les artifices de l'opéra se retrouvent à Hollywood. Ce spectacle jusqu'alors réservé à un public privilégié devient à la portée de tous. Les règles d'or d'un « spectacle total » consistent à prendre le meilleur de chaque domaine artistique et à le mener jusqu'à une apothéose globale.

En séparant la scène entre rêve et réel, Mariame Clément renvoie à un procédé cinématographique : le *spilt screen*. Ce jeu de scène va se complexifier quand les protagonistes du réel remplaceront les protagonistes du rêve. Les permutations d'un décor à l'autre achèvent de rendre floue la séparation entre rêve et réel. La metteuse en scène ne souhaite pas clarifier les situations.

## **1.2.2 La représentation du rêve dans la peinture**

Nous ne faisons que mentionner ici la peinture car nous allons lui consacrer des développements plus amples dans le chapitre suivant à partir d'un tableau du XVIIIe siècle, *Le Cauchemar* peint en plusieurs versions par Füssli et qui présente le double avantage, d'une part d'avoir fait l'objet d'une recherche psychanalytique en même temps qu'esthétique très approfondie, et de plus ouverte sur l'expression cinématographique, conduite par Starobinski et d'autre part, d'ouvrir le regard sur la coexistence et les interrelations de deux réalités inextricablement mêlées, la réalité matérielle et la réalité onirique. Rendre vivante cette double réalité par l'expression cinématographique alors que le peintre ne peut que la cristalliser sera l'un des défis du classicisme hollywoodien. Que le tableau de Füssli, exposé à Détroit, ait ou non été connu des réalisateurs hollywoodiens, son œuvre a posé de



manière indépassable la problématique de la coexistence mentale de deux expériences qui ne peuvent être dissociées celle du monde réel et celle du monde onirique, et de la représentation combinée de ces deux mondes, indissociables qui articulent psychiquement dans l'esprit du contemplateur, du spectateur comme celui du personnage de film censé être le sujet rêvant.

La peinture donne un instantané du rêve et le retranscrit plastiquement, sans pouvoir restituer le mouvement propre au rêve. La subjectivité du trait accompagne la subjectivité du rêve. Plus que n'importe quel art, la peinture est parvenue à restituer les symboles des rêves dans toute leur complexité. Ainsi, dès la Renaissance, *La vision de Tondal* de Bosch frappe par sa dimension allégorique et sacrée. Le chevalier Tondal figure en bas de la toile, assoupi. Son rêve, délirant, représente des figures humaines et monstrueuses. On y voit une tête géante aux yeux vides. Ce tableau qui préfigure celui de Füssli, donne une idée de l'imaginaire déployé par la représentation onirique, qui semble sans limites.

La peinture voudrait capturer et restituer les perceptions du rêveur sans pouvoir exprimer l'éphémérité qui fait l'essence des phénomènes oniriques au moment où ils sont vécus. Sa gestion de l'espace peut rappeler celle des arts scéniques bien que la fantasmagorie l'emporte sur une expérience inscrite dans une temporalité et liée à une présence humaine. Figée dans un instant qui permet au regard de s'attacher aux détails, la peinture peut être incorporée à un film et servir de décor à un rêve.

La représentation picturale des rêves pourra non seulement inspirer leur représentation cinématographique mais aussi l'illustrer directement. La peinture parvient en effet à immobiliser le mouvement de la pensée nocturne et à associer l'action de rêver avec le contenu d'un rêve (Füssli, Bosch). Elle transforme un phénomène évanescant en une image matérialisant (et figeant) une expérience abstraite, mouvante et fugitive. Elle restitue des symboles ou des allégories qui ont vocation à être interprétés.

On pense immédiatement aux décors peints par Dalí pour *La Maison du docteur Edwardes* qui donne à ce film une dimension plastique et surréaliste au sein d'une séquence expressionniste. Quelle que soit la finalité de l'utilisation de la peinture au cinéma, obtenir des décors historiques à bas prix (*L'Anglaise et le Duc*, Éric Rohmer, 2001) ou figurer un paradis expressif (*Au-delà de nos rêves*, *What Dreams May Come*, Vincent Ward, 1998), la peinture nous ramène à une hybridité propre au cinéma.

*La Maison du docteur Edwardes* et *Le Portrait de Dorian Gray* empruntent au fantastique et au rêve un déplacement et des condensations qui mettent en avant deux peintres. Salvador Dalí ou Ivan Albright proposent des rêves absurdes et des cauchemars purulents qui vont intéresser Hollywood. Leur œuvre prend un sens nouveau quand elle est exploitée dans des films narratifs. Les décors du

rêve de John prolongent l'enquête des héros dans un environnement imaginaire (déplacement) et représente plusieurs lieux en un seul (condensation). Le portrait de Dorian déplace sur une toile la bassesse du personnage et condense toutes ses turpitudes en une image. *La Maison du docteur Edwardes* propose une explication des tableaux de Salvador Dalí qui prend le risque du didactisme. La « gueule cassée » qu'a peinte Ivan Albright pour *Le Portrait de Dorian Gray* n'a plus rien à voir avec les traumatismes de la Première Guerre mondiale ; c'est le portrait d'une âme.

\*

\* \* \*

Ainsi, entre dévoilement du sens et expérience visuelle, les arts qui précèdent le cinéma dans la représentation du rêve se conjuguent dans l'inspiration cinématographique.

Si l'apport des arts antérieurs est capital, Hollywood ne se contente pas d'animer la photographie ou de reproduire la peinture par une mise en scène : il parvient à instaurer une nouvelle grammaire propre au cinéma. C'est à travers le montage que les cinéastes vont faire exister deux espace-temps, le rêve et le réel, comme dans le célèbre tableau de Füssli.

## 2. La représentation hollywoodienne du rêve fait coexister deux espaces-temps en un seul film

Dans sa description de phénomènes oniriques, *Le Cauchemar* de Füssli initie à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle des procédés qui serviront aux films classiques hollywoodiens tels que *La Maison du docteur Edwardes* et *Soudain, l'été dernier*. Lorsque Starobinski lui consacre un article, « La vision de la dormeuse »<sup>387</sup>, il s'interroge sur le point de vue que le peintre nous fait partager : Füssli choisit de condenser deux espaces en un même tableau (comme beaucoup d'artistes de la Renaissance : Bosch, *La Vision de Tondal* ; Véronèse, *La révélation de Sainte Hélène*), ce qui se traduit au cinéma par l'emploi du montage alterné (*La Maison du docteur Edwardes*) ou par une superposition de deux plans (*Soudain, l'été dernier*). Cette façon de brouiller les repères rend le cauchemar plus dangereux : Füssli mêle effroi et plaisir, tandis qu'Hitchcock et Mankiewicz prolongent l'effet des rêves dans le reste de leur fiction. Pour les trois artistes, la représentation des rêves exprime des phénomènes surnaturels. Füssli, Hitchcock et Mankiewicz se servent de l'onirisme pour créer une forme de narration. Rébus, interprétations de rêves et manifestations d'un trauma sont autant d'alternatives à la narration classique.

Füssli nous substitue à la dormeuse, même si nous restons des témoins dotés d'une distance critique. Le cinéma classique hollywoodien n'agira pas différemment par le rêve filmé : nous nous identifions alors à un personnage de rêveur parce que les modalités du rêve sont semblables à celles du cinéma (il s'agit en quelque sorte dans les deux cas d'une création audiovisuelle). Malgré une différence de taille (le rêve est individuel, le film collectif), le rêve filmé permet de comprendre un personnage en même temps que celui-ci est censé se redécouvrir lui-même à l'aune de son inconscient.

Nous avons donc choisi *Le Cauchemar* de Füssli pour évoquer l'identification du spectateur à un personnage de fiction cinématographique et nous montrerons que **ce tableau préfigure l'occupation spatiale et la signification du rêve filmé hollywoodien (2.1)** et qui permettront au cinéma de **projeter le spectateur à la place du rêveur pour lui en faire partager la subjectivité (2.2)**. Alors que le personnage est censé être seul avec sa conscience, le spectateur qui suit ses pérégrinations

---

<sup>387</sup> Initialement publié dans *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n°5, printemps 1972, puis dans Starobinski J., *Trois fureurs*, Paris, Gallimard, 1974 et enfin dans Pontalis J.-B. (dir.), *L'espace du rêve*, Paris, Gallimard, 2001, pp.11-37.

apprend à le connaître de façon plus intime que s'il le rencontrait dans le monde diurne. **Le rêve filmé : une nouvelle approche pour mieux comprendre le personnage cinématographique (2.3)**

## **2.1 Le Cauchemar de Füssli préfigure l'occupation spatiale et la signification du rêve filmé hollywoodien**

Comme la peinture, Hollywood relie deux espaces *a priori* inconciliables, le monde extérieur et l'autre-scène (2.1.1 Lier deux mondes (onirique et réel) implique un double point de vue). Pour cela, il dispose de procédés originaux qui s'émancipent de la peinture en se conformant à la grammaire cinématographique. Cette répartition rend prégnante une menace cauchemardesque qui plane au-dessus du rêveur lorsqu'il est éveillé (2.1.2 Une menace bien réelle : la persistance du cauchemar). Cette menace se comprend à travers une interprétation du rêve décryptant des risques que le dormeur encourt à l'état de veille (2.1.3 Dissiper l'angoisse en la nommant).

### **2.1.1 Lier deux mondes (onirique et réel) implique un double point de vue**

D'abord perçu comme une captation théâtrale, le cinéma parvient à créer des liens entre différentes prises de vue. L'assemblage de plans permet aux cinéastes de déployer les rêves des personnages dans un bloc d'espace-temps. Nous verrons dans la section 2.1.1 de la quatrième partie (**Le montage hollywoodien combine deux diégèses : le rêve et la réalité**) que la mise en scène d'un rêve filmé implique deux sortes de montage : alterné et parallèle. Pour l'instant, nous nous focaliserons sur l'impact de la peinture sur les procédés cinématographique.

Pour Hitchcock et Mankiewicz, l'accès au rêve passe par deux procédés : le premier emploie un montage alterné qui fait revivre un rêve au moment de son interprétation et le second fait coexister l'image de ce que son personnage a refoulé avec une image actuelle où le récit crée la stupeur. Le montage s'avère en effet indispensable pour créer un lien entre le réel et l'autre scène en provoquant

le trajet mental qui nous amène d'un monde extérieur au monde intérieur du personnage par le truchement de deux plans.

Si le cinéma joue sur une lecture progressive et intellectuelle, la peinture crée une urgence : la menace de l'incube est présente, physique alors que le rêve de *La Maison du docteur Edwardes* est mis à distance. Ces deux approches rendent compte du retour du refoulé qui éclate au grand jour.

*Le Cauchemar* est un tableau de Johann Heinrich Füssli<sup>388</sup>, précurseur dans sa représentation des phénomènes oniriques. Dans une relative obscurité, une dormeuse s'est étendue, allongée sur le dos, la tête inclinée vers le sol. Elle est comme agonisante. Sur son abdomen est assise une créature démoniaque qui semble lui causer une intense douleur. On reconnaît la figure de l'incube : une sorte de démon masculin qui prend possession d'une femme endormie. En haut de la toile, la tête d'une jument terrorisée dépasse d'un rideau, les yeux vitreux<sup>389</sup>. L'intrusion dans un environnement familier d'une angoisse insurmontable est associée au sommeil qui libère un imaginaire d'une extrême noirceur. Tout en conservant les singularités d'une peinture par rapport au signifiant cinématographique (immobilité, traits subjectifs contre mobilité et images photo-réalistes), cette œuvre nous interroge sur la matérialisation des rêves : en premier lieu une identification paradoxale, ensuite une volonté d'associer rêve et réalité, et pour finir l'inscription dans un récit. Ces trois étapes concernent autant la toile de Füssli que les productions hollywoodiennes. La question que suscite *Le Cauchemar* au même titre que *La Maison du docteur Edwardes* est complexe : comment une œuvre fabriquée parvient-elle à faire croire à celui qui la contemple qu'il a pénétré dans l'esprit (ou l'inconscient) du personnage ?

Dans « La vision de la dormeuse », son étude du *Cauchemar*, Jean Starobinski problématise les enjeux de la représentation esthétique d'un rêve à partir du point de vue original qu'exprime le tableau de Füssli : coexistence d'un espace réel et d'un espace onirique et création d'un récit qui les lie.

Le geste liant l'onirisme et la « réalité » débouche sur une conception radicale de l'imitation du rêve : Füssli parvient à créer une angoisse masochiste et un plaisir sadique. L'analyse de Starobinski interroge l'origine des rêves perçus par le spectateur. La main du peintre est guidée par une volonté d'inventer un nouvel espace où son point de vue se télescope avec celui qu'il prête au personnage. Cette croyance en l'existence autonome d'un personnage fictif doté d'un imaginaire propre est bien sûr un leurre dont Füssli n'est certainement pas dupe. L'esthétique amène à explorer une altérité : Füssli choisit un personnage féminin et renvoie à des sensations qu'il ne connaîtra jamais.

---

<sup>388</sup> Il existe plusieurs versions du *Cauchemar*, nous étudions celle retenue par Jean Starobinski, c'est à dire celle de 1782, dite de Détroit.

<sup>389</sup> Nous identifions l'animal grâce à un jeu de mots : le « mare » de *nightmare* peut renvoyer à une jument.

Au cinéma, le rêve et le « réel » s'approchent par le montage. L'alternance des plans conduit à une confusion là où l'espace intermédiaire imposé par Füssli génère un malaise. De ce choc émotionnel naît la crainte d'une menace celle de la contamination du réel par le cauchemar. Elle peut être accompagnée d'une dimension surnaturelle produisant une hésitation qui est celle du fantastique.

Starobinski est persuadé que le peintre ne croit pas au surnaturel mais cherche à retranscrire l'expérience presque physique d'un cauchemar. Starobinski interroge les intentions de Füssli avec un regard à la fois esthétique et clinique. Son décryptage nous invite à éclaircir progressivement une image poétique où l'esthétique fait sens. La représentation du cauchemar de la dormeuse est universelle mais cryptique. Comme l'interprétation d'un rêve, l'analyse de la peinture de Füssli exige une enquête qui amène à dépasser les enjeux visibles. Starobinski mobilise des références anachroniques (Freud, Jones, Rothko) et d'autres que Füssli pouvait réellement avoir en tête (Homère, Shakespeare). Le décryptage des rêves filmés du classicisme hollywoodien est plus simple car la clé est généralement fournie par le scénario. Ainsi, *La Maison du docteur Edwardes* ou *Freud, passions secrètes* inscrivent dans leur « diégèse » une explication des rêves. Lorsqu'il devient symbolique et médical, le récit filmique hollywoodien s'accompagne d'un commentaire oral. La démarche intellectuelle de Starobinski n'est pas de même nature que les motivations d'Hitchcock ou d'Huston. Alors que se répondent un peintre du XVIII<sup>e</sup> siècle et un théoricien du XX<sup>e</sup> siècle, le premier imitant un rêve et le second l'interprétant, les cinéastes livrent une imitation de rêve en même temps que son interprétation, plus facile d'accès.



Fig.1 - *Soudain, l'été dernier*, 1959. Un fondu superposant deux images, une actuelle et une autre mémorielle

Dans un geste poétique où l'allégorie stimule l'imagination et les interprétations, Füssli a choisi de représenter deux espaces (celui du rêve et celui du réel) en un seul pour combiner deux univers

d'ordinaire inconciliables. Le cinéma ne sera pas aussi littéral. Montage alterné entre le rêve et son explication (*La Maison du docteur Edwardes*) et fondu superposant deux images, une actuelle et une autre mémorielle (*Soudain, l'été dernier, Suddenly, Last Summer*, Joseph L. Mankiewicz, 1959) (**Fig. 1**) sont les moyens cinématographiques d'épouser un double point de vue. Avec sa capacité à réaliser des effets spéciaux spectaculaires, Hollywood pourrait imiter l'occupation spatiale du *Cauchemar*. S'il ne le tente pas, c'est dans le but de créer des repères utiles à la bonne compréhension du public. Pourtant, la magie du montage ne suffira pas. Cet outil, créateur de sens, ne résiste pas au scepticisme d'un spectateur bousculé par le choc de deux représentations. Lorsqu'il découvre qu'il peut à l'aide d'un simple fondu passer de l'autre côté du miroir, le spectateur est enclin à penser que ce mouvement est réversible et répétable. Il devient soupçonneux et interroge constamment la « diégèse » du film. La question du point de vue n'a rien d'une question innocente : elle met en crise la crédulité du spectateur et provoque son doute. La confusion de ces deux mondes produit une sorte de limbe qui ressemble aux sensations que l'on éprouve lors d'un long endormissement. Le risque de cette confusion par le réalisateur est le refus du spectateur au film... voire le sentiment qu'il aura de revivre la même impasse mentale que dans les minutes qui précèdent un réveil.

Le cinéma et la peinture jouent sur deux modes de narration différents. Le film se déploie dans le temps et doit, pour conserver l'attention du public, dévoiler ses informations progressivement alors que la peinture n'existe que par l'espace. Füssli ne dispose que d'un seul espace pour faire coexister l'action de rêver et le contenu du rêve. Le cinéaste bénéficie quant à lui d'une liberté plus grande et il a d'ailleurs tendance à en abuser : le montage lui permet de créer une image avec plusieurs plans. Ainsi, dès 1900, Georges Méliès utilise un raccord pour lier deux espaces, celui du rêve et de la chambre d'un radjah : une chute du lit le fait tomber dans une autre dimension (*Le Rêve du radjah*). Réalisé au début du cinéma, cet effet assez rudimentaire démontre qu'il n'y avait pas besoin d'une grammaire cinématographique élaborée pour faire comprendre par le montage que l'on était entré dans l'esprit d'un personnage. Plus tardif (1925), si l'on peut dire, *Sherlock Junior* traite le passage du réel au rêve à l'aide d'un fondu. Le projectionniste est dédoublé : un premier corps reste immobile, endormi, le deuxième se dirige vers un autre univers, celui du rêve et du cinéma. Ces deux exemples s'émancipent de la peinture : ils représentent la virtualité des rêves par le truchement du montage, sorte de porte vers l'onirisme. Un personnage, radjah ou projectionniste, nous guide vers un au-delà ; il est l'embrayeur sur lequel s'enclenche le montage.

Opposer plan cinématographique et image picturale, c'est opposer deux formes de récits : le premier est le corollaire et le fragment d'un ensemble plus vaste, le second se suffit à lui-même, avec le concours cependant de l'imagination du contemplateur du tableau. La description d'un film s'opère dans une restitution temporelle, un flux qui rappelle celui des rêves. La description d'un tableau organise une forme d'énergie. Qu'elle soit centripète ou centrifuge, la peinture ne fait pas la même

part au hors-champ. Contrairement au cinéma, ce hors-champ ne sera jamais compensé par une image supplémentaire. Chez Füssli, tous les éléments sont à la fois symboliques et littéraux, c'est-à-dire interprétables dans un sous-texte mais présents de manière immédiate. Le travail d'interprétation auquel se livre Starobinski est une forme de complément autonome. Le spectateur n'imagine pas un prolongement de cette image. « Le procédé peut passer pour une complète *objectivation* : tout est montré, tout est rendu visible. » Un récit qui se développe dans le temps, comme celui qu'exige le cinéma, doit au contraire distiller suspense et surprise. Le hors-champ y est primordial pour ne pas gâcher ces effets. Füssli raisonne différemment : c'est le travail du contemplateur qui lui permettra de découvrir le tableau progressivement, malgré la « complète *objectivation* » décrite par Starobinski. Il refoule certains détails, comprend peu à peu la narration, ne fait pas immédiatement le lien entre le titre original (« *Nightmare* ») et la composition du tableau.

La peinture n'ignore pas la notion de montage, primordiale à sa lecture. Bien avant les théories d'André Bazin, la peinture use d'une profondeur de champ par laquelle le spectateur lit une toile. Le montage dans le plan tel que le préconise le théoricien est une manière picturale de faire ce qui deviendra le travail de la caméra.

La composition du *Cauchemar* peut aussi évoquer l'effet de collage réalisé par Gregg Toland sous la direction d'Orson Welles pour le plan de la tentative de suicide de Susan dans *Citizen Kane* : on peut en déduire trois strates. Chez Füssli, il s'agit de la dormeuse sur laquelle est assis l'incube, de la table de chevet et de la jument. Chez Welles, il s'agit de la table de chevet où est disposé le poison, de Susan alitée, ainsi que de Kane et du majordome qui pénètrent dans la chambre. Welles compose un récit à travers plusieurs actions appartenant à un même cadre et à une même temporalité. La révolution opérée par Welles est rendue possible par la contraction dans un même espace. Cet espace est restitué par plusieurs images superposées : on peut donc le considérer comme virtuel bien qu'il y ait une unité de temps, de lieu et d'action. Füssli condense lui aussi en une seule image deux événements qui sont concomitants dans le temps tout en appartenant à deux points de vue normalement inconciliables : le sommeil troublé d'une dormeuse et le contenu de son cauchemar. Nous sommes à la fois dans la chambre de la dormeuse et dans sa psyché. Le tableau construit un espace halluciné que les créatures du rêve partagent avec la dormeuse. La « peinture signale instantanément son thème onirique, puisqu'elle inclut la rêveuse et son rêve. Nous la voyons dormir, et nous voyons en même temps ce qu'elle « voit » dans son sommeil. Le peintre s'attribue, littéralement, le don de double vue. »<sup>390</sup> Tout en restant dans une même « diégèse », le plan de *Citizen Kane* condense ce qu'un autre cinéaste que Welles aurait décomposé en plusieurs plans. En refusant de distinguer deux scènes comme le fera Fechner, Füssli confronte son spectateur à un monde ambigu

---

<sup>390</sup> Pontalis J.-B. (dir.), *L'espace du rêve, op. cit.*, p. 11.



où le rêve inspire les croyances les plus archaïques tout en donnant le loisir d'une interprétation au public attentif.

Contrairement à nos cinéastes qui érigent en permanence des frontières entre la vision vigile et le rêve, le peintre semble nous indiquer que les visions cauchemardesques sont persistantes, qu'elles jaillissent des ténèbres pour ne plus nous quitter. Rien ne protège la rêveuse de ses propres démons. Les deux scènes sont désormais inséparables. Au cinéma, le montage permet de dissocier le rêve du réel. Nous avons déjà étudié deux transitions entre deux mondes : la transparence qui mène du Kansas au Royaume d'Oz (*Le Magicien d'Oz*), le *travelling* qui nous fait passer de la chambre de Wanley au club où il s'est assoupi (*La Femme au portrait*). Nous pouvons y ajouter le *travelling* qui nous fait entrer dans l'esprit de John (*La Maison du docteur Edwardes*) ou les fondus entre le récit oral de Catherine et le récit filmé (*Soudain, l'été dernier*). À chaque fois, la mise en scène nous indique que l'on peut dissocier le rêve du réel. Cette volonté didactique préserve le spectateur d'un risque psychique : confondre l'activité mentale avec une réalité partageable. L'image fixe devient plus ambiguë : la temporalité langoureuse du rêve trouve une expression singulière avec la contemplation d'une peinture sur laquelle le regard hésite et vacille. La persistance d'une image non animée peut-elle figurer un rêve qui est par essence évanescant ? L'extinction naturelle des plans d'un film rappelle le fragile souvenir que l'on conserve d'un rêve. L'image cinématographique disparaît d'elle-même parce qu'elle est animée. Les cinéastes en sont conscients : les représentations oniriques sont plus supportables car vite évaporées.

*La Maison du docteur Edwardes* et *Soudain, l'été dernier* proposent la mise en image de la remémoration d'un traumatisme : l'assassinat du docteur Edwardes et celui de Sebastian. Contrairement au *Cauchemar*, qui joue sur une simultanéité, la dramaturgie des deux films repose sur un *flashback*. La représentation du rêve de John dans *La Maison du docteur Edwardes* est retardée. Après le sermon du docteur Brulov sur l'intérêt capital du récit de rêve et de son interprétation, John raconte. Son récit est accompagné d'images dont on ne sait si elles proviennent de l'imagination des auditeurs ou de la mémoire de celui qui raconte. Ces images interviennent après un *travelling* vers le visage de John suivi d'un fondu. La fluidité du procédé doit beaucoup au récit de John qui devient une voix off. Ce rêve est donc articulé au salon du docteur Brulov où se déroule son récit comme celui du *Cauchemar* à la chambre de la dormeuse.

Au lieu d'alterner par le montage les visions de Catherine (il ne s'agit pas d'un rêve mais d'un souvenir qui refait surface) et le moment où elle relate ce souvenir, Mankiewicz utilise le fondu-enchâiné puis un collage associant des plans de différentes échelles pour la vision de la mort de Sebastian avec des gros plans de Catherine en train de la raconter. On peut rapprocher ce collage de deux plans du *Cauchemar* de Füssli. Mankiewicz utilisera le même procédé dans la séquence de la

mort de César dans *Cléopâtre* (*Cleopatra* Joseph L. Mankiewicz, 1963). Le visage de la reine d'Égypte occupe l'écran avec sa vision de l'assassinat du tribun. Cette superposition confère à Cléopâtre un don de télépathie. Ce collage nous donne simultanément les réactions d'effroi de la reine et la fin tragique de César. Il s'agit d'un rapprochement qui fait abstraction du temps et de l'espace pour mieux nous approcher d'un rêve. *Cléopâtre* n'est pas un peplum ordinaire : ce film se rapproche souvent d'un songe. Le réveil de Marc-Antoine qui découvre que son armée a déserté et les défilés de créatures étranges qui forment le cortège de la reine sont autant de séquences oniriques qui nous éloignent du film historique. Comme *Soudain, l'été dernier*, *Cléopâtre* nous fait partager simultanément deux actions distinctes de façon à nous faire privilégier une image par rapport à une autre.

Les films hollywoodiens sont plus rassurants que la peinture de Füssli parce qu'ils créent une frontière entre la vision vigile et « l'autre scène ». Mais peut-on se fier à ces frontières ? Elles relèvent souvent du *gimmick* : le passage du sépia au noir et blanc dans *Le Magicien d'Oz*, les surexpositions de *Freud, passions secrètes* sont des moyens artificiels de créer une rupture. La menace de la toile de Füssli trouve écho dans les rêves filmés hollywoodiens : peut-on encore distinguer le rêve du réel ? Ce qui est volontaire dans la toile de Füssli prend une tournure plus confuse dans les films de notre *corpus*. Les rêves filmés nous amènent aux limites de la représentation cinématographique. Les cinéastes disposent d'une liberté moins grande que les peintres car si les seconds doivent construire un récit à travers une image immobile, les premiers doivent composer avec la réalité.

## **2.1.2 Une menace bien réelle : la persistance du cauchemar**

*Le Cauchemar* évoque de manière moderne des croyances archaïques qui ne sont pas étrangères au cinéma classique hollywoodien. La frayeur qui habite le sujet d'un mauvais rêve est restituée de façon concrète. Wanley est menacé par ses désirs inconscients. Bien que les films hollywoodiens classiques n'atteignent pas la même noirceur que la toile de Füssli, la « matérialisation » de l'angoisse de la dormeuse trouve ses équivalents filmiques. La menace du cauchemar implique un double point de vue : celui du rêveur et celui du démiurge. Le spectateur est alors écartelé entre la crainte et le plaisir d'avoir peur. Cette représentation implique une dimension surnaturelle ouverte aux superstitions.

La menace que sous-tend le tableau de Füssli n'a rien de théorique: les monstres guettent la dormeuse. Le sommeil risque de faire émerger les forces des ténèbres. Cette porte de l'enfer qui s'ouvre après

l'assoupissement ne risque-t-elle pas de survivre au lever du jour ? Narration immobile, *Le Cauchemar* ne peut représenter ni l'endormissement ni le réveil. Nous sommes bloqués dans un rêve dont la persistance nous fait abandonner tout espoir. La narration s'arrête au point culminant de l'angoisse. Au mouvement des images du rêve, Füssli oppose un instantané. La condensation entre le contenu du rêve et l'image de la dormeuse nous approche d'une allégorie. Cette allégorie des « mauvais rêves » en fait un phénomène physique et bien réel.

La noirceur du *Cauchemar* n'a pas d'équivalent à Hollywood classique où la révélation de la vraie nature des séquences oniriques conduit à un *happy end* souvent conventionnel. Füssli donne une impression d'impasse alors que les films de notre *corpus* proposent tous une fuite vers l'avant. Le mauvais rêve révèle son utilité : il rend plus prudent. En inscrivant les rêves dans une narration plus vaste, les films en font une lecture plus complète.

Spectateur et rêveur peuvent ressentir des sensations physiques. Pour Füssli, la dormeuse ressent une souffrance dans la poitrine, liée à la présence de l'incube qui la compresse. On constate que la souffrance de la dormeuse n'est pas associée à ses perceptions mais à son corps. Jean Starobinski évoque « une matérialisation de l'angoisse masochiste de la dormeuse »<sup>391</sup>. Ce qui est d'ordinaire abstrait (l'angoisse) prend ici une forme. Le peintre trouve la matière des rêves.

« La question : *qui rêve ?* est (...) importante, dans son indécision même. Le sens du tableau oscille de la sorte entre *avoir peur* et *faire peur*, entre la *vision* épouvantée et le *voyeurisme* qui s'attache au spectacle de la dormeuse tourmentée. »<sup>392</sup> Füssli nous offre le spectacle d'une souffrance réelle, physique, qui s'opère dans le sommeil. Notre première réaction est celle d'un plaisir esthétique. Notre position est confortable : c'est celle d'un amateur qui contemple un tableau. L'art peut être vu comme une culture du vénéneux : rares sont les œuvres entièrement réconfortantes. Le film pour enfants que l'on peut considérer comme un « objet transitionnel »<sup>393</sup> provoque souvent un épisode cathartique en confrontant son jeune public à la mort d'une mère. Même à Hollywood où le film est aussi un objet de consommation que certains (le Code de Production) voudraient inoffensif, la violence et la peur dominant les œuvres. Pourquoi aller à l'encontre d'un public qui ne voudrait pas être malmené ? En contant les mésaventures d'anti-héros comme Richard Wanley ou Mark Lamphere, les films nous font comprendre que nous ne sommes pas des créatures angéliques. Cependant, les films hollywoodiens n'évoquent jamais un rêve sans figurer un réveil *a priori* rassurant.

---

<sup>391</sup> Pontalis J.-B. (dir.), *L'espace du rêve*, Paris, France, Gallimard, 2001, p. 12.

<sup>392</sup> *Ibid.*

<sup>393</sup> L'expression est de Winnicott D., *Les objets transitionnels*, Paris, Payot, 2010

Une communion complète avec le dormeur, qu'il s'agisse de Richard Wanley dans *La Femme au portrait* ou de la femme peinte par Füssli, est rarement observée. Nous sommes des voyeurs d'un genre nouveau : nous avons accès à ce que les personnages ont de plus secret tout en conservant une distance. Cinéma et peinture jouent sur nos mauvais instincts : le double point de vue provoque une forme de détachement. Contrairement à la terreur d'un cauchemar qui provoque le réveil, l'œuvre picturale ou cinématographique rend tolérable une violence faite à autrui. *Le Cauchemar* est constamment dans une optique binaire : monde extérieur/monde intérieur, sadisme/crainte, allégorie/cas clinique.

Le tableau représente autant le phénomène onirique en général que le cas particulier du personnage anonyme. Füssli parvient aussi bien à donner une image symbolisant l'acte de rêver qu'à incarner des créatures cauchemardesques inédites. L'originalité de la toile tient avant tout dans l'entre-deux qu'elle figure. Entre l'universel et le singulier, entre la cruauté et l'empathie, entre le pathologique et le fantastique, entre le personnel et le collectif, entre le cauchemar et la réalité. Son ambiguïté en fait la modernité. Füssli parvient à faire du cauchemar un événement d'autant plus perturbateur que l'on ne peut pas l'évacuer. Il est difficile de s'éloigner de la toile tant la charge qu'elle représente est violente. *Le Cauchemar* fait du rêve de la dormeuse une image inoubliable alors que dans la « réalité » l'incomplétude de notre mémoire nous préserve en principe des terreurs nocturnes. Le rêve filmé partage en partie cette persistance même si elle est atténuée par le flux des images.

Les réveils des héros hollywoodiens ne doivent pas réduire en cendres le contenu de leurs rêves. Amanda, dont le rêve intervient tôt dans la fiction, ne peut plus considérer le docteur Flagg comme un thérapeute parce qu'elle a reconnu dans son sommeil les symptômes du grand amour. Aussi désuet qu'il apparaît (décor de comédie musicale enfantine, sérénade), le rêve d'Amanda est tout de même un événement subversif. Lorsque le rêve occupe la majorité de la fiction (*Le Magicien d'Oz*, *La Femme au portrait*), le retour à la réalité se fait plus expéditif. Les séquences de « réalité » se réduisent aux classiques situations d'exposition et de dénouement. Le cheminement mental des personnages sollicite une autre scène pour s'exprimer de manière visuelle. Comme Füssli, les cinéastes utilisent une métaphore inconsciente pour décrire un état intérieur. L'art plastique donne vie aux sentiments.

L'activité onirique trouve avec *Le Cauchemar* une illustration qui lie cas pratique et narration inédite. Entre ce qui est commun à tous les cauchemars et ce qui rend celui-là singulier, il se profile un discours général dont la teneur est fantastique. Le rêve n'est plus une parenthèse nocturne dont on sort indemne et renseigné sur son inconscient mais un événement traumatique dont la violence reste présente. Le seul film de notre corpus à respecter un postulat fantastique est *Peter Ibbetson*, qui joue sur le partage d'un même rêve par deux personnages séparés. De la même façon que la dormeuse,

Peter et la Duchesse n'accèdent pas à leur inconscient mais à une nouvelle strate de la réalité. Le rêve devient un monde intermédiaire tout aussi réel que le reste de l'existence. Les phénomènes oniriques ne sont pas des manifestations de l'inconscient mais un moyen magique pour les amants de se retrouver. Cette vision surnaturelle du rêve ne peut pas être comparée avec la psychanalyse.

*Le Cauchemar* a beau jouer sur l'obscurité, ce tableau est condensé et favorise une horreur graphique. Cette vision d'ensemble est normalement impropre à une peinture de rêve dont la subjectivité devrait être la première condition. Füssli fait du rêve une fenêtre vers l'occulte qu'il traite avec gravité. La fantaisie du *Cauchemar* n'est qu'apparente. Füssli rend compte d'une sensibilité artistique qui le rapproche de Jacques Tourneur. Le peintre renseigne sur les angoisses de *La Féline* : les souffrances d'Irena pourraient être rapprochées de celles de la dormeuse. Toutes deux ne distinguent plus le cauchemar du réel même si la dormeuse dort tandis qu'Irena est bel et bien éveillée. Füssli comme Tourneur paraissent donner raison à leur héroïne. Peu à peu, les forces de l'obscurité l'emportent sur la rationalité. Incertains, le spectateur de film et le contemplateur du tableau peuvent faire un long cheminement qui les pousse à abandonner la piste d'une vision subjective : Irena est victime d'une véritable malédiction et la nuit permet la libération de créatures maléfiques. Pourtant, les convictions des deux artistes diffèrent : le premier se sert du fantastique pour illustrer une souffrance, une pathologie mais ne croit pas aux phénomènes surnaturels alors que le second proclame sa foi en l'occulte. Chez le peintre comme chez le cinéaste, la créature féminine est vampirisée. Dans *Le Cauchemar*, la position de l'incube sur la dormeuse ne prête à aucune confusion : elle évoque manifestement de façon délibérée un viol. S'il existe des exemples plus explicites dans la peinture de l'époque (voir certaines des nombreuses représentations de l'épisode biblique de *Suzanne et les vieillards* où la chaste Suzanne apparaît en victime), le cinéma classique hollywoodien ne peut pas aller beaucoup plus loin. Une représentation de *Suzanne et les vieillards* (de Willem van Mieris) évoquant un viol est d'ailleurs utilisée dans *Psychose*, film célèbre pour sa séquence de meurtre sous la douche, que la fameuse phrase de François Truffaut<sup>394</sup> nous incite à considérer aussi comme un viol. Dans *La Féline*, Irena souffre d'un complexe masochiste qui la fait confondre dévoration et sexualité. Les pathologies de la dormeuse et d'Irena se ressemblent sans doute.

### 2.1.3 Dissiper l'angoisse en la nommant

Réinvestie par Starobinski, au temps de la psychanalyse, la toile de Füssli produit un sens qui a peut-être échappé à son auteur. Alors que le contemplateur du tableau dispose de temps pour interpréter un

---

<sup>394</sup> « Nous le respectons parce qu'il tourne les scènes de meurtre comme des scènes d'amour » a-t-il déclaré lors des remerciements pour son oscar du meilleur film étranger en 1979.

message implicite, le spectateur de cinéma exige une immédiateté du sens. Ainsi, *La Maison du docteur Edwardes* et *Soudain, l'été dernier* bénéficient du décryptage de personnages de psychiatres pour donner une signification simultanée aux phénomènes psychiques. Le film d'Hitchcock déploie sur toute sa durée des indices correspondant au sens du rêve de John, son héros. Ces indices sont interprétés et cette interprétation conduit à un *happy end*. La fin du film de Mankiewicz est placée sous l'angle de la vérité, une vérité compromettante qui éclaire tout le reste de la fiction.

Les deux films comportent une visualisation de phénomènes psychiques et sont des héritiers du tableau de Füssli. Au discours implicite de la peinture, le cinéma oppose un commentaire dit. Verbe et images se complètent : le commentaire fait la jonction entre le monde « réel » et celui qui revient à la surface. Le rêve de John (*La Maison du docteur Edwardes*) et le souvenir de Catherine (*Soudain, l'été dernier*) sont questionnables : s'agit-il de la vérité ? Le retour du refoulé permet-il de sauver les personnages ? Au lieu de répondre à ces interrogations, les cinéastes les laissent en suspens. Ils sont plus occupés à clore un récit qu'à soulever des questions qui rendraient plus complexe l'intrigue. Ces deux cas de psychanalyse à l'écran démontrent la capacité du classicisme hollywoodien à incarner l'acte de penser. Spéculant autant sur le langage parlé que sur le langage cinématographique, Hitchcock et Mankiewicz lient le récit et son interprétation de la même manière que Füssli laisse un titre polysémique qu'il traduit par la peinture. Le rapport des mots aux images ne doit pas être redondant ou illustratif. La volonté pédagogique des cinéastes favorise des explications verbales. Ils veillent à ce que le spectateur comprenne le moindre ressort du récit. Livrées de manière muette et brute, les images du rêve et du souvenir risqueraient d'être incompréhensibles. Le cinéma n'a pourtant pas attendu le parlant pour évoquer les rêves et la thérapie (*Les Mystères d'une âme, Geheimnisse einer Seele*, Georg Wilhelm Pabst, 1926).

Contempler *Le Cauchemar*, c'est exercer sa liberté d'interprétation. Chaque spectateur peut en déduire un récit de rêve différent. *Le Magicien d'Oz* et *La Femme au portrait* ne proposent aucune explication aux rêves représentés mais laissent des clés au spectateur concerné par la psychanalyse pour en faire une lecture interprétative. En peinture comme au cinéma, la perception précède la compréhension. Alors qu'au cinéma, le contenu d'un rêve est parfois trop dense pour que le public puisse en avoir une idée globale, dans une exposition il peut s'arrêter devant une œuvre.

L'usage que Füssli fait de la parole s'arrête au titre de son tableau, *Nightmare*, mais il est essentiel. Nous en verrons les incidences sur le sens de cette œuvre. Les cinéastes du parlant peuvent se permettre d'être plus explicites. Narrateur et personnages peuvent être associés par l'utilisation d'une voix off. Ce procédé littéraire qui s'ajoute à la bande sonore fait cependant courir au cinéaste le risque de minorer le langage visuel. Hitchcock l'utilise donc avec la plus grande parcimonie (par exemple dans le prologue de *Rebecca*) alors que Mankiewicz s'en est fait une spécialité. *Ève* (*All*

*About Eve*, 1950), *Chaînes conjugales* (*A Letter to Three Wives*, 1949) ou *La Comtesse aux pieds nus* multiplient les narrateurs identifiables. Pour des raisons de clarté, Hitchcock accompagne le rêve de John (*La Maison du docteur Edwardes*) de commentaires que l'on hésite à traiter de voix off puisqu'ils sont associés à des personnages que l'on voit dès que l'on sort des plans oniriques. Lorsqu'il adapte *Soudain, l'été dernier*, la pièce de Tennessee Williams, Mankiewicz ne cherche pas à en réduire les dialogues ou le monologue de Catherine Holly. Ce cinéaste de la parole parvient à faire coexister le récit oral avec le récit visuel dans la longue séquence finale où la vérité éclate au grand jour. Le monologue exténuant de Catherine peut prêter à controverse. La séquence de rêve racontée par John et celle du souvenir de la mort de Sebastian relatée par Catherine combinent le langage onirique (celui de l'image) avec le langage psychanalytique (celui de la parole). L'emploi de la première personne sur la bande sonore coïncide avec des images qui proviennent de l'inconscient des personnages.

Chez les classiques, les représentations cinématographiques de rêves entretiennent le suspense mais leur mystère finit toujours par être dissipé par une explication. Au contraire, le tableau de Johann Füssli laisse le sens en suspens et suscite surinterprétations, interrogations et paraphrases.

Avec la peinture, la signification est plus immédiate qu'au cinéma. Indice pour la compréhension, le titre du tableau de Füssli (*Nightmare*) en annonce le caractère irréaliste. Jean Starobinski note que « Nightmare » implique plusieurs significations. « À quoi s'ajoute un quiproquo linguistique : en anglais, la confusion « populaire » est très tôt survenue entre le mot *mare* qui désigne la créature démoniaque, et son homonyme *mare* qui désigne la jument. Füssli semble s'être résolu, pour la clarté du discours pictural, à donner droit de présence « imagée » aux deux acceptions d'une même unité linguistique. (...) On pourrait (...) être tenté d'avancer que Füssli, loin de nous présenter un rêve en particulier, s'applique à développer l'image complète de *ce que veut dire* le mot « nightmare » : c'est une définition verbale transposée visuellement. »<sup>395</sup> Pour Jean Starobinski, la peinture de Füssli prend pour point de départ le langage écrit. Entre la créature démoniaque et la jument, Füssli s'approche d'une forme d'exhaustivité ou du moins d'un double sens. Le geste artistique prend pour support la linguistique qu'il incarne de manière particulière. Plus qu'une illustration, le peintre propose une « vision » impliquant sa sensibilité. Il s'agit d'une œuvre narrative impure, comme le cinéma en propose également. Les visions d'un rêve s'appuient sur des récits précis mais toujours imagés. « Le tableau est ici un relais imaginé dans une chaîne de documents ou des poèmes *écrits*. »<sup>396</sup> « Il aspire (...) à une profonde équivalence des arts, dans le genre libre de la « peinture poétique » »<sup>397</sup> « Füssli (...) transporte l'objectivité du texte dans la subjectivité de la vision : il singularise sa vision, mais en

---

<sup>395</sup> Pontalis J.-B. (dir.), *L'espace du rêve*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>396</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>397</sup> *Ibid.*, p. 25.

recourant, presque toujours, à l'alibi du passé culturel. Toute illustration invente un *réfèrent* de la parole poétique.»<sup>398</sup> Dans *Mécanismes du rêve et procédés poétiques*<sup>399</sup>, Ella Sharpe fait une analogie entre les figures de style poétiques et les récits de rêves tels que les interprètes Freud. Métaphores, métonymies ou synecdoques permettent de comprendre le langage de l'inconscient et donnent sens au contenu du rêve.



Fig. 2 - *La Maison du docteur Edwardes*, 1945. L'endormissement du héros est signifié par un fondu au blanc qui rappelle le lait mais aussi l'écran du rêve (un symbole du sein maternel).

Hollywood fait aussi toute sa place au langage pour dépasser la souffrance psychique de ses personnages. *La Maison du docteur Edwardes* traite le rêve de John de manière progressive: angoisse, endormissement, dialogue avec le psychiatre et récit de rêve. Cette forme de protocole crée une attente auprès du spectateur et circonscrit le récit de rêve dans une narration. Le docteur Brulov a provoqué le sommeil de John avec du bromure dissous dans un verre de lait. L'endormissement du héros est signifié par un fondu au blanc qui rappelle le lait mais aussi l'écran du rêve (un symbole du sein maternel) (**Fig. 2**). Cette métaphore de l'allaitement peut passer inaperçue. Elle témoigne de la facétie d'Hitchcock et de sa capacité à contourner la censure en instillant un soupçon de sexualité infantile. Le verre de lait est un *MacGuffin* psychanalytique : il permet à John de rêver tout en nous rappelant un état originel, un stade primitif. *La Maison du docteur Edwardes* évoque la sexualité infantile de manière très discrète avec un simple effet de transition. *Freud, passion secrète* et *Le Secret derrière la porte* en feront une clef indispensable à la compréhension des récits. L'économie hitchcockienne permet un jeu permanent avec le public. Un fondu au blanc peut évoquer un enfant qui tète le sein de sa mère aussi bien qu'une simple ellipse. Comme *Le Secret derrière la porte*, *La Maison du docteur Edwardes* fait intervenir un rêve à un moment désespéré. Le film de Lang est mis en suspens alors que son héroïne décide de fuir. À la place du fondu au blanc, le cinéaste allemand opte pour un fondu au noir, plus en harmonie avec une séquence nocturne. Chez Hitchcock comme chez Lang, le rêve est précédé par une pulsion de meurtre. Avant de s'assoupir, John tenait un rasoir dans sa main comme l'arme d'un crime. Mark quant à lui est décidé à tuer une épouse trop curieuse.

<sup>398</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>399</sup> *Ibid.*, pp. 163-184.



La séquence de rêve de *La Maison du docteur Edwardes* donne lieu à des échanges entre trois personnages : Brulov, John et Constance. Brulov est un psychanalyste éminent et le maître de Constance. Il diagnostique John immédiatement : un amnésique schizophrène potentiellement dangereux. Constance occupe une place inconfortable : elle est à la fois la thérapeute et l'amoureuse de John. Cette position est intenable. Hitchcock crée une dialectique entre les sentiments et la thérapie, entre le cerveau et le cœur. Cette jeune psychanalyste fuyait l'amour alors qu'elle n'était entourée que de collègues masculins. Brulov la traite d'écolière et fustige son manque de discernement. Fasciné par les femmes froides qui se révèlent passionnées, Hitchcock donne raison aux sentiments. Un patient aussi séduisant que Gregory Peck ne peut être un véritable criminel sans risquer d'outrager le public féminin.

John est l'archétype hitchcockien du « faux coupable », expression qui devient caduque si on la confronte à la psychanalyse. Passant sur le postulat qu'il faut déculpabiliser les malades, qui trouvent toujours quelque chose à se reprocher, la psychanalyse préfère considérer les traumatismes plutôt que la faute. John n'a pas tué le docteur Edwardes mais la fin du film nous révélera qu'il est tout de même responsable d'un accident qui provoqua la mort de son frère. Le personnage d'amnésique captive le public parce qu'il motive une enquête. C'est une page vierge où les scénaristes peuvent écrire un roman familial pas forcément crédible. Hitchcock et ses scénaristes font du rêve la dernière chance de l'amnésique. L'inconscient de John garde heureusement dans un coin reculé de sa mémoire ce que sa conscience a voulu enfouir. Lorsque le générique se termine, on peut lire une citation de William Shakespeare (« La faute n'en est pas à nos étoiles ; elle en est à nous-même », *Jules César*) qui introduit le thème de la culpabilité<sup>400</sup>. Ensuite, un déroulé explicatif nous renseigne sur le propos du film : « Notre histoire a pour sujet la psychanalyse, méthode par laquelle la science moderne traite les problèmes psychologiques des patients. L'analyste se contente d'inciter le patient à parler de ses problèmes cachés afin d'ouvrir les portes, jusque-là fermées, de son esprit. Une fois que les complexes qui troublaient le patient sont dévoilés et interprétés, la maladie et la confusion disparaissent et les démons de la déraison sont enfin chassés de l'âme. » La métaphore de l'ouverture des portes sera explicitée de manière littérale dans de nombreux plans. Cet incipit révèle le programme du film, la thérapie de John, et témoigne de la croyance presque magique en la psychanalyse que le film n'aura de cesse d'affirmer. Son scénariste, Ben Hecht, fait la publicité de la thérapie par la parole. Ce prosélytisme freudien sert la crédibilité d'une histoire assez aberrante plus qu'il n'encourage ses spectateurs à faire une psychanalyse.

---

<sup>400</sup> Alfred Hitchcock citera à nouveau William Shakespeare avec le titre original de *La Mort aux trousses* : *North by Northwest*.



Fig. 3 -*La Maison du docteur Edwardes*, 1945. L'hôpital psychiatrique de Green Manor est symbolisé par un mur d'yeux qu'on découpe aux ciseaux

À travers le point de vue d'un psychanalyste, d'une femme amoureuse et d'un amnésique, un rêve filmé va apporter un dénouement heureux à une sombre affaire criminelle. Le rêve filmé de *La Maison du docteur Edwardes* donne de nombreux indices aux trois personnages qui vont passer du statut de psychanalystes à celui de détectives. Le récit de rêve de John ne suffirait pas à combler les attentes d'un public pour qui la psychanalyse apporte des situations et des images inédites au cinéma. Sorte de rébus filmique, le rêve de John combine un morceau de bravoure cinématographique et une prouesse scénaristique. Hitchcock et ses collaborateurs mêlent la signification d'un rêve avec l'expérience d'une représentation. L'extrême brièveté de la séquence onirique de *La Maison du docteur Edwardes* sert la suite du récit et permet au film de ne pas tomber dans une totale fantasmagorie. « Le réalisateur avait impressionné assez de pellicule pour créer une séquence de quinze minutes. »<sup>401</sup> C'est Selznick, le producteur, qui raccourcit drastiquement cette séquence et valorisa la voix off de John. Bien que l'on puisse reprocher à Selznick de valoriser le verbal par rapport à l'image, on est obligé de reconnaître que le producteur avait raison. Il figure ainsi avec efficacité le travail de condensation des rêves et parvient à densifier et fortifier une séquence énigmatique qui aurait pu vampiriser le reste du film. Selznick considérait qu'Alfred Hitchcock mettait en scène « un rébus, incompréhensible comme une grille de mots croisés. »<sup>402</sup> Le contenu du rêve permet d'abord de trouver trois lieux : Gabriel Valley où le docteur Antony Edwardes a emmené son patient John faire du ski, le Club 21 où le docteur Murchison a menacé le docteur Edwardes et enfin le centre psychiatrique de Green Manor. Ces lieux sont déduits par association d'idées. John est poursuivi par des ailes, Brulov et Constance comprennent que le rêve déplace une action qui a eu lieu à Gabriel Valley, Constance déduit de la carte 21 que la rencontre de Murchison et Edwardes a eu lieu au club 21. Quant à l'hôpital psychiatrique de Green Manor, il est symbolisé par un mur d'yeux qu'on découpe aux ciseaux (**Fig. 3**) (un hommage au plan de la pupille tranchée au rasoir dans *Un chien andalou*, Luis Buñuel, 1929). Autre force de la dramatisation de ce rêve : son explication attend les dernières minutes du film pour être délivrée.

<sup>401</sup> Leff L.J. et Goldfayn G., *Hitchcock et Selznick, op. cit.*, p. 139.

<sup>402</sup> *Ibid.*, p. 138.

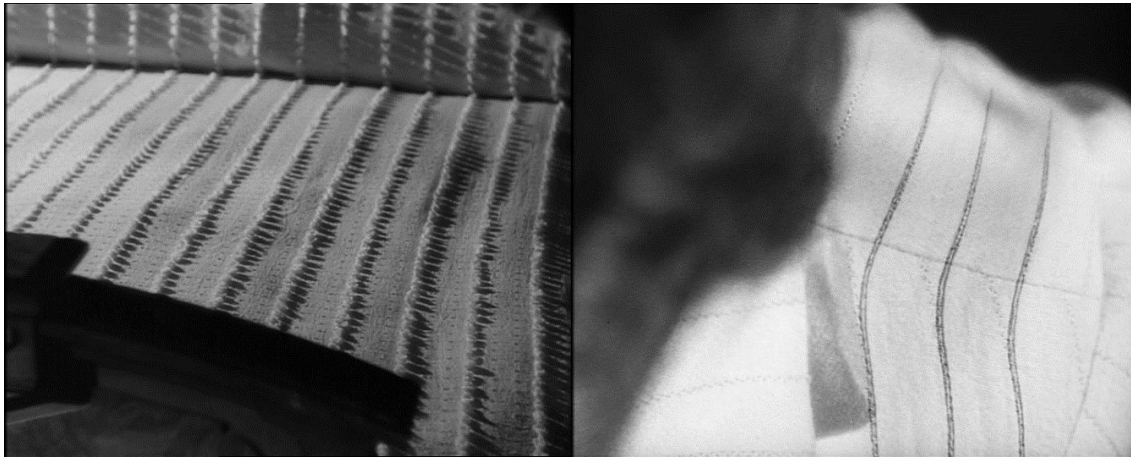


Fig. 4 -*La Maison du docteur Edwardes*, 1945. Deleuze note que le véritable rêve de *La Maison du docteur Edwardes* « est distribué en éléments distants : ce sont les raies d'une fourchette sur une nappe qui deviendront rayures d'un pyjama, pour sauter dans les stries d'une couverture blanche, qui donnera l'espace évasé d'un lavabo, repris lui-même par un verre de lait grossi, livrant à son tour un champ de neige marqué par des traces parallèles de ski. »<sup>403</sup>.

Deleuze note que le véritable rêve de *La Maison du docteur Edwardes* « n'apparaît pas dans la séquence en carton-pâte de Dali, mais est distribué en éléments distants : ce sont les raies d'une fourchette sur une nappe qui deviendront rayures d'un pyjama, pour sauter dans les stries d'une couverture blanche, qui donnera l'espace évasé d'un lavabo, repris lui-même par un verre de lait grossi, livrant à son tour un champ de neige marqué par des traces parallèles de ski. »<sup>404</sup> (Fig. 4 et 5). Ces nombreux indices permettent à Hitchcock d'exprimer de manière formelle un traumatisme. Le traitement expérimental des rêves n'empêche donc pas la contagion de ce rêve à l'intérieur d'une fiction plus classique. Intervenant dans le dernier tiers du film, le rêve filmé dessiné par Salvador Dalí est ainsi préparé par de nombreux plans qui provoquent la frayeur de John Ballantine. *La Maison du docteur Edwardes* propose aussi quelques plans expérimentaux : l'ouverture progressive de quatre portes qui accompagne le premier baiser de Constance Petersen et de son patient et amant, la vue subjective du docteur Murchison sur le revolver qu'il tient dans sa main puis retourne vers lui en faisant feu, provoquant un écran rouge. Ces petites excentricités ne sont rien comparées au rêve de John qui ouvre la partie investigation de ce film policier d'un genre nouveau. Le récit de rêve comporte toutes les clés permettant d'innocenter John et de démasquer le docteur Murchison. La résolution du film intervient après le rêve décrypté. Cet aspect ludique de la psychanalyse est explicité de manière didactique.

<sup>403</sup> Deleuze G., *L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 79.

<sup>404</sup> *Ibid*

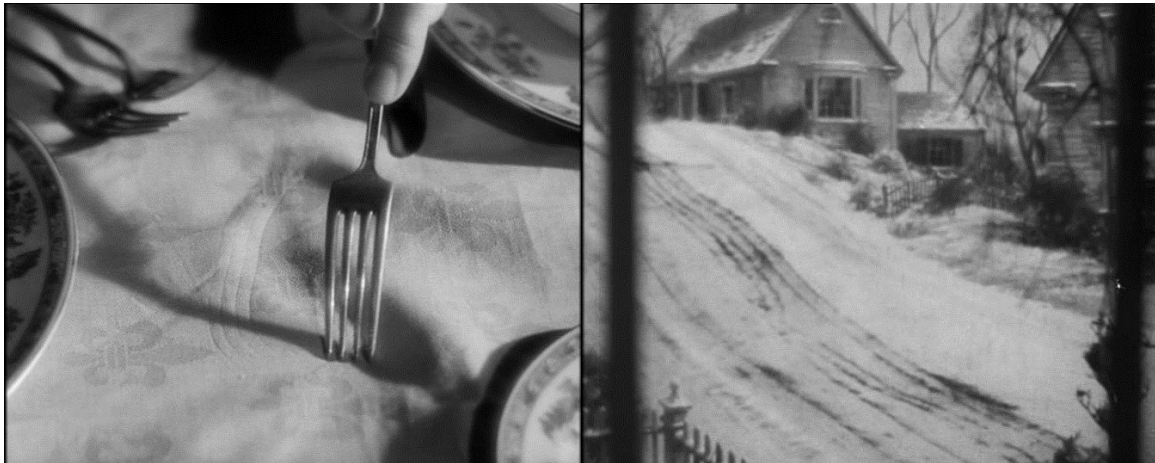


Fig. 5 -*La Maison du docteur Edwardes*, 1945. Deleuze note que le véritable rêve de *La Maison du docteur Edwardes* « est distribué en éléments distants : ce sont les raies d'une fourchette sur une nappe qui deviendront rayures d'un pyjama, pour sauter dans les stries d'une couverture blanche, qui donnera l'espace évasé d'un lavabo, repris lui-même par un verre de lait grossi, livrant à son tour un champ de neige marqué par des traces parallèles de ski. »<sup>405</sup>.

\*

\* \* \*

Mettre des mots sur l'angoisse, c'est encore ce que fait Mankiewicz pour conduire à son dénouement l'intrigue de *Soudain l'été dernier*. L'été 1937 sur une plage d'Espagne, dans la commune d'Amalfi, Catherine servait d'appât pour attirer les jeunes garçons dont son cousin Sebastian s'offrait les services sexuels. Cette foule de misérables finira par le lyncher ou plutôt le dévorer. Ce rite cannibale donne une dimension fantasmagorique à un drame qui s'éloigne de plus en plus d'une « diégèse » réaliste.

*Soudain, l'été dernier* propose un dispositif qui se rapproche de celui de Füssli : le terrible récit de Catherine Holly partage le cadre avec les images des derniers jours de Sebastian. La technique cinématographique est très différente de celle du peintre : Mankiewicz utilise des fondus, superposant deux plans. Catherine raconte un souvenir dont on peut douter mais qui est narrativement authentifié par un sérum de vérité (selon Luc Vancheri dans l'article « Rêver la mort d'Orphée »<sup>406</sup>). « Il est fort possible que le récit de cette jeune fille soit vrai » prononce sentencieusement le docteur Cukrowicz, séduit par la sincérité et la vulnérabilité de Catherine. « Lacan a donc raison quand il estime que, dans *Soudain, l'été dernier*, l'analyse « est prise comme prétexte pour la comédie » : croire qu'on arrivera à dire la vérité sur l'analyse à l'écran n'est qu'un leurre. Mais, comme le remarque très justement le critique cinématographique N.T. Binh, Mankiewicz lui-même n'en était pas dupe : « Si l'on écoute attentivement ses films, ils répètent inlassablement le même avertissement : le langage est

<sup>405</sup> *Ibid*

<sup>406</sup> Vancheri L., « Rêver la mort d'Orphée » dans Thivat P.-L. (dir.), *Le rêve au cinéma : iconographie, procédés, partitions : l'onirisme filmique au prisme des autres arts*, Paris, Ligeia, 2014, pp. 136-147.

un leurre et le spectateur tout comme le personnage auraient tort de se laisser piéger par les faux-semblants et la séduction des mots. »<sup>407</sup> Lorsqu'il s'agit de psychanalyse, la parole est toujours remise en cause. Le postulat qui veut que le cabinet d'un psychanalyste soit un espace où le mensonge est totalement prohibé est sans cesse remis en cause. Catherine (*Soudain, l'été dernier*) et John (*La Maison du docteur Edwardes*) révèlent les secrets de leur inconscient devant un public en partie hostile pour la première et bienveillant pour le second. On se rapproche de la technique du psychodrame qui consiste à faire revivre théâtralement un traumatisme passé.

Luc Vancheri rapproche la dernière séquence de *Soudain, l'été dernier* de la logique d'un rêve. « Si Catherine ressemble à un rêveur qui consent à raconter son rêve, nous savons depuis Freud que lui aussi dit la vérité. »<sup>408</sup> Selon Vancheri, cette réalité psychique mérite d'être décryptée : Mankiewicz nous livre une matière brute, la vision de Catherine. Il ne reste plus au spectateur qu'à faire un travail d'interprétation. La jeune femme évoque les circonstances de la mort de son cousin, Sebastian, devant un auditoire constitué en partie par une famille hostile et bien décidée à honorer la mémoire voulue sans tache de Sebastian. La dernière séquence de *Soudain, l'été dernier* permet une confrontation, attendue depuis le début du film et voulue par le docteur Cukrowicz, entre la mère de Sebastian, Violette Venable, et la nièce de celle-ci Catherine. Au lieu d'un affrontement des deux femmes, il advient une parole que personne ne peut arrêter. Catherine révèle à un auditoire qui souhaiterait enterrer l'affaire comment Sebastian est mort. Sa tante avait tout mis en œuvre pour que la jeune femme soit lobotomisée, afin qu'on lui enlève du cerveau tous les souvenirs qui saliraient la mémoire de Sebastian. Le reste de l'auditoire est complaisant. Le silence de Catherine serait récompensé financièrement par Violette. Finalement, cette femme incestueuse, encore amoureuse d'un fils décédé dont elle ne parvient pas à faire le deuil et dont il ne lui reste plus qu'à faire le panégyrique, opposera peu de résistance. À la fin du récit, elle confondra le docteur Cukrowicz avec Sebastian et disparaîtra dans son ascenseur.

La symbolique du rêve ne serait qu'un angle par lequel aborder ce souvenir traumatique. Pour Vancheri, cette séquence rejoue le mythe d'Orphée. L'étrangeté de ce dénouement nous apprend à reconsidérer la vérité. « C'est là énoncer une triple vérité. Une vérité psychanalytique du sujet qui fait l'expérience de ses contradictions les plus profondes, une vérité anthropologique du mythe qui façonne une fable de l'absolu et une vérité politique du peuple, trois vérités qui trouvent dans les images du récit de Catherine le lieu de leur manifestation et de leur redistribution. »<sup>409</sup> Bien que littéraire, le récit de Catherine pourrait être considéré comme crédible. Sa mise en images par Mankiewicz est expérimentale, complètement coupée de la réalité. Superposer un flux d'images

---

<sup>407</sup> Miller J.-A. (dir.), *Lacan regarde le cinéma, le cinéma regarde Lacan*, Paris, École de la Cause freudienne, 2011, p. 59.

<sup>408</sup> Vancheri L., « Rêver la mort d'Orphée » dans Thivat P.-L. (dir.), *Le rêve au cinéma, op. cit.*, p. 139.

<sup>409</sup> *Ibid.*, p. 145.

oniriques à un discours n'est pas synonyme de simple illustration : Mankiewicz crée un double sens. Catherine se libère mais les images qui accompagnent sa parole semblent subir un refoulement. On ne distingue pas le visage de Sebastian qui doit rester un inconnu pour le spectateur. Huston utilisera le même principe dans *Freud, passions secrètes*. Lorsqu'il varie les échelles de plan, c'est-à-dire lorsqu'il utilise des gros plans de Catherine en même temps que des plans d'ensemble d'Amalfi, Mankiewicz donne l'impression que le drame se joue dans l'arrière-plan de celle qui le raconte.

Cette mise en images d'un traumatisme n'est pas une simple illustration de la parole. Plus qu'attester de la vérité qui sort de la bouche de Catherine, cette double séquence évoque le retour du refoulé de manière visuelle. La technique du fondu permet de visualiser l'effort de remémoration.

\*  
\* \* \*

Délibérée ou non, il est légitime de voir une paternité du *Cauchemar* à l'intérieur des séquences oniriques de *La Maison du docteur Edwardes* et de *Soudain, l'été dernier*. Avec les débuts de la psychanalyse, les mauvais rêves prêtent à interprétation. Ainsi, Starobinski précise le geste du peintre en psychanalysant la dormeuse. Hollywood favorise la même démarche : Brûlov et Constance (chez Hitchcock) et Cukrowicz (chez Mankiewicz) décryptent les rébus créés par l'inconscient des personnages. Les cinéastes réinventent ainsi la connivence entre le rêveur et l'expression du rêve présente chez Füssli.

## **2.2 Projeter le spectateur à la place du rêveur pour lui en faire partager la subjectivité**

Mettant le personnage du dormeur sur la sellette, le rêve filmé du cinéma classique hollywoodien oblige à dépasser la « diégèse » du film pour s'interroger sur sa genèse. Ce qui apparaît comme la vision d'un rêveur est en fait fabriqué par l'équipe du film. Le personnage du dormeur est un artifice qui nous fait accéder à la représentation d'un nouvel univers.

Rêve filmé et rêve véritable possèdent une écriture voisine. Elle est faite d'images et de son au réalisme confondant. Elle s'exprime par des symboles et nous invite à contempler un autre monde aussi familier qu'inaccessible (**2.2.1 Rêve et cinéma : deux expériences audiovisuelles qui restituent un autre monde**). Pourtant, le rêve filmé ne saurait se confondre avec un rêve véritable parce qu'il est une expérience partageable (**2.2.2 Le caractère collectif de la création et de la réception cinématographiques s'oppose à la restitution d'un inconscient individuel**).

## **2.2.1 Rêve et cinéma : deux expériences audiovisuelles qui restituent un autre monde**

Füssli comme Hollywood nous font accéder au rêve comme à un pays étranger qui impose ses propres règles. Leur langage est fait d'images. On peut voir le rêve comme une création audiovisuelle orchestrée par l'inconscient. Le cinéma dans sa globalité permet une rêverie diurne qui n'est pas un rêve mais suggère le rêve. L'hypothèse qui ferait du rêve une œuvre d'art venant égayer nos nuits en un spectacle déconnecté de notre vie diurne est bien sûr erronée. Cette hypothèse est en particulier anéantie par André Breton qui, dans *Les Vases communicants*, cite Friedrich Nietzsche : « Rien ne vous appartient plus en propre que vos rêves. Sujet, forme, durée, acteur, spectateur- dans ces comédies, vous êtes tout vous-même ! »<sup>410</sup> On pense aux dédoublements des personnages de films. Ce phénomène vient très tôt dans l'histoire du cinéma : dans *L'Homme-orchestre* (1900), Méliès duplique sept fois l'image du personnage principal. Ce « film à trucs » a été de nombreuses fois imité et reste aujourd'hui un motif des films de science-fiction. L'omniprésence du rêveur à l'intérieur de son rêve prend des formes plastiques diverses. Plus de vingt ans après, Buster Keaton et Edward F. Cline reproduisent la prouesse de Méliès dans la première séquence de *Frigo Fregoli* (1921) où le personnage interprété par Keaton rêve d'un spectacle où tous les artistes sont des duplications de Keaton, des musiciens de la fosse aux comédiens. Le public est lui aussi constitué de doubles de Keaton. Dans les mains d'un spectateur, on voit la fiche de la distribution où n'apparaît qu'un seul nom : Buster Keaton. Ce pied de nez métafictionnel signifie l'implication de l'artiste mais aussi la dimension onirique du cinéma.

Indépendamment du cas spécifique de la représentation cinématographique d'un rêve, les théoriciens ont souvent rapproché le dispositif onirique du dispositif spectral. Ces dispositifs impliquent un observateur (le dormeur ou le spectateur) et une origine mystérieuse (l'inconscient ou le tournage). Ce que l'on voit dans un rêve ou dans une salle de cinéma n'a aucun équivalent dans la « réalité ».

---

<sup>410</sup> Breton A., *Les vases communicants*, Paris, Gallimard, 1996, p. 35.

Les ressemblances entre un rêve et un film nous permettent d'établir un monde parallèle *a priori* étranger où nous découvrons une forme d'altérité. Rêveurs comme spectateurs sont confrontés à une forme de fiction qui passe par des images. Bien que différemment élaborés, rêves et films investissent un récit. Rêveurs et spectateurs adhèrent à ces récits parce qu'ils sont réalistes pour ensuite les interpréter parce qu'ils sont symboliques. Rêve et cinéma reconstituent un monde visible qui se dégage d'impressions composites. Nous appellerons « autre scène » le monde du rêve et « diégèse » le monde du film. « Autre scène » et « diégèse » sont autant des mondes qui se contaminent que des langages.

Les films classiques s'approchent d'une réalité tout en valorisant une dimension heureuse et harmonieuse de l'existence. Contrairement au rêve qui est spontané, le film est construit, étudié. Il serait donc absurde, forcément lacunaire et invraisemblable, de comparer un rêve à une superproduction hollywoodienne, généralement cohérente et reposant sur l'image de la réalité. Pour être interprété, un rêve ne se suffit jamais à lui-même. L'invraisemblance de son récit renvoie à des symboles revêtant une dimension autobiographique qu'il faut décrypter. Le film peut être compris de manière autonome alors qu'un rêve ne prend sens qu'après une enquête.

Le rêveur assisterait-il pendant son sommeil à l'équivalent de la projection d'un film à l'origine mystérieuse ? C'est la métaphore qu'utilise Pete Docter dans une séquence de *Vice Versa (Inside Out, 2015)* où des créatures fantaisistes organisent le tournage hollywoodien d'un rêve à l'intérieur de l'esprit de Riley. Du théâtre de Stevenson, on passe au cinéma hollywoodien de Pixar ; les mécanismes inconscients sont les mêmes mais obéissent aux formes esthétiques les plus récentes et les plus complètes.

Comme dans les théories de Fechner, cette « autre scène », la scène du rêve, est un autre monde qui obéit à une autre logique. Les sémiologues y voient un langage (grammaire cinématographique, récit) de la même manière que les psychanalystes voient dans le rêve un langage de l'inconscient. Ces deux langages sont symboliques et bruts. Ils appellent une interprétation : critique de film ou psychanalyse. Plus qu'un langage, le rêve et le cinéma peuvent être vus comme une expérience qui éprouve notre identité et nous amène aux confins de notre conscience. Cultivant un oubli du moi conscient pour nous révéler tout ce que l'on refoule, le rêve est (au même titre qu'un film) un voyage intérieur. Entre une reconnaissance d'objets familiers et une redécouverte de sensations que l'on croyait oubliées, le rêve nous met dans une position inconfortable et nous rappelle que, s'il est possible de faire des arrangements avec notre conscience, l'inconscient nous ramène implacablement à ce que nous craignons le plus. Le cinéma agit encore plus étrangement. Il est tourné vers un passé que nous ne connaissions pas et que nous percevons au présent. Il nous exclut d'une « autre scène » et pourtant nous avons l'impression d'y participer. Le spectateur assidu est ainsi confronté à une expérience qui



comporte beaucoup d'analogie avec celle du rêveur : redécouvrant son rêve après le réveil il reconnaît et se remémore. Cette participation engage un jeu entre cinéastes et spectateurs : le spectateur cherche à anticiper les mouvements des personnages et la conduite du récit. En s'identifiant au personnage qu'il voit sur l'écran, le spectateur met entre parenthèses le reste de son existence. La question de l'identification est cependant plus compliquée avec le rêve qui plonge en profondeur dans le moi le plus intime de chaque individu.

« Le rêve est autre et soi-même. De nos jours, en temps de cinéma et de télévision, le rêve est souvent perçu comme un film auquel assiste le rêveur, comme s'il n'en était pas le réalisateur et si rarement l'acteur. À chaque souvenir de rêve, tout humain est soumis à ce paradoxe qui, sitôt qu'il y prête attention, le plonge dans la perplexité. Il sait avec sa raison qu'il est à l'origine du rêve (nul autre que lui n'a vu ce rêve) ; mais il ne peut faire autrement que de la percevoir comme un objet provenant de l'extérieur de lui-même, d'un autre monde. Et le monde interviendra à nouveau lorsqu'il s'agira de l'interpréter car le rêveur ne parviendra à métaboliser son rêve qu'en passant par un tiers. »<sup>411</sup>

Nathan exprime ici toute la complexité du rapprochement entre le rêve et le cinéma. Ce rapprochement est plus complexe encore quand il s'agit d'une scène dans un film. Imiter le rêve par le cinéma est en effet une action paradoxale : elle conduit à questionner la perception du public de ce qu'il voit et de ce qu'il est. Cette perception passe par l'identification à un personnage de rêveur qui est une sorte d'*alter-ego* de fiction. À l'intérieur d'un film, le rêveur semble être mis à égalité avec le spectateur : ils perçoivent la même fiction et ne croient pas pouvoir agir sur cette fiction. Mais ce sentiment d'égalité est trompeur : le rêveur de cinéma est un personnage fictif ne possédant aucun inconscient alors que le spectateur découvre une série d'images auxquels la suite du film va donner sens. Un véritable dormeur n'est pas un spectateur de cinéma : il se confronte à son inconscient et prolonge une part de son existence. La projection d'un rêve filmé propose une forme de thérapie au spectateur : elle lui permet d'envisager l'activité onirique comme détachée de son sujet et le déculpabilise. Avec l'invention du cinéma, il est plus facile de séparer le rêve du réel, permettant ainsi au spectateur de mieux comprendre le clivage de sa personnalité.

## **2.2.2 Le caractère collectif de la création et de la réception cinématographiques s'oppose à la restitution d'un inconscient individuel**

Alors que le rêveur est à la fois l'auteur et l'acteur de son rêve, le cinéma, de *L'Homme-orchestre* à *Matrix*, procédera par la duplication d'un personnage sous le regard du spectateur, que son identification à l'auteur et à l'acteur du rêve filmé invitera à un voyage intérieur.

---

<sup>411</sup> Nathan T., *La nouvelle interprétation des rêves*, Paris, Odile Jacob, 2013. p. 28.

À l'origine de la représentation artistique d'un rêve, l'auteur d'une œuvre traverse deux mondes, le monde « onirique » et le monde « réel », pour rapporter une vision qui devait rester dans l'inconscient d'un personnage de fiction. Cette profanation de ce que l'on a de plus secret conduit à une situation aberrante. Etant donné que personne ne peut restituer exactement un rêve et qu'un personnage fictif ne possède pas d'inconscient, la représentation d'un rêve de personnage peut être assimilée à une coquille vide, un piège esthétique. Qu'il soit filmé, peint, joué ou écrit, le rêve représenté nous confronte à une interrogation profonde : celle du point de vue. Peut-on assigner un rêve à un personnage ou doit-on considérer que ce rêve est l'œuvre d'un auteur ? Par quel étrange mystère le contemplateur ou le spectateur peut-il partager un rêve ?

Le rêve filmé se dissocie du rêve par sa dimension collective. De la même façon que Peter et la duchesse de Towers partagent un rêve par télépathie (*Peter Ibbetson*), spectateurs, narrateurs et personnages filmiques perçoivent les mêmes images oniriques.

L'origine des images du rêve est très différente de celle du film : le rêve est interne et le film externe. Le rêveur est seul, alors qu'à l'âge d'or de Hollywood, le spectateur appartient à un groupe. Chacun des deux est confronté à un régime différent de « réalités » : réalité psychique pour le rêveur et représentation d'une réalité matérielle pour le spectateur. Le spectateur vit une expérience où la réalité des images photo-animées est incontestable alors qu'elle a été transformée en fiction. La manipulation qui consiste à prendre des fragments de réalité pour ensuite les transformer en fantasmagories est au fondement de Hollywood. Le rêve est pour sa part entièrement virtuel : ses images sont purement mentales, elles ne reposent sur aucun support concret. Nous sommes confrontés à deux vecteurs de l'image : l'onirique est évanescent alors que le filmique est matériel et prend appui sur une économie concrète. Avec la représentation cinématographique des rêves, un phénomène psychique acquiert une dimension physique.

Lorsqu'il représente un rêve, le cinéma classique hollywoodien le fait pour le public le plus large. Le cinéma est d'autant plus cathartique qu'il s'offre au regard de tous, permettant ainsi de projeter les peurs les plus intimes. Les plus grands espoirs de l'humanité par rapport à la dimension salvatrice des rêves profitent aussi du spectacle cinématographique qui en propose une représentation utopique. Même lorsqu'il représente un cauchemar, le film classique hollywoodien trouve un moyen pour pouvoir se conclure par un *happy end*.

Contrairement aux spectateurs du classicisme hollywoodien, le rêveur est totalement seul. La solitude du rêveur s'avère d'ailleurs ne pas être entièrement négative : certains détails d'un rêve gagnent à rester secrets. La noirceur des rêves est une souffrance qui peut aussi être partagée avec un thérapeute

(*Freud, passions secrètes*). Si celui-ci est aussi héroïque que l'incarnation de Freud par Montgomery Clift, il porte le poids de la culpabilité. On trouve aussi, à Hollywood, le pendant négatif de Freud : le docteur Korvo (dans *Le Mystérieux docteur Korvo Whirlpool*, Otto Preminger, 1949). Celui-ci profite de la faiblesse de ses patientes/victimes.

L'expérience solitaire du rêveur est encouragée par des films modernes : *Brazil* (Terry Gilliam, 1985), où le héros rêve d'évasion alors qu'il est attaché sur une chaise de torture, et *Inception* (Christopher Nolan, 2010), où le héros est prisonnier d'un rêve. Ces deux superproductions hollywoodiennes se singularisent par leur noirceur. À l'inverse, les films du classicisme optent souvent pour une dimension merveilleuse où le rêveur est accompagné. Inspiré du roman de George du Maurier, *Peter Ibbetson* fait d'un rêve un événement que l'on peut partager à condition de nourrir l'un pour l'autre un amour aussi ardent que surnaturel. Cette conception romantique du rêve ne saurait être approuvée de ceux qui recherchent une interprétation scientifique. Certains cinéastes du classicisme hollywoodien sont attachés à une approche « réaliste » du rêve. Hitchcock ou Lang ne citent pas Freud en vain : les deux cinéastes décident d'en prolonger la réflexion sur le rêve, quitte à oublier le merveilleux.

Le rêve est le fait d'une personne isolée, qui pourrait souffrir si un tiers pouvait le partager avec elle. Toute la difficulté d'une thérapie repose sur la confiance du patient envers son soignant. Amanda se trouve dans l'incapacité de raconter son rêve à son psychanalyste puisque son récit entraînerait la révélation de ses sentiments. Lorsqu'elle comprend que son refus équivaldrait à la fin de son traitement et donc de la relation avec son médecin, elle décide d'inventer un rêve de toutes pièces. *Freud, passions secrètes* évoque de façon plastique le refoulement du contenu manifeste. Dans *La Maison du docteur Edwardes*, Ballantine est gêné de faire intervenir Constance Petersen dans son rêve. Les visions du spectateur et celle du rêveur se télescopent : ils voient la même chose mais n'obéissent pas au même régime de croyance.

Le rêveur est projeté dans un monde où son désir semble se dissocier de manière inquiétante de sa conscience, alors que le spectateur est rassuré par son habitude des séances de cinéma, qu'il sait être totalement fictif et ne représentant aucun danger immédiat. Frappé par des images oniriques, le rêveur ignore qu'il en est l'auteur. Le sentiment d'étrangeté du rêve l'amène à la périphérie de sa conscience. Le spectateur de cinéma est protégé par la fiction. Il assiste au rêve d'un autre, et qui plus est d'un autre fictif. Les révélations qui vont suivre l'interprétation de ce rêve permettent de donner chair à un être théorique né de la plume d'un scénariste et incarné par un acteur. La représentation d'un rêve implique une extrapolation psychologique autour d'une créature qui ne possède pas de psychologie. Le cinéma classique hollywoodien met les instruments de la psychanalyse au service d'une thérapie non seulement fictive mais aussi contre-nature : celle d'êtres fantasmagoriques apparaissant ainsi

comme plus réalistes. De façon moins extrême que le rêveur, le spectateur parvient à s'oublier lui-même. Il accepte de s'identifier au personnage du rêveur bien qu'il conserve une longueur d'avance sur lui. Cette identification opère en respectant quelques conditions : le personnage doit être positif et crédible.

Sommes-nous acteurs de nos rêves ? Pour Hollywood, la question est moins évidente qu'elle ne le paraît. Wanley subit la prédestination tout au long de son cauchemar (*La Femme au portrait*) alors que Dorothy prend au contraire son destin en mains (*Le Magicien d'Oz*). Wanley est spectateur de sa déchéance alors que Dorothy sauve le Royaume d'Oz. Le film noir partage avec la tragédie et le rêve une vision fataliste du destin. Ses personnages ne sont pas de nobles héros mus par le désir et le devoir mais des criminels amateurs qui vont être rattrapés par leurs erreurs. Le rêve de Wanley n'échappe pas aux règles génériques. Pourtant, il accentue la médiocrité des criminels et de la police dans un finale particulièrement ironique : alors qu'Alice et Wanley sont tirés d'affaire par la mort du maître-chanteur, le professeur de criminologie se donne la mort. Cette fin est inhabituelle dans le genre : en général, c'est par la loi que les meurtriers sont punis. Le cauchemar de Wanley insiste sur le comportement inadapté de celui-ci et sur une décadence des institutions (judiciaires et médicales) incapables de percer à jour des meurtriers aussi lamentables. Les dilemmes de Wanley et les échecs de toutes ses tentatives portent à croire qu'il est le jouet de son inconscient. Dorothy est tout son contraire : son rêve la met en valeur et en fait la gardienne d'un monde imaginaire. Elle ressemble à Horton, autre héros de la littérature enfantine américaine (*Horton Hears a Who !*, Theodor Seuss Geisel). Cet éléphant devine l'existence d'un monde miniature (Zouville) à l'intérieur d'un grain de poussière. Contrairement à Dorothy, Horton ne rêve pas : Zouville existe réellement mais sa taille microscopique (surtout pour un éléphant) laisse à penser qu'elle obéit à d'autres logiques. *Le Magicien d'Oz* et *Horton Hears a Who !* plébiscitent la libre entreprise et la prise en compte des plus petits. Dorothy a beau être une écolière, elle peut affronter les forces du mal. Horton est sollicité par Zouville, cité imaginaire dont l'extinction serait un drame. Enseignant la cosmogonie aux enfants, ces deux récits leur ouvrent l'imagination et sont traversés par un animisme accessible à tous. Épouvantail et éléphant dotés de conscience égayent l'esprit de la jeunesse tout en la faisant réfléchir au sens des responsabilités. Le rêve de Dorothy est celui d'une battante qui s'épanouit dans le merveilleux.

Sommes-nous prisonniers d'un déterminisme inconscient ? Le moi rêvé agit forcément sur notre personnalité diurne. On ne peut pas compter sur un oubli total de nos rêves. Il faut donc apprendre à vivre avec leurs révélations tout en parvenant à éviter qu'elles dictent nos conduites. Dans *La Femme au portrait*, contrairement aux autres personnages du rêve, Alice, la jeune femme, est une pure invention de Richard Wanley : elle ne possède aucun référent dans la réalité. En moraliste, Fritz Lang fait heureusement intervenir le meurtre en légitime défense avant que ses personnages aient consommé l'adultère ! Richard Wanley est un homme ordinaire confronté à des événements qui

l'éprouvent moralement et mettent en cause son intégrité. C'est donc un personnage clivé entre sa volonté d'impunité et sa culpabilité.

Bien que son cauchemar se déroule dans des environnements familiers, Wanley est projeté dans un autre monde où son inconscient impose une tonalité tragique. Pour Dorothy, c'est précisément l'inverse : Oz semble appartenir à un univers merveilleux et pourtant l'héroïne y retrouve les mêmes personnages qui vivaient au Kansas. Wanley et Dorothy ne sont pas simples spectateurs : leurs rêves trahissent de profondes obsessions : culpabilité, quête de soi, désirs refoulés. La ténébreuse affaire de meurtre à laquelle est confronté Wanley et le combat contre la sorcière que va mener Dorothy sont deux fictions personnelles. À chaque fois, le rêveur est bien l'auteur d'une forme de spectacle qu'il prend d'abord pour la réalité. C'est *a posteriori* qu'il en constate l'étrangeté. Le réveil de Wanley et celui de Dorothy ont des significations différentes : le premier est motivé par un choc si violent qu'il sort son auteur du sommeil alors que le second advient alors que son auteure est parvenue au bout de sa quête. Le premier est impromptu, le second est logique. Tous deux expriment un retour à l'ordre aussi nécessaire que salvateur.

La mémoire est la condition de toute thérapie. Avec le rêve, la mémoire est mise à rude épreuve. Comme l'a écrit Jean Cocteau : « Le rêve est une plante aquatique qui meurt hors des draps. » Cette phrase exprime la difficulté (voire l'impossibilité) de rendre un rêve présent dans le « monde réel » : celui-ci en sort altéré et travesti. Il ne faut pas en faire porter toute la responsabilité à la mémoire : le rêve est, par sa nature, un contenu évanescent.

Avec le cinéma, le rêve devient un objet matériel. Scénarisé, découpé, mis en scène, le rêve perd sa spontanéité. Il devient la création d'une équipe. Considérer un rêve comme une création artistique, c'est se poser la question de son auteur. Comme l'appareil psychique, le système hollywoodien fonctionne de manière complexe et opaque. Pour délivrer un message qui demande un effort d'interprétation, l'appareil psychique subit de nombreuses modifications. Les onirocrites et les soignants qui se sont succédés sont capables d'interprétations qui se contredisent parfois.

Alors qu'elle renvoie autant à une expérience personnelle qu'à une littérature scientifique, la représentation cinématographique des rêves parvient à démystifier son objet. Le rêve perd en abstraction ce qu'il gagne en précision : cette retranscription mécanique sauve de l'oubli les images du rêve. Non seulement un rêve filmé est plus persistant dans notre mémoire mais, qui plus est, il devient consultable à l'envie en revoyant le film. Il existe une source « physique » du rêve, presque immortalisée sur pellicule.

## 2.3 Le rêve filmé : une nouvelle approche pour mieux comprendre le personnage cinématographique

Alors qu'il se trouve seul avec sa propre conscience, le rêveur croit interagir avec des personnages fantoches, fruits de son imagination. En réalité, Il ne fera qu'une seule rencontre : celle de sa propre intériorité. Elle le confronte au Ça, part de lui-même qui est spécialement accessible dans son sommeil. Le personnage fictif du rêveur est le garant d'un monde. Les fictions hollywoodiennes nous font découvrir un personnage qui est en quête de lui-même. Elles l'inscrivent dans une thérapie imaginaire qui répond aux exigences de la psychanalyse américaine de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, avec ce qu'elle implique de dénis et de croyances aveugles. *La Féline* nous offre une confrontation de la psychanalyse américaine avec des croyances primitives : ici, la malédiction qui s'est abattue sur une femme possédée par l'âme d'une panthère. Ce film fantastique met la psychanalyse en échec : la malédiction d'Irena est plus puissante que les différentes explications avancées par les personnages pragmatiques.

Au bout de leur expérience, spectateur et rêveur découvrent un autre sujet : une personne fictive auquel il est permis de s'identifier pour le spectateur et un autre moi que le sommeil révèle au rêveur. Le transfert entre le spectateur et le personnage fictif est comparable à celui entre le rêveur et le personnage du rêve. Dans les deux cas, spectateur et rêveur sont confrontés à une altérité qui provoque d'abord un sentiment d'étrangeté et ensuite un sentiment de reconnaissance. Ces deux positions exigent une connaissance de soi qui dépasse les clichés. Le spectateur considère un être fictif comme quelqu'un qui lui est semblable. En partageant ses rêves, il rentre en contact avec un pan inconscient de sa propre personnalité. Le rêveur aimerait avoir la conscience tranquille du spectateur qui peut mettre à distance un film qui ne l'implique pas. Il est difficile de vivre avec la conscience de toutes les pulsions qui s'éveillent dans le sommeil. Un rêve peut être un spectacle sinistre que l'on a souhaité. La phrase de Mourlet (« Le cinéma substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs ») prend une dimension inquiétante lorsque le désir devient une force destructrice.

Le rêve filmé permet au spectateur de comprendre l'inconscient prêté à un personnage de fiction qui devient le garant d'une exploration onirique substantiellement audiovisuelle (2.3.1 **Le personnage est le garant d'une exploration onirique substantiellement audiovisuelle**). Le personnage de film

acquiert une identité psychique qui implique deux pans de sa personnalité : conscient et inconscient (2.3.2 L'identité psychique du personnage).

### **2.3.1 Le personnage est le garant d'une exploration onirique substantiellement audiovisuelle**

Le rêveur qui décrypte son rêve apprend à se connaître alors que le spectateur approfondit sa rencontre avec des êtres imaginaires. Le spectateur de cinéma découvre l'altérité d'un personnage de film alors que le rêveur découvre sa propre altérité. Comme le spectateur, qui n'a pas de prise sur la projection cinématographique, le rêveur subit ses propres désirs. Au cœur de ces problématiques, on retrouve la question du scepticisme qui nous a occupés dans la première partie. Le spectateur comme le rêveur vivent la même solitude que le narrateur de Descartes. Au point de porter crédit à cette impression d'être le seul sujet pensant, au milieu de projections psychiques chimériques qui donnent l'impression d'être entouré. Des scénarios de fin du monde nourrissent les films de science-fiction comme *Le Monde, la chair et le diable* (*The World, the Flesh and the Devil*, Ronald MacDougall, 1959), *La Planète des singes* (*Planet of the Apes*, Franklin J. Schaffner, 1968) ou *La Planète interdite* (*Forbidden Planet*, Fred McLeod Wilcox 1956). Ces sortes de robinsonnades modernes ou de dérivés de *La Tempête* illustrent l'impression de solitude totale et de déclin de la civilisation qui accompagnent la lecture des sceptiques. Le rêveur traverse un monde où il croit rencontrer des adjuvants et des antagonistes alors qu'il est seul. Ces déambulations oniriques sont approchables de celles des héros de science-fiction découvrant un monde dévasté d'où l'altérité a disparu pour que s'y substituent la technologie et l'intelligence artificielle. Ce n'est pas un hasard si les dystopies précédemment citées sont réalisées dans une période de fin du classicisme hollywoodien et de guerre froide : ils sont symptomatiques de la crise des récits harmonieux et de la possible extinction du monde. Ces cauchemars éveillés sont ceux de l'homme moderne, plus tenté que jamais par le scepticisme. Prenant pour héros un homme seul, les scénaristes lui refusent le *happy end* convenu d'un retour au réel.

Sous le classicisme hollywoodien, le rêve est toujours lié à un sujet. Alors que le spectateur s'identifie au rêveur, il éprouve le besoin de mieux le connaître. Les indices que les scénaristes nous livrent sur les personnages permettent de relier un rêve à la réalité. À la manière d'une œuvre d'art, un rêve est déterminé par un auteur. Ce que le rêve nous apprend d'un personnage permet aux cinéastes de donner une forme filmique à des éléments biographiques qui pourraient être véhiculés par exemple

par des dialogues ou des *flashbacks*. En nous confrontant directement à un langage symbolique, les cinéastes ne se contentent pas de renouveler la forme cinématographique : ils tentent de mieux comprendre les contenus des rêves.

Le rêve permet une interrogation identitaire : quand sommes-nous vraiment nous-mêmes ? Durant la veille, nous sommes régis par des règles de bonne conduite alors que, durant le sommeil, nous sommes libérés des représentations sociétales. Peut-on encore dire qu'il s'agit d'une seule et même personne ? À Hollywood, les rêves des héros créent toujours des césures. Qu'elles soient esthétiques, comportementales ou génériques, ces ruptures nous font comprendre que les héros ont changé de logique. Le personnage qui rêve n'est plus maître du « théâtre de son cerveau ».

Connaître un rêveur ne prémunit pas contre la surprise de découvrir le matériel du rêve et en particulier la personnalité inconsciente auquel le rêveur s'identifie. Qui est cet autre soi qui se manifeste subrepticement dans nos rêves ? Un double peu reluisant accablé de tous nos bas instincts ? Un surhomme nietzschéen qu'aucun scrupule ne pourrait arrêter ? Une personnalité inédite que l'on voudrait mieux connaître ?

Comme il nous l'est enseigné par une voix off autoritaire au début de *Freud, passions secrètes* : la psychanalyse nous permet d'élargir notre champ de vision concernant notre monde intérieur. Pour sa part, Jung constate les limites des connaissances relatives à notre condition humaine. « L'homme, comme nous pouvons nous en rendre compte sitôt que nous réfléchissons, ne perçoit jamais rien pleinement »<sup>412</sup>.

Georg Groddeck est l'auteur d'un curieux ouvrage entre le roman épistolaire et le traité psychanalytique : *Le Livre du Ça*, qui raconte les mécanismes souvent inconscients de notre comportement pour découvrir ce qu'ils signifient réellement.

L'ambition de Groddeck est de faire découvrir au lecteur ses motivations les plus noires. Elle va dans le sens que les cinéastes hollywoodiens donnent aux rêves de leurs héros. L'intériorité que Groddeck sonde à sa manière n'est pas exprimable au cinéma. Il est donc nécessaire de représenter une « autre scène ». Le Ça existe à Hollywood mais il est sans arrêt combattu. Dans cette cinématographie lumineuse, il reste une place pour les pulsions obscures des personnages qui, manichéisme oblige, provoquent la culpabilité. L'insertion des toiles de couleurs vives et même criardes d'Albright dans *Le Portrait de Dorian Gray* témoigne du débordement d'une vitalité purulente qui illumine la pellicule en transgressant le noir et blanc élégant du film. Le personnage de Lord Henry reste dans

---

<sup>412</sup> Jung C.G., *Essai d'exploration de l'inconscient*, Paris, Denoël, 2015, p. 31.



une démarche qui rappelle Groddeck : il prend le contrepied de tous les nobles sentiments pour leur opposer les désirs indécents qu'ils sous-tendent. À l'amour maternel, Groddeck oppose une haine qui s'exprime par la violence d'un accouchement. Le désir d'une femme de perdre l'enfant qu'elle porte a été traité par John Stahl dans *Péché Mortel* (*Leave Her to Heaven*, 1945). La dualité de l'être humain partagé entre haine et désir a été immortalisée par les tatouages sur les deux mains de Robert Mitchum dans *La Nuit du chasseur* (*The Night of the Hunter*, Charles Laughton, 1955), où s'inscrivent respectivement les mots « Love » et « Hate ». Ellen Berent (Gene Tierney) et le faux révérend Harry Powell y sont deux figures hollywoodiennes du mal qui fascinent les spectateurs prêts à oublier leurs antagonistes positifs. Cependant, la dimension morale de ces films aurait certainement été récusée par Groddeck, dont l'approche médicale consistait à libérer ses patients (et ses lecteurs) de leurs désirs les plus inavoués en les faisant émerger.

### 2.3.2 L'identité psychique du personnage



Fig. 6 - *La Féline*, 1942. Irena possède une *bush soul* qui la relie dès la première séquence à une panthère enfermée dans une cage de zoo.

La dualité de l'espèce humaine n'a pas attendu la psychanalyse pour occuper l'esprit humain. Ni Freud, ni ses disciples ne font table rase du passé. Si l'on en croit Jung, des civilisations primitives souffraient d'une forme de schizophrénie : « un des troubles mentaux les plus fréquents chez les primitifs est « la perte d'une âme », c'est-à-dire une scission, ou plutôt une dissociation de la conscience. » Hollywood exprime cette dissociation dans *Double Énigme* (*The Dark Mirror*, Robert Siodmak, 1946) et dans *Split* (M. Night Shyamalan, 2016). Il s'agit de deux films criminels où le meurtrier est d'abord insaisissable respectivement parce qu'il est indissociable d'un double innocent et parce qu'il possède treize personnalités différentes.

« Beaucoup de primitifs croient que l'homme, en plus de son âme propre, possède une *bush soul* ou âme de la brousse, et que cette âme de la brousse s'incarne dans un animal sauvage ou dans un arbre, qui ont alors avec l'individu humain une sorte d'identité psychique. C'est ce que l'éminent ethnologue français Lévy-Bruhl appelait une participation mystique. Il s'est rétracté plus tard (...) mais je crois que ses adversaires avaient tort. C'est un phénomène bien connu en psychologie qu'un individu peut s'identifier inconsciemment avec une autre personne ou un objet. »<sup>413</sup>

Loin de mépriser ces croyances primitives, Jung les rapproche de la psychanalyse. Il évite la dichotomie science/croyance qui habite *La Féline*. Irena possède une *bush soul* qui la relie dès la première séquence à une panthère enfermée dans une cage de zoo (**Fig. 6**). Ce film fantastique urbain déplace les croyances superstitieuses ancestrales dans un décor connu de tous les spectateurs occidentaux : New York. Il confronte une jeune immigrée serbe, hantée par une malédiction, à un psychiatre cynique et lubrique.

*La Féline* est un conte sur « l'identité psychique » d'une jeune femme confrontée à une forme d'inconscient dévorateur. Ce conte décrit les désirs sexuels d'une femme qui, à force de refoulements, se transforme en monstre. Dans la première lettre du *Livre du Ça*, Groddeck écrit : « L'angoisse- ou la peur-, vous le savez, est la conséquence d'un désir refoulé »<sup>414</sup>. Cette affirmation s'applique à Irena qui est dominée par un désir sexuel irrépressible. La peur de la panthère éprouvée par Irena cache une libido criminelle. *La Féline* est l'ancêtre du film d'horreur et plus précisément du *slasher*. La dimension sexuelle et symbolique demeure le ressort essentiel de ce genre dont la principale influence reste les contes. Comme un conte, le *slasher* a pour fonction de refréner les instincts sexuels des jeunes femmes et le désir adultère des épouses. On ne s'étonnera pas que le récent *Twilight* prône l'abstinence sexuelle en nous racontant les amours de vampires et de loups garous. Dans *Carrie au bal du diable* (*Carrie*, Brian De Palma, 1976), l'héroïne est aspergée de sang de truie venant rappeler les règles menstruelles au même titre que le vêtement du petit chaperon rouge. *Teeth* (Mitchell Lichtenstein, 2007) porte sur la sexualité d'une jeune femme qui possède un vagin muni de dents acérées permettant la rencontre d'Éros et Thanatos. *It Follows* (David Robert Mitchell, 2014) croit renouveler le genre en remplaçant le *serial killer* habituel par une maladie sexuellement transmissible. Ces films contemporains doivent beaucoup à celui de Tourneur mais choisissent tous une représentation graphique de la violence. La grande force de *La Féline* réside justement dans sa suggestion capacité à suggérer sans montrer, loin de la lourdeur qui peut rendre ridicules ses successeurs. Parce qu'il laisse le public interpréter les désirs d'Irena et les symboles qui les entourent, le film de Tourneur reste un cas unique dans la généalogie d'un genre.

---

<sup>413</sup> Jung C.G., *Essai d'exploration de l'inconscient*, op. cit., pp. 35-36.

<sup>414</sup> Groddeck G., *Le Livre du Ça*, Paris, Gallimard, 2006, p. 34.

*La Féline* se construit autour de figures qui se contredisent ou s'attirent : la femme et la panthère, le jeune homme prude et le séducteur, la collègue amoureuse et l'épouse que l'on croit frigide. Lorsque l'on prolonge notre lecture d'*Essai d'exploration de l'inconscient*, on trouve ce passage : « Certaines tribus croient que l'homme a une pluralité d'âmes. Cette croyance exprime le sentiment qu'ont les primitifs que chaque homme est constitué par plusieurs unités distinctes, bien que reliées. Cela signifie que la psyché de l'individu est très loin d'être définitivement unifiée. Au contraire, elle menace à tout instant de se fragmenter sous le choc d'émotions incontrôlées. »<sup>415</sup>

---

<sup>415</sup> Jung C.G., *Essai d'exploration de l'inconscient*, op. cit., p. 36.

### 3. L'adaptation du rêve aux canons hollywoodiens

La rencontre de Hollywood et de l'onirisme ne pouvait qu'entraîner une profonde transformation réciproque. Lorsqu'il accueille les théories psychanalytiques, le cinéma hollywoodien les adapte à une idéologie, à une économie et à une narration qui lui sont propres. De ces théories neuves, les cinéastes tirent aussi bien des récits qu'une esthétique. Les genres permettent aux producteurs de cultiver une certaine image du rêve : film noir, cauchemar et pièces à conviction ; comédie musicale et numéro chanté et dansé ; film fantastique et sommeil paradoxal... Chacun de ces genres implique une structure particulière. Ce besoin de construction stéréotypée induit une répétition de mêmes schémas

Le rêve filmé engage une rupture substantielle mais pas complète avec la fiction qui l'encadre : à travers une expérimentation des techniques cinématographiques, les cinéastes permettent une bifurcation vers l'intériorité des personnages. Cet exercice de style nous rapproche de ce que Freud appelle le « contenu manifeste », qu'il est perçu comme une régression du langage sous forme d'images. Il est très proche du langage cinématographique et a vocation à être interprété et organisé en discours pour devenir le « contenu latent ». Comme le cinéma, le rêve propose un déplacement et une condensation de la réalité. Cette expérience amène à une angoisse d'inquiétante étrangeté, c'est-à-dire une angoisse née du familier et du quotidien qui se dérèglent progressivement dans une expérience du déjà-vu.

Si mettre en scène des rêves est cohérent avec le projet hollywoodien, les rêves filmés nous apprennent plus sur les cinéastes que sur l'onirisme (**3.1 Le rêve filmé, un exercice de style normé par Hollywood**). Contrairement au récit littéraire, le rêve filmé reproduit les sensations du rêve plus que sa signification (**3.2 Accéder directement au contenu manifeste**). Par sa similarité avec le quotidien, le rêve filmé crée une angoisse sourde (**3.3 Provoquer chez le spectateur un sentiment d' « inquiétante étrangeté »**).

## **3.1 Le rêve filmé, un exercice de style normé par Hollywood**

La représentation du rêve met à l'épreuve l'imagination des démiurges hollywoodiens qui en font une peinture romantique et inquiète (**3.1.1 Continuité et rupture par rapport à la reproduction du monde par le cinéma classique**). Elle leur permet de tenter de nouvelles formes fictionnelles qui semblent s'écrire devant le public (**3.1.2 Expérimentation au cœur d'une économie rationnelle**). Son utilité dans le *storytelling* apparaît en dernière alternative lorsque tous les autres moyens dramaturgiques ont échoué à sauver les personnages (**3.1.3 Le rêve filmé, un élément décisif du scénario**). Les égos des cinéastes et l'économie des studios font que l'exercice du rêve filmé devient citationnel (**3.1.4 Pastiches hollywoodiens**). Inclus dans une fiction plus large, le rêve filmé peut surprendre ou tromper (**3.1.5 Prévenir le spectateur que l'on a quitté le réel par un changement formel radical ou le duper en restant dans la continuité du reste du film**).

Le rêve filmé répond aux exigences hollywoodiennes tout en amorçant une rupture. En représentant le rêve, les cinéastes font bifurquer la fiction vers plus de modernité. Pourtant, le rêve filmé reste une séquence linéaire. Il est un exercice de style reconnaissable. Il hésite alors entre un changement de toutes les composantes hollywoodiennes classiques et un trompe-l'œil.

### **3.1.1 Continuité et rupture par rapport à la reproduction du monde par le cinéma classique**

Avec la représentation du rêve, Hollywood fait bifurquer la fiction vers un monde où les symboles l'emportent sur la linéarité classique. En créant une rupture avec le reste du film, les rêves filmés nous mettent à égalité avec les personnages. Une fois la diégèse ordinaire rejointe, le spectateur entre en concurrence avec les personnages fictifs pour trouver les clés d'une énigme posée par la séquence onirique. La représentation des rêves donne au cinéma un caractère moins unilatéral sans le rendre pleinement interactif.

Le rêve filmé représente un défi. Les cinéastes qui s'y essaient le font en connaissance de cause. Hollywood s'est illustré dans la représentation de rêve pour de nombreuses raisons : démonstration de la toute-puissance de ses artifices, connivence entre l'état du spectateur et celui du rêveur, volonté

d'explorer un monde souterrain, romantisme exacerbé... Le rêve peut être envisagé de manière plurielle : phénomène plastique, « fenêtre ouverte sur l'inconscient », moyen d'évasion, message prémonitoire. Cette polyphonie de la poétique du rêve renvoie aux contextes de différents films où la psychanalyse est variablement mobilisée. Romantisme, manichéisme, recours à la psychologie sont autant d'approches de l'onirisme qui s'accordent avec les intentions des metteurs en scène. Les films hollywoodiens sont pédagogiques ou distrayants ou les deux à la fois. Loin d'inculquer au public la *doxa* sur le rêve (qui repose principalement sur les thèses de Freud), les cinéastes jouent avec des représentations plurielles qui font la richesse de Hollywood.

Lorsque Hollywood s'attaque au rêve, il en simplifie la portée. Les différences de réception entre rêve cryptique et film explicite peuvent faire préférer le statut confortable de spectateur à celui de rêveur ! On comprend l'ambivalence qui naît d'un rêve filmé : le spectateur est mis à égalité avec le rêveur fictif. Il perçoit au même moment que lui une fiction faite de condensations et de dilatations qu'il prend dans un premier temps pour la continuité de la réalité. Cette double tromperie (puisqu'elle leurre spectateur et personnage) ne se réduit pas à un effet de surprise mais dynamise un récit : passé la révélation du trompe-l'œil, les personnages interprètent le rêve et résolvent l'énigme posée par la fiction. Cette approche ludique d'analyse de rêve/de film permet de faire participer le spectateur au drame qui semble se déployer face à lui. La solution est devant lui et sa perspicacité est éprouvée par le cinéaste. Vu comme un ensemble complet, le rêve filmé déborde du cadre narratif dans lequel il est inscrit. Il dépasse la signification qui lui est assignée par les scénaristes pour projeter d'autres sens, exprimant les lapsus de leurs auteurs. Le rêve filmé accède au statut singulier d'une énigme qui peut trouver un sens différent de celui que son auteur voulait suggérer. Les cinéastes créent un motif iconographique dont la complexité les dépasse.

Le parallèle rêve et cinéma est aussi tentant qu'il peut prêter à des surinterprétations et à des raccourcis théoriques. Inassimilables, ces deux productions (la première de l'inconscient, la seconde de l'imaginaire) travaillent ceux qui les perçoivent tout en créant la confusion dans l'esprit de celui qui fait l'erreur d'ignorer la frontière qui les sépare. Un rêve filmé appartient au système hollywoodien qu'il vient enrichir tout en obéissant à ses codes. Le spectateur de cinéma ne partage pas la même condition que le rêveur. Il dispose d'un recul nécessaire à l'assomption d'un sentiment esthétique. Autre cliché théorique : le rêve n'est assimilable à une œuvre d'art que par débordement. Il est impossible au rêveur, lorsqu'il est spectateur de cinéma, de ne pas trouver des connivences avec son expérience onirique : le découpage, la mise en scène, la narration d'un film trouvent un équivalent dans le rêve. Le spectateur peut tout de même être surpris lorsqu'un cinéaste lui révèle la nature onirique d'une ou plusieurs séquences après les avoir fait passer pour une continuité de la fiction. Cette tromperie n'est possible que par une indistinction entre la représentation du réel et celle du rêve. Passée cette manipulation, le spectateur est plus lucide que les acteurs du drame auquel il assiste. Le

sommeil donne l'illusion d'un prolongement de la vie diurne. C'est rétrospectivement, au moment où le rêveur éveillé revit les événements de son rêve, que ce rêve se rapproche d'une mise en scène.

Selon que l'interprète sera onirocrite, freudien ou artiste explorant sa création avec des outils appartenant plus aux sciences humaines qu'à l'esthétique proprement dite, ses déductions conduiront à un résultat différent qui rendra compte de la richesse des rêves. Quelles que soient les conclusions de la personne qui s'en empare, les instrumentalise et essaie d'en dégager un sens, les récits de rêve gardent une dimension mystérieuse. La dimension biographique est très présente dans le cinéma hollywoodien qui met en perspective les rêves de ses héros pour nous dévoiler leur histoire personnelle. C'est en affiliant le rêve à un dormeur dont ils vont éclairer les actions diurnes que les scénaristes parviennent à créer de la cohérence entre deux « diégèses », une première dite réaliste, la seconde dite intérieure. Le film hollywoodien ne rend pas compte de toutes les divagations que l'on peut retenir d'un rêve. Manipulant des rêves fictifs, les scénaristes ne recherchent pas l'exactitude.

L'inquiétude de celui qui vient de faire un cauchemar se dissipe mais une menace reste présente. Wanley, le personnage principal de *La Femme au portrait*, expérimente rapidement comment un mauvais rêve prémunit le dormeur contre le passage à l'acte. L'explicitation hollywoodienne nous éloigne d'une réalité chaotique. La transparence hollywoodienne favorise la retranscription de rêves simplistes qu'il est possible aux scénaristes de retranscrire. Si la plupart des scénaristes sont inspirés par la psychanalyse, les films du *corpus* ne donnent pas tous lieu à une explication du rêve filmé. Pourtant, la représentation onirique n'est jamais gratuite. Le changement de scène que représente le rêve est trop périlleux par rapport à la crédibilité du reste de la fiction pour que les cinéastes en fassent une utilisation abusive. En représentant un rêve à l'intérieur d'une fiction classique, les cinéastes prennent en effet le risque de la confusion : la « diégèse » peut être remise en cause dans son ensemble et passer pour le prolongement de ce rêve.

### **3.1.2 Expérimentation au cœur d'une économie rationnelle**

Le rêve filmé propose un exercice de style moderne à l'intérieur d'une fiction classique. Il permet une réflexion sur le cinéma classique et sa propension à donner forme à ce qui dépasse l'entendement. Plus qu'un détournement du cinéma classique, le rêve filmé lui permet une profession de foi, une façon d'affirmer ses artifices même s'il perd ses liens de causalité. Dans le cinéma moderne, le rêve installe un désordre complet alors que dans le classique il présente sous une nouvelle organisation ce

que les cinéastes pourraient exprimer de manière linéaire. Par son écriture téléologique, le rêve filmé reste donc un élément de la narration classique.

Ce prétexte que représente le rêve filmé pour essayer de créer des récits qui tranchent avec la linéarité habituelle est légitimé par des scénarios où le romanesque le dispute au psychanalytique pour se risquer dans les méandres de l'intériorité. Imiter le langage des rêves, c'est poursuivre une expérimentation tout en conservant le goût classique pour des récits complets. C'est conjuguer l'avant-garde dans un cadre plus traditionnel. Les rêves filmés ont pour vocation de rester intégrés aux œuvres dans lesquelles ils s'inscrivent, ce qui signifie qu'ils deviennent inséparables des bouts de réalité matérielle qui les encadrent. Isolés, ils perdent de leur pertinence.

Les successeurs des classiques hollywoodiens auront au contraire une vision destructrice. Le rêve dans un rêve auxquels se consacrent les cinéastes actuels (Christopher Nolan, les frères Wachowski, Zack Snyder, Daren Aronofsky) propose ainsi une infinité de mondes possibles. *Inception*, *Matrix* (1999), *Sucker Punch* (2011) ou *Mother !* (2017) explorent des ensembles imaginaires faisant de la réalité un champ de ruines. Alors que *La Maison du docteur Edwardes*, *La Femme au portrait* ou *Le Secret derrière la porte* mobilisaient les découvertes freudiennes, Nolan et ses camarades s'approchent de la philosophie de Baudrillard. Le rêve n'est plus une expérience délimitée et rationalisée mais une tentative de saisir un désordre complet.

### **3.1.3 Le rêve filmé, un élément décisif du scénario**

À Hollywood, le rêve filmé sert la fiction. C'est un élément narratif dont dépend le sort des personnages. Les scénarios hollywoodiens présentent une efficacité dramatique. Le rêve filmé transforme les personnages en même temps qu'il renseigne le spectateur. Il est la dernière alternative auquel on recourt en faveur d'un personnage au pied du mur pour le sortir d'affaire, le point culminant d'une intrigue, hors de la réalité.

Hollywood ne conçoit en effet le cinéma qu'à travers le *storytelling*. Certes, ce goût de la narration n'empêche pas l'expérimentation lorsque celle-ci sert un scénario. Privilégiant l'image sur son explication, le récit hollywoodien favorise l'allégorie. Universelle et singulière, la production hollywoodienne correspond à un large panel de spectateurs pour qui les rêves filmés doivent être reconnaissables. L'identification au personnage du dormeur rend naturel le glissement du classicisme



à l'avant-garde. Guidés par une histoire simple et linéaire, les cinéastes abordent le rêve non pas comme un phénomène abstrait mais comme la continuité d'une narration traduite dans un autre langage. Quand il ne sert pas un effet de surprise, le rêve filmé se doit de signifier la substitution d'une scène à une autre. Alors que la forme change, l'intrigue se poursuit. La *mimesis* hollywoodienne nous plonge dans une expérience dont les modèles viennent d'une littérature « scientifique » (la psychanalyse) qui favorise les concepts plus que la description. Cette littérature laisse donc aux cinéastes pleine liberté. Il est important de se pencher sur les moyens ontologiquement cinématographiques qui permettent à Hitchcock, Lang ou Ulmer d'imiter des rêves. Les trois cinéastes se situent dans une dimension analytique mais ne conçoivent pas le rêve filmé de la même manière. On ressent l'imprégnation du cinéma germanique sur ces cinéastes de studios hollywoodiens (en particulier l'expressionnisme et le premier film-thérapie, *Les Mystères d'une âme*). La récurrence du noir et blanc dans les *Traumfilms* hollywoodiens interroge les intentions des cinéastes. *Le Magicien d'Oz* est le seul film du *corpus* à postuler le rêve en couleurs. Cette superproduction nous invite à considérer le rêve comme un spectacle total là où les autres films en font un contenu à interpréter. Toujours lié à une révélation qui émerge parce que le personnage découvre un message de son inconscient, le rêve filmé permet de dépasser les limites du monde réel. Sa part d'invisibilité, de suggestion et d'implicite invite le spectateur à compléter sa vision avec son propre imaginaire. Le noir-et-blanc ne doit pas être assimilé à un gage de réalisme ou à une contrainte de budget : il permet des contrastes et une incertitude loin des prouesses formelles du *Magicien d'Oz*.

Quand les personnages se trouvent dans une impasse, leurs rêves se révèlent d'une aide providentielle. Mais les rêves ne débloquent les situations que s'ils sont décodés. Étudier la place du rêve filmé dans une narration plus vaste permet de créer plusieurs catégories : les films qui prennent le rêve comme forme *d'incipit* (*Rebecca*, *Strange Illusion*, *La Vallée de la peur*), les films qui s'achèvent par le rêve qui permet aux scénaristes de créer une ouverture vers une nouvelle diégèse (*Peter Ibbetson*, *Soudain, l'été dernier*), et enfin les films qui font intervenir le rêve à leur dernier tiers pour permettre de résoudre l'intrigue (*La Maison du docteur Edwardes*, *Freud, passions secrètes*, *Le Secret derrière la porte*). Selon leur place dans le déroulement du film, les rêves produisent un sens différent.

Intervenant dans un moment de flottement, le rêve de Mark Lamphere est l'un des climax du *Secret derrière la porte* : la narration du film en est affectée. Alors que Celia vient de disparaître dans le jardin, menacée par une ombre, nous basculons dans l'inconscient de Mark. Dans un rêve dialogué à l'extrême, le mari avoue avoir tué son épouse. Le spectateur qui a immédiatement reconnu la nature onirique de cette séquence de procès (Mark Lamphere est dédoublé, le juge et les jurés n'ont pas de visage) s'interroge : le personnage a-t-il réellement tué Celia ou s'agit-il d'une déformation de son cauchemar ? L'espace du rêve devient le décor de toutes les suppositions et propose un psychodrame où Mark exprime sa peur des femmes. L'écharpe avec laquelle Mark aurait étranglé Celia sert de

transition pour passer de la réalité au rêve. Cette pièce à conviction matérialise un désir de mort. La séquence renforce l'étrangeté de ce film qui comporte de nombreuses ruptures.

### 3.1.4 Pastiches hollywoodiens

Loin du *delirium* exprimé par les rêves filmés modernes, l'imitation de rêve par Hollywood classique est immédiatement reconnaissable parce qu'elle obéit à des canons : atmosphères brumeuses, symboles, noir et blanc (sauf pour *Le Magicien d'Oz*). Entre *remake*, pastiche et parodie, la représentation du rêve évolue d'un film à l'autre. La séquence de rêve peut être assimilée au film dans le film : tous deux impliquent une rupture formelle. Comme on le verra Hitchcock pousse cette rupture jusqu'à commander des toiles à Salvador Dalí, faisant du peintre l'un des auteurs de la séquence de rêve (*La Maison du docteur Edwardes*). Salvador Dalí fait de la scène de rêve un espace citationnel. Impossible de ne pas reconnaître le style du peintre. Le traitement filmique se rapproche quant à lui de l'expressionnisme par son utilisation d'un noir-et-blanc contrasté et des toiles peintes. L'insertion de cette séquence est lourde de conséquences. Elle reprend des motifs qui traversent tout le reste de la fiction. Elle condense à la manière des restes diurnes un ensemble d'indices : raison du meurtre du docteur Edwardes, circonstances de sa mort, menace qui plane sur Ballantine, raison de sa culpabilité. Toutes ces informations, capitales pour le bon déroulement de la fiction, sont véhiculées de façon incomplète. Dans un film policier classique, les indices seraient disséminés lors d'une enquête. Dans *La Maison du docteur Edwardes*, toutes les clefs de l'intrigue sont condensées en une séquence.

Partagé entre l'imitation et l'invention, le rêve filmé est à la fois un exercice de style et un élément de la narration. Cette poétique du rêve ne doit pas conduire à des représentations figées mais pousser les cinéastes à créer de nouvelles formes au cours d'un exercice codifié. Le rêve filmé obéit à des règles précises qui poussent les auteurs à exercer une forme de pastiche. Il existe un modèle préétabli de rêve filmé que certains cinéastes bousculent sans pour autant le réformer complètement. Quand il n'est pas confondu avec la réalité, le rêve filmé est une forme brève qui agit sur des déplacements et des condensations avec le monde diurne. Son atmosphère est brumeuse. Il joue avec des décors soit extrêmement stylisés soit totalement dépouillés. La causalité du découpage échappe dans un premier temps au spectateur dans une sorte d'association d'idées. Il isole des éléments (roue tordue, bracelet en forme de lion, foulard) qui accéderont ensuite à une signification. Outre ses diverses utilités, le rêve filmé offre un spectacle souvent similaire en raison de la connivence entre le langage cinématographique et le langage symbolique. Le découpage ne cherche plus à être cohérent dans une séquence qui s'illustre par son étrangeté.

Une imitation de rêve est convaincante lorsque celle-ci épouse une forme chaotique qui tranche avec le réel. Elle ne peut pas passer inaperçue. Alors que le patient qui raconte son rêve essaie d'instiller dans son récit une logique rassurante, le cinéaste qui retrace un rêve cultive un sens de l'absurde et du symbolique. De tous les exercices de style cinématographiques (pastiche, parodie, *remake*), l'imitation de rêve est le plus rigoureux et le plus codifié.

À Hollywood classique, l'industrie doit se conjuguer avec un désir presque sacré d'atteindre l'inaccessible. De cette volonté naissent les séquences de rêve. Elles trahissent le besoin de fabriquer des images avec une sensation évanescence. Elles sont une revanche sur l'arbitraire réalité qui ne nous permet pas de conserver un souvenir fiable de nos songes. Toutes immatérielles qu'elles soient, elles s'inscrivent dans les stéréotypes hollywoodiens : appartenance à un genre, effort de structure, narration intelligible. Le rêve filmé emprunte autant à l'expérimental qu'il se rattache au classicisme. Il permet à Hollywood d'inventer de nouvelles formes de récit tout en restant linéaire et cohérent. Cet exercice de style qui consiste à imiter le travail de l'inconscient nous en apprend plus sur la grammaire cinématographique que sur les théories du rêve. Le rêve filmé est l'un des artifices les plus aboutis du classicisme hollywoodien : il donne une impression de spontanéité à travers des images fabriquées en les associant à un personnage fictif.

Isolé du reste de la fiction, le rêve filmé demeure intelligible à un public attentif. Le but des studios hollywoodiens est d'éclaircir des mystères indéchiffrables dans le monde réel. Freud et avant lui de nombreux onirocrits admettent leurs limites concernant des rêves non interprétables. À Hollywood, les rêves doivent au contraire impérativement délivrer un sens, explicité par la suite du film. Le spectateur est guidé par un cinéaste pédagogue pour qui chaque étape du récit doit aboutir à une explication rationnelle. La représentation des rêves ne doit pas transformer la fiction hollywoodienne en *delirium*. Canalisée, la création onirique est élaborée pour servir le récit : pensée par rapport à son objectif, elle relève de l'Épiphanie. Cette fiction dans la fiction obéit donc à des règles précises qui sont celles de la production hollywoodienne.

Le rêve filmé s'installe dans une narration qui le dépasse : cette cheville ouvrière du récit conduit à repenser nos repères. Du fait de sa nature fragmentée, condensée et déformée, le rêve a rarement vocation à passer inaperçu. Ainsi, les cartes sont rebattues : les personnages peuvent échanger leurs rôles ou se dédoubler, les désirs inassouvis s'expriment enfin, des situations actionnelles révèlent des secrets jusqu'alors inaccessibles. Que cela soit sur le plan formel ou sur le plan de la logique du récit, on accède à un autre monde. Le film implique un nouveau traitement qui l'amène au pastiche en faisant entrer un autre genre dans le film de genre : film expressionniste pour *La Maison du*

*docteur Edwardes*, film noir pour *La Femme au portrait*, comédie musicale « conte de fées » pour *Le Magicien d'Oz*.

### **3.1.5 Prévenir le spectateur que l'on a quitté le réel par un changement formel radical ou le duper en restant dans la continuité du reste du film**

Le rêve filmé doit figurer un changement complet s'il ne veut pas passer inaperçu. Ce travestissement du monde réel trouve son utilité dramatique : le rêve permet de raconter des péripéties avec un autre langage qui fait durer le mystère. Qu'il soit interprété dans une forme de *work in progress* ou qu'il motive une enquête qui conduit au dénouement, le rêve filmé se détache de la réalité en même temps qu'il la renseigne. Toutefois, certains films présentent une séquence de rêve conçue comme la continuité logique et linéaire du reste de la fiction.

Exposé à notre esprit pragmatique, le rêve semble dans un premier temps absurde. Il faut pour s'y abandonner renoncer à la logique de la vie diurne. Le travail d'interprétation ainsi que les efforts pour le ramener au pragmatisme quotidien viennent après. À Hollywood, ils peuvent être concomitants (*La Maison du docteur Edwardes*). Lorsque John raconte son rêve, il interagit avec deux soignants auquel s'ajoutent pour les spectateurs des images oniriques. Nous avons vu la portée citationnelle de ce rêve (surréalisme, expressionisme), il faut maintenant insister sur sa puissance symbolique qui ébranle un film aussi sérieux qu'étrange. *La Maison du docteur Edwardes* fait d'une très courte séquence de rêve un pivot de la narration qui a été minutieusement préparé et qui aura des incidences sur le dernier tiers du film. Comme dans *Strange Illusion* ou *Soudain, l'été dernier*, le rêve permettra d'inverser les rapports de forces. L'information qu'il délivre aux héros alors vulnérables par rapport au mal tout-puissant leur permettra de vaincre. Murchison (*La Maison du docteur Edwardes*), Brett Curtis (*Strange Illusion*) et Sebastian (*Soudain, l'été dernier*) sont désignés de manière plus ou moins directe par les cauchemars : Murchison porte un masque, Brett Curtis est assimilé à une bague qu'il offre à la sœur de Paul et le visage de Sebastian n'est pas montré. Le système de censure de l'inconscient coïncide avec la volonté des cinéastes de conserver une forme de mystère. En dévoilant au grand jour les secrets les mieux cachés, les rêves de John, de Paul et de Catherine renvoient à l'inconscient littéral : c'est-à-dire ce qui a échappé à la mémoire. Ainsi, *La Maison du docteur Edwardes*, *Strange Illusion* et *Soudain, l'été dernier* changent d'optique pour ne pas simplifier les intrigues et apporter

ainsi un peu d'incertitude dans l'enquête qui va nous mener à la découverte du coupable. Les trois films traitent de la culpabilité : celle d'un homme vis-à-vis de son frère<sup>416</sup>, celle d'un fils vis à vis de son père<sup>417</sup> et celle plus générale de *Soudain, l'été dernier* qui concerne autant Violette vis-à-vis de son fils, Catherine par rapport à son cousin, et le docteur Cukrowicz, écartelé entre sa volonté de connaître la vérité et le désir que son hôpital soit parrainé par Violette.

*La Femme au portrait* et *Le Magicien d'Oz* parviennent à faire passer les rêves de leurs héros pour la suite logique de leur narration. Appartenant à deux genres très différents, le policier et la comédie musicale, ces deux rêves nous renseignent de manière dramatique et visuelle sur la personnalité de deux personnages : Richard Wanley et Dorothy. Évitant ainsi les dialogues psychologisants, Lang et Fleming laissent à la libre interprétation du spectateur des situations où les personnages sont confrontés à leur inconscient. Ces deux films restent homogènes malgré un changement de bord que l'on pourrait croire rédhibitoire. Loin de réviser l'ensemble des films, Lang et Fleming jouent sur un discret voir indiscernable recentrage. Si le Grand Imagier de *La Femme au portrait* devient l'inconscient de Wanley après une exposition de la situation du personnage, le spectateur ignore tout de ce transfert. Lang ne casse pas l'identification comme il le fera avec *Le Secret derrière la porte* où l'on bascule dans l'inconscient de Mark alors que tout le reste du film est perçu à travers Celia. *Le Magicien d'Oz* ose la couleur. Fleming fait du rêve un voyage imaginaire. La logique s'en trouve en partie chamboulée. L'imaginaire de Dorothy s'étend à un monde entier. Oz est aussi fantaisiste que le New York de Wanley répond aux codes du cinéma urbain. Du Kansas à Oz, Dorothy revoit de manière enfantine les déductions des adultes : les repères cardinaux et les fonctions des personnages sont simplifiés. *La Femme au portrait* et *Le Magicien d'Oz* s'adressent à deux publics opposés. Adultes anxieux et enfant dissipés ont un rapport très différent à la rupture d'univers que proposent ces deux films. Passée sous silence chez Lang et sursignifiée chez Fleming, elle s'incarne par des péripéties et des choix formels (couleurs). La redistribution des rôles dans ces deux films semble être une facétie des cinéastes. Elle est aussi une trace des lectures freudiennes.

Déconcerté par l'utilisation dramatique du rêve, le spectateur qui voit le film pour la seconde fois constate la cohérence de l'univers intérieur. Pour la plupart homogènes, les rêves filmés parviennent à s'imprégner de la personnalité du dormeur : cartésien pour Wanley (*La Femme au portrait*), enfantin pour Dorothy (*Le Magicien d'Oz*), chaotique pour John Ballantine (*La Maison du docteur Edwardes*). Chacun de ces personnages possède un esprit différemment structuré. Wanley fait un cauchemar ultra-réaliste où transparaît sa connaissance du droit. La logique du rêve correspond à celle du monde extérieur. Se pose alors la question du point de vue. Le cauchemar de Wanley renvoie à sa perception du monde. Les deux séquences qui l'encadrent sont censées émaner d'un narrateur

---

<sup>416</sup> Le fratricide de John dans *La Maison du docteur Edwardes*.

<sup>417</sup> Paul doit venger son père et protéger sa mère de son assassin dans *Strange Illusion*.

omniscient. Pourtant, il existe une cohésion entre séquences réelles et séquences rêvées. Pour Dorothy, l'imagerie d'Oz tranche avec celle du Kansas. La jeune fille est plus imaginative que Wanley mais ne possède pas son bon sens. Résigné, voire défaitiste, Wanley est un quadragénaire accoutumé à une existence sans surprise. L'appel de l'aventure de la juvénile Dorothy ne peut être comparé aux pièges dans lesquels tombe Wanley. Le criminologue voit le monde comme hostile alors que la jeune fille est mue par une quête. Retourner au Kansas, trouver le Magicien d'Oz, subtiliser le balai de la sorcière sont autant de missions qui font de Dorothy une actante. Wanley, pour sa part, subit. Quant au rêve de John Ballantine, il est le plus pathologique. Amnésique et rongé par la culpabilité, cet homme considère son rêve comme la dernière chance de salut. Alors qu'un mystère plane sur sa responsabilité dans la disparition du docteur Edwardes, son rêve déplace la culpabilité sur un homme au visage masqué. S'agit-il d'un mécanisme de défense de son inconscient ou d'une révélation de son innocence ? Contrairement aux deux autres exemples, le rêve de *La Maison du docteur Edwardes* n'est pas parfaitement linéaire. Il se décline par tableaux à forte charge métaphorique et non par séquences se succédant avec logique. La narration est cryptée : elle n'est reconstituée que par l'explication que fournit le docteur Brulov. Ainsi, Alfred Hitchcock s'essaie à un exercice de déconstruction. La régression qui s'opère dans la séquence de rêve nous amène à un dénuement de l'expérience cinématographique : les décors réels ont disparu au profit de toiles peintes, les personnages sont à peine reconnaissables et les ellipses entre les tableaux ne cultivent pas de liens de causalité.

## **3.2 Accéder directement au contenu manifeste**

Le cinéma se singularise par sa façon de restituer un rêve comme si l'on était plongé dans l'esprit du dormeur (3.2.1 **Créer des images en apparence équivalentes à celle de l'appareil psychique**). En imitant un langage inconscient, le rêve filmé délivre un message en images parce qu'il est censé avoir été censuré par l'appareil psychique (3.2.2 **Hollywood et le langage du rêve**). Pourtant, ce message n'est pas fondamental à Hollywood où le rêve est sensation et narration avant d'être signification (3.2.3 **Peut-on sauter l'étape du contenu latent ?**). Avant l'interprétation, le rêve filmé déplace et condense décors et personnages extraits de la réalité (3.2.4 **Déplacement et condensation**).

### **3.2.1 Créer des images en apparence équivalentes à celle de l'appareil psychique**

La psychanalyse distingue le contenu manifeste du contenu latent. Le premier concerne le rêve tel qu'il apparaît au dormeur, le second correspond à sa signification. Avec le cinéma, le contenu manifeste accède à une reproduction plus complète qu'avec n'importe quel art antérieur. Les cinéastes nous permettent de passer sans transition directement dans l'esprit du rêveur en voyant et entendant ce qu'il est censé voir et entendre.

Le travail d'investigation d'un psychanalyste diffère de celui du théoricien du cinéma parce que le psychanalyste ne dispose pas de sources entièrement fiables. Il est obligé de se fier à la mémoire, à la sincérité et la précision de l'expression d'un patient. Avec l'apparition de la vidéo, le cinéphile parvient au contraire à arrêter l'image ou à l'inverser à sa guise et peut s'appesantir sur chaque image. Cette appropriation du matériel filmique conduit à une connaissance précise de ce qui était évanescant lorsque la projection en salle était la seule possibilité de voir un film, et de ce que le patient ne pourrait exprimer que par bribes et de manière parfois brumeuse.

Qu'il soit interprété par un personnage de la diégèse ou laissé à la perspicacité du spectateur, découvert en même temps par le rêveur et le spectateur ou raconté par le rêveur après le sommeil, le rêve filmé s'illustre par sa ressemblance apparente avec ce que Freud appelle le « contenu manifeste », même s'il reste une production hollywoodienne parfaitement consciente et non de nature

onirique. *Vocabulaire de la psychanalyse*<sup>418</sup> souligne une acception du terme « contenu manifeste » qui concerne la représentation cinématographique plus que n'importe quel langage : le contenu manifeste précède le récit de rêve en renvoyant à la sensation qu'éprouve le dormeur au moment précis où il perçoit ces images. Seul le cinéma peut donner l'illusion de restituer cette impression parce que comme le rêve, il est récit en images.

Entre contenu manifeste et contenu latent, le classicisme hollywoodien crée avant tout des images qui se rapprochent de celles produites par notre appareil psychique. Mariant une forme qui imite le rêve et un récit tributaire des énigmes de l'inconscient, les cinéastes brouillent les repères du public. La scène du rêve éloigne le spectateur d'une « diégèse » classique alors que la signification hollywoodienne de ce rêve, qui se préoccupe peu de la vérité psychanalytique, le ramène à l'intrigue.

### **3.2.2 Hollywood et le langage du rêve**

Pour Freud, le rêve est avant tout un message de l'inconscient qui s'exprime par des images parce qu'il est censuré par l'appareil psychique. Pour les cinéastes, l'image est un moteur et non une régression. Le langage du rêve et celui du cinéma se rejoignent même s'ils partent d'un mouvement différent : le langage du rêve transforme les idées en images alors que le langage du cinéma est directement images.

La représentation cinématographique du rêve reste un récit même si elle donne l'illusion de présenter le contenu manifeste sans aucun recul. Les cinéastes doivent créer un mystère autant que répondre au besoin de comprendre du spectateur. La liberté dont disposent les cinéastes hollywoodiens est donc relative : si le rêve stimule l'imaginaire, il doit également être crédible. Le langage métaphorique de l'inconscient se traduit par des figures de style cinématographiques. Malgré sa volonté de se singulariser en imitant un nouveau langage, le rêve filmé reste fidèle à la tradition hollywoodienne. Répondant au pragmatisme du public, les phénomènes oniriques ne doivent pas paraître totalement délirants ou désordonnés. Les rêves véritables subissent la « censure » de notre inconscient mais les rêves filmés sont eux aussi enfermés dans les limites que leur assigne la technique et les codes de l'expression cinématographiques. À Hollywood, les cinéastes ne donnent pas libre cours à leurs élucubrations : le rêve filmé comporte la part expérimentale qu'une œuvre classique peut tolérer. L'équilibre entre l'invention formelle qui explicite le passage dans le monde du rêve et la rigueur d'une fiction classique conduit à un résultat hybride : une séquence (ou un groupe de séquences) détachées du reste du film tout en continuant à prêter allégeance aux canons hollywoodiens.

---

<sup>418</sup> Laplanche J. et Pontalis J.-B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, op. cit., p. 101.



« Freud voyait le rêve comme l'expression de l'accomplissement d'un désir conduisant à une régression vers la pensée en images »<sup>419</sup> Comprendre un rêve, c'est traduire cette expérience sensorielle en un langage plus ordinaire. Le cinéma ne procède pas différemment : il figure le rêve pour ensuite éclairer la fiction. Par jeu, il explore un nouveau langage qui lui permet de signifier autrement la psychologie d'un personnage et de faire avancer le drame. Au lieu d'une régression par l'image, Hollywood propose une extension de la parole. Cette conception de la pensée-filmée va à l'encontre des théories de Freud et explique en partie ses réserves par rapport au cinéma. Le trajet que symbolise la fabrication d'un rêve au cinéma passe par l'écrit pour être mis en images et ensuite oralement expliqué.

### 3.2.3 Peut-on sauter l'étape du contenu latent ?

Dans le cinéma classique hollywoodien, le contenu latent n'est pas une étape fondamentale qui devrait nécessairement succéder au contenu manifeste. La plupart des *Traumfilms* n'y font même pas référence ou du moins ne le prennent pas au sérieux. Le rêve se singularise comme une expérience à part, un moment d'esthétique et ne se limite pas à sa signification. Avec le cinéma peut-on encore parler de récit de rêve ? En effet, on accède directement au rêve comme si l'on était dans l'esprit du rêveur et non avec un narrateur extérieur.

« Ensemble de significations auquel aboutit l'analyse d'une production de l'inconscient, singulièrement du rêve. Une fois déchiffré, le rêve n'apparaît plus comme un récit en images mais comme une organisation de pensées, un discours, exprimant un ou plusieurs désirs. »<sup>420</sup> Cette définition du contenu latent traduit un passage du visuel au verbal. Les films hollywoodiens classiques parviennent à incorporer en même temps la parole et l'image, qui ne sont pas toujours en adéquation. On peut parler d'échec esthétique lorsque le cinéma parlant explique par des dialogues ce que l'image ne parvient pas à exprimer.

En psychanalyse, le récit de rêve sert d'intermédiaire entre le contenu manifeste et le contenu latent. Cette réélaboration de ce dont le dormeur se souvient va être bousculée par la représentation artistique en général et celle filmique en particulier. Pris dans sa conception esthétique, le rêve répond à un besoin d'exotisme et de sensations. Son emploi dans les productions hollywoodiennes varie entre utilité pour faire avancer le récit et apparente gratuité. C'est pourquoi l'étape du contenu latent n'est

---

<sup>419</sup> Roudinesco É., *Sigmund Freud en son temps et dans le nôtre*, op. cit., p. 151.

<sup>420</sup> Laplanche J. et Pontalis J.-B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, op. cit., p. 100.

pas indispensable à la fiction hollywoodienne. Sur neuf films, seulement quatre (*La Féline*, *Amanda*, *Freud, passions secrètes*, *La Maison du docteur Edwardes*) comportent un décryptage formel des rêves. On constate d'ailleurs que seuls *La Maison du docteur Edwardes* et *Freud, passions secrètes* mettent en abyme une interprétation sérieuse et efficace, même si elle ne serait pas pour autant nécessairement reconnue par des thérapeutes. Dans *La Féline* et dans *Amanda*, les psychiatres ne peuvent pas s'empêcher de plaquer leurs grilles de lecture sur les rêves de leurs patientes. De surcroît, *Amanda* ne révèle pas son véritable rêve, ce qui rend encore plus délirantes les analyses de Tony Flagg, psychiatre opportuniste.

Doit-on pour autant considérer que les autres films évacuent la dimension psychanalytique de leurs représentations de rêve ? Si *Peter Ibbetson*, de par sa « diégèse », se situe avant la naissance de la psychanalyse, *La Femme au portrait*, *Le Secret derrière la porte* ou *Le Magicien d'Oz* proposent des rêves créateurs de sens qu'une lecture, même approximative, des textes de Sigmund Freud peut éclairer mais cet éclairage reste à la discrétion du spectateur curieux.

« Par mes tentatives pour synthétiser des rêves à partir des pensées du rêve, je sais que le matériel qui se dégage de l'interprétation est de diverses valeurs. Une partie de celui-ci est formée des pensées de rêve essentielles, qui remplaceraient donc pleinement le rêve et suffiraient à fournir son remplaçant s'il n'y avait pour le rêve aucune censure. À l'autre partie on a l'habitude d'attribuer une faible significativité. On n'accorde pas de valeur non plus à l'affirmation que toutes ces pensées ont été impliquées dans la formation du rêve, il peut bien se trouver parmi elles des idées incidentes qui se rattacheront à des expériences vécues après le rêve, entre les moments du rêver et de l'interpréter. Cette part comporte toutes les voies de liaison qui ont mené du contenu de rêve manifeste aux pensées de rêve latentes, mais aussi les associations de médiation et de rapprochement, par lesquelles on est arrivé pendant le travail d'interprétation à la connaissance de ces voies de liaison. »<sup>421</sup>

Selon son explicitation, un rêve appelle une interprétation plus ou moins facile. À Hollywood classique, lorsque le rêve filmé se suffit à lui-même, il doit ne laisser aucune zone d'ombre. Le rêve filmé interpelle par sa forme mais conserve une linéarité.

Confondre le contenu manifeste avec le rêve filmé, c'est ignorer le processus de création de ce dernier. On peut décrire rationnellement la genèse d'un rêve filmé alors qu'un rêve véritable comporte une grande part de mystère. Si le spectateur ignore le travail des artisans de Hollywood pour croire en la fiction, le rêveur est confronté à des images dont il est le propre auteur. La facticité du rêve filmé peut prêter à confusion parce que celui-ci n'a pas d'équivalent dans la réalité. Il sollicite une imagination fertile autant que des modèles théoriques comme les écrits psychanalytiques et ceux des onirocrites. En accédant à des territoires inconnus de l'esprit humain, les cinéastes s'inventent de nouvelles règles. Le rêve filmé ne connaît en effet de modèles que dans l'expérience intime de ceux qui l'inventent. Écrit à partir de souvenirs fragiles, le rêve filmé ajuste son style par rapport à sa finalité. Il est toujours utilisé pour fournir une information sur le personnage dont il émane. Il relève

---

<sup>421</sup> Freud S., *L'interprétation du rêve*, Paris, Presses universitaires de France, 2012, p. 355.

du pur cinématographe car il se désolidarise du verbe pour exprimer de manière visuelle un événement qui se serait résumé à des récits littéraires sans le cinéma.

### 3.2.4 Déplacement et condensation

*La Maison du docteur Edwardes* montre le déroulement d'un rêve reconstitué. Nous avons pourtant l'impression d'entrer dans l'esprit de John. Cette impression est nourrie par une imitation stylistique du contenu manifeste qui s'exprime par des déplacements et des condensations. Les personnages et les décors ne sont pas les mêmes que dans la réalité : ils sont inversés, synthétisés, remplacés. Les trois toiles de Dalí condensent plusieurs espaces qui n'ont pas tous des équivalents dans la réalité. Certains personnages, comme Constance, y assistent à des événements dont ils étaient absents dans la réalité. En rejouant le meurtre du docteur Edwardes de manière condensée, le contenu manifeste de John correspond déjà à un travail d'interprétation.

Le souvenir d'un rêve est un phénomène évanescent. Il s'estompe peu à peu pour laisser place à sa réinterprétation. Certains éléments persistent cependant à hanter notre mémoire pour quelques jours. Avant l'invention du cinéma, les récits de rêve ne prenaient pas en compte la temporalité étrange des phénomènes oniriques, entre dilatation et condensation. La peinture qui donnait l'instantané le plus saisissant d'une expérience onirique est souvent mise en mouvement dans les rêves cinématographiques. « Deux grandes opérations structurent la rhétorique du rêve : le déplacement, qui transforme au moyen d'un glissement les éléments primordiaux du contenu latent, et la condensation, qui effectue une fusion entre plusieurs idées de ce même contenu pour aboutir à la création d'une seule image dans le contenu manifeste. »<sup>422</sup> Les cinéastes trouvent une forme cinématographique qui traduit ces déplacements et condensations. *La Maison du docteur Edwardes* présente un rêve dont l'analyse faite à chaud puis renouvelée explique les condensations et déplacements. Hitchcock et ses scénaristes jouent sur des figures de style qui deviennent des indices.

Entrecoupée de retours à la réalité, la séquence de rêve de *La Maison du docteur Edwardes* expérimente instabilité spatiale, montage brutal, ralenti, mouvement permanent. La narration s'arrête à trois actions mettant en scène différents personnages : un homme qui ressemble curieusement à Freud, un homme masqué, une femme qui distribue des baisers et un homme poursuivi par de grandes ailes. On ne peut identifier ces personnages qu'à l'aide des commentaires en off des médecins et de John : Freud est le docteur Edwardes, personnage absent du film parce qu'il a été assassiné avant le début de l'intrigue, l'homme masqué est son assassin, nous l'identifierons dans la dernière séquence,

---

<sup>422</sup> Roudinesco É., *Sigmund Freud en son temps et dans le nôtre*, op. cit., pp. 132-133.

la femme aux baisers est Constance, interprétée par Ingrid Bergman, et c'est Gregory Peck qui est poursuivi par l'assassin. Il n'est possible de le constater que grâce à l'arrêt sur image. Le spectateur qui voit le film au cinéma passera quant à lui à côté de cette information. L'extrême densité de cette séquence en fait une imitation de rêve convaincante. Parce que le dévoilement de sa signification est en partie différé, le rêve de Ballantine est spécialement adapté aux codes du film policier.

Plus un rêve est condensé et plus il nécessite un travail d'interprétation. Le rêve inaugural de Paul Cartwright dans *Strange Illusion* n'excède pas une minute trente et fait preuve d'une grande confusion. Accompagnées par une voix off du héros qui vient se superposer à l'action sans pour autant la commenter, les images du rêve sont volontairement obscures et désarticulées. La plupart des plans sont constitués de deux images superposées et le sens du rêve échappe. Le docteur Vincent, psychiatre bienveillant, ne nous sera d'aucun soutien pour comprendre ce récit. La nature téléologique de *Strange Illusion* opère de manière efficace : ce n'est que dans les dernières minutes du film que l'on comprend l'importance de ce rêve prémonitoire.

### **3.3 Provoquer chez le spectateur un sentiment d' « inquiétante étrangeté »**

Par son rattachement à une réalité banale, *La Femme au portrait* renvoie à un sentiment d'inquiétante étrangeté. De la même manière que *La Féline*, le film de Lang fait écho à des lieux et des situations familières qui provoquent de l'effroi (**3.3.1 L'environnement familial dépeint par *La Femme au portrait* et *La Féline* peut être source d'angoisse**). *La Femme au portrait* joue sur un sentiment de répétition déformée qui atteint son point culminant lors du dénouement (**3.3.2 *La Femme au portrait*, un dénouement entre fantaisie et pure angoisse**). En positionnant son spectateur à la place du rêveur, Lang traite d'une vision lacunaire, relative (**3.3.3 Fritz Lang et la relativité de la vision**). L'impression de « déjà vu » ressentie par le spectateur est accentuée par le rapprochement avec d'autres films qu'il a pu voir avec les mêmes personnages, les mêmes acteurs et les mêmes décors (**3.3.4 Une production qui provoque une impression de « déjà vu »**).

### 3.3.1 L'environnement familial dépeint par *La Femme au portrait* et *La Féline* peut être source d'angoisse

Dans *Das Unheimlich*, Freud nous fait prendre conscience que la véritable angoisse prend sa source dans ce que l'on connaît et pas dans un monde non appréhendable. Les deux films les plus ambigus de notre corpus, *La Féline* et *La Femme au portrait*, se déroulent dans un New-York réaliste qui rappelle au public son propre environnement. La peur y est associée à la routine et à la répétition. Elle vient perturber les foyers. Outre que ces films innove dans la représentation de deux genres (film noir et fantastique), ils provoquent une terreur qui s'inscrit dans le quotidien. En mettant en abyme une affaire criminelle pour l'un et en refusant de figurer explicitement la féline du titre pour l'autre, ces deux films invitent le surnaturel dans un cadre réaliste. Ils défient les certitudes du public à l'égard de son cadre de vie habituel.

Le sentiment d'« inquiétante étrangeté » est bien souvent esthétique. Freud en trouve de nombreux exemples dans la littérature : *L'Homme au sable* et *Les Élixirs du Diable* d'Hoffmann, *Histoire de la main coupée* d'Hauff et *La Prophétie* de Schnitzler. En s'appuyant sur des récits comportant des éléments surnaturels, Freud va aux sources de l'angoisse :

« Nous réagissons à ses fictions de la même manière que nous aurions réagi à des expériences vécues; quand nous nous apercevons de la supercherie, il est trop tard, l'écrivain a déjà atteint son objectif, mais je dois affirmer qu'il n'a pas obtenu un effet pur. Il reste en nous un sentiment d'insatisfaction, une sorte de mauvaise humeur du fait de cette tentative de tromperie, comme je l'ai éprouvée de manière particulièrement nette après la lecture du récit de Schnitzler, *Die Weissagung (la prédiction)*, et d'autres productions semblables qui flirtent avec le merveilleux. Alors l'écrivain a encore un moyen à sa disposition, par lequel il peut esquiver notre protestation et en même temps améliorer les conditions de mise en œuvre de ses desseins. Il consiste à ne pas nous laisser deviner pendant longtemps sur quels présupposés précis il a choisit d'établir son monde, ou bien à se dérober avec ingéniosité et malice, jusqu'à la fin du récit, à un tel éclaircissement décisif. Mais dans l'ensemble se trouve réalisé ici le cas que nous avons précédemment annoncé, à savoir que la fiction crée de nouvelles possibilités d'inquiétante étrangeté qui ne sauraient se rencontrer dans le vécu. »<sup>423</sup>

La vie réelle et l'expérience esthétique diffèrent : la littérature permet de vivre un malaise par procuration. La rancune qu'évoque Freud est le résultat de la croyance en la fiction, qui se révélera plus puissante encore avec le cinéma.

---

<sup>423</sup> Freud S., *L'inquiétante étrangeté*, Paris, Gallimard, 1985, p. 261

### **3.3.2 *La Femme au portrait*, un dénouement entre fantaisie et pure angoisse**

Reynold Humphries rapproche *La Femme au portrait* de la théorie *Das Unheimlich* de Freud. Il cite une critique de Mourlet : « c'est l'absence de tout élément inquiétant qui inquiète le spectateur ». Ainsi, par ses décors récurrents et ses constantes répétitions, le film de Lang effraie. La révélation de la nature onirique de la vision de Wanley permet de rejouer la découverte de la toile qui a servi d'excitateur au rêve. Alors qu'il retourne sur ses pas, Wanley découvre près du portrait une femme et se rappelant son cauchemar, part en courant. Hésitant entre l'effroi et la comédie, cette dernière séquence permet une répétition dans un cadre familier et illustre ainsi le principe de *Das Unheimlich*.

*La Femme au portrait* est un film paradoxal : son récit linéaire se suffit à lui-même et pourtant on peut en faire une relecture à l'aune des écrits freudiens (*Die Traumdeutung* et *Das Unheimlich*). Lang disait connaître la psychanalyse bien qu'il n'en favorisait pas une lecture aussi didactique que celle d'Hitchcock. Les textes de Freud nous approchent de craintes intimes : celles d'un monde qui se dérègle et fait apparaître ses failles. Considérant le rêve comme un événement quotidien dont on refoule la violence, Lang adopte la même conclusion que Freud : ce qui nous terrifie n'est pas un ailleurs inaccessible et agressif, mais vient de l'intérieur. On reconnaît dans la fin de ce film une atmosphère fantastique associée au rêve. L'impression d'avoir partagé avec Wanley une expérience aussi étrange est contrebalancée par l'extrême réalisme du rêve en lui-même. L'angoisse sourde que ressent le spectateur de *La Femme au portrait* pourrait-elle se révéler agréable ? En oubliant la nature fictive des événements, le spectateur se projette dans une affaire criminelle aussi cathartique que médiocre. Le crime de Wanley transgresse son quotidien, mais ce personnage demeure incapable d'échapper aux multiples menaces auxquelles il sera exposé. La nature peu héroïque de ce personnage facilite l'identification du spectateur. Si celui-ci éprouve un plaisir, c'est parce qu'il ne s'abandonne pas totalement à cette identification. La distance qu'implique la projection d'un film est remise en cause par le fait de partager un rêve, ce qui signifie une disparition de tout recul.

La fin de *La Femme au portrait* a fait couler beaucoup d'encre : facilité scénaristique, déception, *deus ex machina* hypocrite ou retournement de situation insufflant une nouvelle signification au film ? On peut concéder aux détracteurs de *La Femme au portrait* qu'aucun rêve n'est aussi réaliste que celui de Wanley, qu'il ressemble surtout à un film criminel. Pourtant, on n'en arrivera pas aux mêmes conclusions. Pour les détracteurs de Lang, le réalisme du rêve implique qu'il ne s'agit pas d'un rêve

mais bien d'un morceau de film mal déguisé en rêve pour ménager un effet de surprise. Pour Reynold Humphries, auteur de *Fritz Lang : cinéaste américain*, la familiarité de ce rêve le rapproche d'un sentiment d'*Unheimlich*. Cette inquiétante étrangeté est vécue à la fois par le personnage de Wanley et par le spectateur.

L'inquiétante étrangeté est à son paroxysme lorsque Wanley retourne avec la police et en simple observateur au parc Henry Hudson, où il pensait avoir judicieusement caché le cadavre de Claude Mazard. Wanley répète inconsciemment les mêmes gestes que la nuit du crime. Il va spontanément vers les barbelés où il a abandonné le cadavre, ce qui provoque les sarcasmes des hommes de loi et non leur suspicion. Tous les indices que détient la police inquiètent Wanley. En effet, elle connaît son poids, la marque de ses pneus, la vitesse de sa voiture. La mise en scène est elle aussi similaire : on retrouve les mêmes cadres, les mêmes mouvements de caméra.

Le dénouement tient à la fois de la fantaisie et de la pure angoisse. L'inconscient devient protecteur : c'est parce que Wanley rêve de situations dangereuses qu'il les évitera dans le monde extérieur.

« Une autre série d'expériences nous fait également reconnaître sans peine que c'est seulement le facteur de répétition non intentionnelle qui imprime le sceau de l'étrangement inquiétant à quelque chose qui serait sans cela anodin, et nous impose l'idée d'une fatalité inéluctable là où nous n'aurions parlé sans cela que de « hasard » »<sup>424</sup>

Après avoir rêvé de la femme qui a inspiré le tableau, Wanley est heureux de retrouver un monde réel où chaque homme, chaque objet est à sa place. Une intuition fait refaire à Wanley le trajet vers le fameux portrait, excitateur de son rêve. Sa pulsion scopique va être déçue : en lieu et place de l'Alice rencontrée dans son rêve, il croise une femme plutôt vulgaire. Il se rappelle alors son cauchemar et prend la fuite. Alice se révèle alors comme un personnage que Wanley a inventé et qui n'a aucun équivalent dans la réalité. Le malaise vient de la répétition avec le rêve qui provoque une interrogation profonde : comment pouvoir distinguer le cauchemar de Wanley de la réalité.

Humphries cherche à définir l'angoisse que diffuse le cauchemar de Wanley. Il cite une critique de Luc Moullet : « La force du film réside dans l'aspect naturel, anodin, réaliste des détails montrés... C'est l'absence de tout élément inquiétant qui inquiète le spectateur, la nature de l'action devant normalement inquiéter »<sup>425</sup>. Cette critique pointe un aspect du film qui rappelle l'interrogation de Freud lorsqu'il cherche à comprendre ce qui nous effraie. Pour la psychanalyse, c'est la parole qui libère. Au cinéma hollywoodien, qui est avant tout figuratif, cette parole est accompagnée d'images. En psychanalyse, la parole décrit des images qui s'imposent : fantasmes ou rêves. La volonté de Lang de ne pas commenter verbalement le rêve de Wanley témoigne d'une intention non curative. Le rêve est avant tout une expérience esthétique. Libre de ses impressions, le spectateur ressent des sensations

---

<sup>424</sup> Freud S., *L'inquiétante étrangeté*, op. cit., p. 240

<sup>425</sup> Humphries R., *Fritz Lang: cinéaste américain*, Paris, Éditions Albatros, 1982, p. 106.

qui sont celles décrites par Freud. *La Femme au portrait* ne délivre pas d'antidote à l'angoisse du cauchemar. Mettre un mot sur nos angoisses permettrait de les conjurer. Dans le cas de l'inquiétante étrangeté, il faut reconnaître ce qui dans notre quotidien peut nous perturber. C'est précisément parce qu'il n'y a aucune raison pragmatique de ressentir de l'angoisse que le mal s'installe.

### 3.3.3 Fritz Lang et la relativité de la vision

Selon Humphries, Lang conçoit ses films par rapport au point de vue du spectateur. Il pense avant tout à « diriger » ses spectateurs, à les mettre à l'affût de chacune de ses propositions, à leur créer une place permettant une réflexivité. Avec *La Femme au portrait*, ce parti pris est d'autant plus fort que le personnage principal se substitue au spectateur, tous deux témoins d'un rêve. Lang traite alors de « la relativité de la vision », les images étant lacunaires, échappées d'un rêve.

Lang est particulièrement conscient de l'implication du spectateur dans le dispositif cinématographique. Comme le fait remarquer Humphries dans son introduction : « Aucun cinéaste (autre que Fritz Lang), même pas Hitchcock, n'a autant insisté sur ce que c'est de voir un film du point de vue du spectateur. »<sup>426</sup> Humphries signale ici que Lang crée un espace pour le spectateur qui, de manière inconsciente, participe à la fiction. L'identification aux personnages langiens est retorse puisque les personnages se trompent eux-mêmes ou trompent les autres. Dans ce monde de faux-semblants, le familier se détraque peu à peu pour faire place à ce qui aurait dû rester caché : le désir de Wanley et sa culpabilité. Adopter le point de vue du spectateur, c'est guider sa vision, organiser la diégèse de façon à lui réserver une place privilégiée. Il est inclus dans le film, doit faire preuve de sagacité. Lang s'adresse à lui directement à travers sa mise en scène. *La Femme au portrait* utilise Wanley comme substitut au spectateur. Facilitant une lecture où chaque détail compte (représentation du péché originel, lecture du *Cantique des Cantiques*, horloge indiquant le déroulement de l'action, nom de Freud écrit sur un tableau), Lang pense le cheminement de Wanley non pas comme une narration extérieure mais comme une expérience du spectateur qui l'amène à interroger sa vision. « L'hésitation investit le spectateur et structure sa façon de déchiffrer ce qui se déroule devant ses yeux, bref : sa façon de voir. Les films de Lang sont de véritables traités sur la relativité de la vision et mettent l'accent on ne peut plus nettement sur les erreurs que peut faire naître celle-ci. »<sup>427</sup> L'inquiétante étrangeté est tributaire de cette hésitation : elle conduit à interroger les sources des images. Si le quotidien peut-être métamorphosé par des manipulations, alors il devient de moins en moins rassurant. Ce que perçoit le spectateur a subi des transformations. Fritz Lang est un cinéaste du

---

<sup>426</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>427</sup> *Ibid.*, p. 10.



psychisme : il ne s'intéresse pas tant à une réalité des faits incontestable qu'aux intentions et désirs inavoués des personnages.

### **3.3.4 Une production qui provoque une impression de « déjà vu »**

Le sentiment d'*Unheimlich* éprouvé devant *La Femme au portrait* est amplifié par nos habitudes de spectateurs, le décor comme les acteurs étant bien connus du public. Pour le spectateur, l'inquiétante étrangeté naît en partie de la connaissance d'autres films ressemblant à *La Femme au portrait*. Lang réalisera *La Rue rouge* l'année suivante, avec le même trio de comédiens, prolongeant ainsi cette sensation de sécurité trompeuse née d'un cadre familial. On remarquera également la présence d'une salle de cinéma dans une courte séquence de *La Femme au portrait* qui propose une mise en abyme et une impression de déjà-vu.

Le spectateur est en terrain connu et pourtant quelque chose se dérègle. Par rapport au caractère implacable d'un film noir sorti la même année, *Assurance sur la mort* (*Double Indemnity*, Billy Wilder, 1944), *La Femme au portrait* fait preuve de plus d'incertitude. À l'intérieur du rêve de Wanley, le destin tragique est malmené par ironie : le professeur se suicide alors qu'il est tiré d'affaire. *Assurance sur la mort* postule l'intelligence de Barton Keyes (Edward G. Robinson de l'autre côté de la loi) alors que dans *La Femme au portrait* tous les protagonistes se trompent. Lorsqu'on regarde le film de Lang aujourd'hui, il en émane un exercice ludique qui joue avec des clichés. Alors que dans *Assurance sur la mort*, le récit commence par son dénouement, dans *La Femme au portrait* on est surpris par les choix de scénaristes qui, malgré les écueils, parviennent à déjouer les attentes.

Le sentiment d'inquiétante étrangeté devient rapidement habituel à celui qui fréquente les cinémas. Il l'éprouve de manière consciente lorsque les cinéastes décident de l'angoisser mais aussi, de manière inconsciente, lorsqu'il est confronté à des situations répétitives. S'adressant à une clientèle fidélisée, la production hollywoodienne n'a pas peur des redites. La mythologie américaine prend source dans le quotidien. Dans le cas de *La Femme au portrait*, elle est urbaine. Son décor, New York, prend des atours inquiétants : le parc où Wanley abandonne le cadavre de Claude Mazard est semé d'embûches, les horloges de la rue d'Alice indiquent le temps qu'il reste pour faire disparaître le cadavre.

La découverte du cadavre est signifiée humoristiquement par un extrait des actualités où un scout raconte comment il l'a trouvé et ce qu'il compte faire de la récompense. Cette séquence est insérée de manière étrange dans le film : on n'y retrouve aucun personnage de la « diégèse » et elle est très brève. Elle est composée de deux plans qui se déroulent dans une salle de cinéma : un premier qui nous montre quelques spectateurs de dos et un second plus serré sur l'écran. Cette mise en abyme nous rappelle notre position de voyants. On voit, sur le haut de l'écran, l'inscription RKO PATHÉ NEWS qui authentifie cet extrait. Pourquoi cette insertion ? Elle est inutile à la narration et fait figure de digression. Lang souhaite certainement créer une respiration et nous confronter à une forme de passivité. L'humour laconique nous détache de la gravité de la situation : nous sommes comme les spectateurs des actualités suspendus à un récit.

Lorsqu'on voit plusieurs films d'un même auteur ou plusieurs films appartenant à un même genre, on a parfois l'impression de voir se reproduire les mêmes gestes. Comme le fait remarquer Humphries, ce sentiment est particulièrement vivace chez le spectateur qui voit *La Rue rouge* après *La Femme au portrait*<sup>428</sup>. Il reconnaît la même trame- un homme ordinaire se trouve acculé au meurtre par une femme- et un même *casting*, Edward G. Robinson, Joan Bennett, Dan Duryea, Arthur Loft, dans des emplois similaires, l'homme honnête dévoyé par le désir, la femme fatale, le voyou, l'homme influent. Réalisés à un an d'écart, ces deux films sont des variations autour de thèmes identiques : culpabilité, démon de midi, confrontation du fantasme avec la réalité. Ils viennent consolider la théorie de la politique des auteurs : Lang parvient à imposer sa personnalité à deux projets manifestement différents à l'origine. Sans en être le principal scénariste et en se servant de deux œuvres qui ne sont pas comparables, le roman policier de J.H Wallis, *Once off Guard* et la pièce *La Chienne* de Georges de la Fouchardière, Lang ramène ces films à ses obsessions. *La Femme au portrait* est aussi bien ancré dans le cinéma classique hollywoodien que dans la filmographie de Lang. Répondant aux canons du film noir et aux exigences du *Traumfilm*, ce cauchemar mis en perspective est tributaire du parcours de son réalisateur. Hybride parce que la nationalité du cinéaste et son bagage culturel sont contrebalancés par une volonté de réaliser un film américain, *La Femme au portrait* est une œuvre aussi étrange que classique. Film noir linéaire, puis récit de rêve amorcé par le portrait d'une femme sensuelle, la fiction de Lang renvoie à plusieurs catégories génériques et finit par s'en détourner

Rendre hollywoodien le rêve, c'est en faire une représentation hybride entre reconstitution d'un contenu manifeste, reproductions d'œuvres antérieures et inscription dans une fiction. On ne peut, dans ce cas, faire abstraction de la psychanalyse : les découvertes de Freud ou de Jung sur le rêve conduisent à rendre plus crédibles ceux des personnages de fiction. Au sein de la « diégèse », la

---

<sup>428</sup> *Ibid.*, p. 113.

psychanalyse permet de débloquent des situations de crise. La rencontre d'une industrie culturelle aussi puissante que Hollywood avec des découvertes médicales aussi importantes que la psychanalyse aboutit à des films étranges qui prennent en compte aussi bien la structure des genres cinématographiques que celle des rêves. Hollywood l'a d'abord emporté sur la psychanalyse. L'« usine à rêves » a annexé les théories de Freud pour en tirer des divertissements originaux qui ressemblaient plus à une dénaturation qu'à de la vulgarisation. Si Hollywood a prouvé ainsi sa capacité de figuration de l'imaginaire, la psychanalyse en est sortie caricaturée. À force de représenter des rêves, Hollywood perdra cependant son innocence. Malgré tous les moyens mis en œuvre pour faire du rêve un événement extraordinaire qui tranche avec le reste des fictions, les cinéastes s'avéreront de plus en plus incapables de le distinguer de la réalité, au fur et à mesure que l'âge d'or de Hollywood s'éloignera. Représenter le rêve aura créé de la confusion par rapport à la réalité représentée et sans doute contribué à précipiter la fin du classicisme.

## 4. À Hollywood, la psychanalyse et le rêve sont subordonnés aux genres

Dans ce chapitre sur les rapports du rêve filmé et du « film de psychanalyse » avec les genres hollywoodiens, nous allons d'abord explorer un *corpus* de seize films de psychanalyse à contre-courant du classicisme hollywoodien puisqu'il s'attache à des thérapies par la parole. Ce thème cinématographique est à la fois sérieux et avant-gardiste. Sérieux, parce qu'il revendique pour référence les travaux scientifiques d'exploration de l'inconscient conduits par Freud et ses disciples. Avant-gardiste, parce que, s'il veut éviter de s'enfermer dans la dimension purement verbale de la thérapie, qui n'est guère cinématographique, il doit mettre en scène, c'est-à-dire en images, des concepts. Les théories freudiennes et l'industrie hollywoodienne se rencontrent au moment où les cinéastes choisissent de représenter les rêves. La psychanalyse et le classicisme hollywoodien ne sont pas antagonistes mais la distraction de masse ne peut se laisser phagocyter par une science nouvelle qui pourrait faire fuir les spectateurs en transformant le divertissement en film à thèse. À la fois évidente et perturbatrice, l'insertion de la psychanalyse met à l'épreuve le signifiant hollywoodien. Pour éviter de se laisser abuser par la psychanalyse, qui, par ailleurs, se passerait bien de cette publicité, le cinéma hollywoodien dicte ses règles : *happy end*, structures, genres et archétypes adoptent les théories freudiennes puis finissent par les asservir en les dénaturant. Pour autant, « le film de psychanalyse » ne peut se comprendre comme un genre à part entière ; il est plutôt une « poétique » ouverte à des genres différents (4.1 Les films psychanalytiques, un *corpus* qui interroge la notion de genre hollywoodien). Du *corpus* des films psychanalytiques peut se détacher un *corpus* de films qui le recoupe largement sans se confondre avec lui, celui des films comportant des scènes de rêve (mais pas forcément de thérapie). Héritier du récit de rêve dont l'utilisation a toujours varié entre l'esthétique et le curatif, le rêve filmé obéit à une structure qui ne ressemble pas tant à celle retenue par Jung qu'à celle en vigueur à Hollywood. Mettre en parallèle la structure d'un rêve retenue par un psychanalyste avec celle d'un rêve filmé déduit par des théoriciens du cinéma nous amène dans une zone d'inconfort. Le rêve est un phénomène inconscient qui, une fois raconté par un patient, est réinvesti par un soignant pour mieux le guérir. Le rêve filmé est plus simplement un morceau d'esthétique dont l'interprétation permet de mieux comprendre le message d'un « grand imagier » ou d'un auteur. On peut cependant dégager une même structure de ces deux récits. Dès lors, le rêve filmé doit-il être vu d'abord comme une imitation du phénomène psychique ou doit-il être surtout reçu au diapason des productions hollywoodiennes ? Cette problématique dépasse le cadre de l'industrie hollywoodienne pour déboucher sur une question générale : l'esthétique repose-t-elle sur l'imitation de phénomènes naturels (les rêves étudiés par la science), ou renvoie-t-elle plutôt à

l'imaginaire (les représentations hollywoodiennes) ? L'économie hollywoodienne est investie par les rapports transfilmiques. Comme l'a montré Raphaëlle Moine<sup>429</sup>, ils prennent modèle sur la transtextualité mise en évidence par Genette, qui domine la littérature depuis ses débuts et comporte une dimension structurale (telle que l'entend Lévi-Strauss lorsqu'il décompose les mythologies). Envisager ces films comportant une scène de rêve dans leur dimension structurale, c'est interroger les liens qu'entretiennent ces films entre eux. Jung avait décrit une structure des rêves qu'Hollywood s'approprie dans ses rêves filmés en la déformant (**4.2 La structure des rêves déduite de la psychanalyse s'applique aux rêves filmés par déformation**). Plus que la structure des rêves, qui occupe seulement une séquence ou un groupe de séquences dans les films du *corpus*, c'est la structure des genres hollywoodiens qui se décline à travers chacun de ces films. Dans l'étude des « films de psychanalyse », on retient ainsi principalement trois genres qui permettent de mettre en scène des rêves : la comédie musicale, le film policier et le film fantastique. Le rêve retentit cependant sur l'ensemble du film au point de contribuer à l'évolution de l'art cinématographique lui-même (**4.3 La représentation hollywoodienne des rêves évolue selon les genres hollywoodiens et réciproquement**).

## **4.1 Les films psychanalytiques, un *corpus* qui interroge la notion de genre hollywoodien**

Les seize films retenus pour essayer à travers une approche comparative de dégager les caractères propres au film psychanalytique ne permettent pas une redéfinition des genres hollywoodiens mais inventent une poétique dont la diffusion à travers les genres s'appuie sur une transposition au cinéma des liens transtextuels de la littérature et sur les structures mythologiques pour raconter une guérison de l'esprit et la découverte d'une vérité.

Le film psychanalytique inclut des structures liées aux objectifs de ses héros qui les font appartenir à des genres qui transcendent les thérapies. Cet énoncé s'approche plus de la poétique que du genre (**4.1.1 Le film psychanalytique, une poétique plutôt qu'un genre**). La transtextualité, venue des écrits de Gérard Genette, (que l'on peut décliner par « transfilmicité » puisque nous l'adaptions au cinéma) ne se réduit pas aux genres. Raphaëlle Moine écrit qu'un genre renvoie à une « étiquette

---

<sup>429</sup> Moine R., *Les genres du cinéma*, Paris, Presses universitaires de France, 2012, p. 6.

abstraite » et non à des « éléments concrets ». Les distinctions proposées par Genette, nous dissuadent de faire du film psychanalytique un genre (4.1.2 **Les genres hollywoodiens dominés par une « transfilmicité »**). Abordé par le cinéma sous l'angle de la mythologie, la psychanalyse renvoie à différents mythes qui font de chaque thérapie fictionnelle une réinvention des méthodes freudiennes (4.1.3 **Une structure pour raconter la mythologie freudienne**).

### **4.1.1 Le film psychanalytique, une poétique plutôt qu'un genre**

Le « film psychanalytique » va être incorporé au classicisme hollywoodien et se révéler être une « poétique » plus qu'un « genre ». À la place d'un genre unique que constituerait le « film psychanalytique », nous reconnaissons des genres spécifiquement hollywoodiens (qui vont de la comédie musicale au film policier) dont l'arc dramatique comporte la guérison d'un trouble psychique.

Loin de faire des découvertes de la psychanalyse une lecture scolaire appliquée et limitative, les scénaristes hollywoodiens les utilisent pour les greffer sur un système esthétique qui les absorbe. Dans un souci de logique, les rêves filmés sont toujours associés à un personnage de dormeur. La tentation, pour les démiurges hollywoodiens, de faire du dormeur un malade psychique était trop grande pour être évitée. En devenant un nouvel archétype, le malade psychique nous ouvre à un monde intérieur. Cette pratique reste marginale mais concerne une quinzaine de titres. Leurs spécificités s'estompent peu à peu pour laisser place à ce que l'intuition commune rattache à la catégorie des films psychanalytiques. Mais suffit-il que les mêmes clichés circulent dans un groupe de films pour être en présence d'un genre distinct du reste de l'industrie ? Un genre qui aurait des prétentions particulières, plus « sérieux » et plus scientifique que le reste de la production et qui n'obéirait plus aux seules règles du divertissement ?

Il apparaît immédiatement que la psychanalyse de cinéma est éloignée d'une « vraie » psychanalyse, rendant paradoxale la rencontre de Freud et de Hollywood. Pourtant, l'« usine à rêves » s'empare des pathologies psychiatriques, nourrissant ainsi des récits explorant l'âme humaine. Alors que les pratiques thérapeutiques ont évolué (les films de David Cronenberg, *Faux Semblants (Dead Ringers)*, 1988), *Spider* (2002) et *A Dangerous Method*, (2011) en particulier, utilisent les connaissances actuelles), les films psychanalytiques associés au classicisme hollywoodien, peuvent servir de documents historiques où transparait un espoir de voir disparaître certaines souffrances. Bien que

l'inconscient soit « plus noir que l'Enfer », comme nous en prévient le prologue de *Freud, passions secrètes*, les films psychanalytiques font transparaître une confiance dans la psychanalyse, que l'on sait avoir été en partie déçue.

*Amanda, Now Voyager, Strange Illusion, La Maison du docteur Edwardes, Double Énigme, Le Médaillon (The Locket, John Brahm, 1946), Le Secret derrière la porte, La Vallée de la peur, La Fosse aux serpents (Snake Pit, Anatole Litvak, 1948), Le Mystérieux docteur Korvo, La Toile d'araignée, Soudain, l'été dernier, Freud, passions secrètes, Lilith, Shock Corridor et Pas de printemps pour Marnie (Marnie, Alfred Hitchcock, 1964)* forment un groupe hétérogène de seize films évoquant un psychisme dérégulé. La croyance dans les effets bénéfiques d'une thérapie par la parole varie selon les cinéastes. De la guérison magique aux problèmes abyssaux surgis d'une cure, qui semblent sortir d'une boîte de Pandore, les patients fictifs sont dans les mains de puissances démiurgiques pas forcément bienveillantes. Les désillusions à propos de la psychanalyse émergent au fur et à mesure que les films du *corpus* se rapprochent de notre époque. Traversant trois décennies, ces films ne témoignent que d'un intérêt progressif pour les textes théoriques. *Amanda, Now Voyager* et *Strange Illusion* ne font référence à aucune théorie ; la psychanalyse y sert surtout de révélateur. À partir de *La Maison du docteur Edwardes*, les films deviennent de plus en plus complexes : le personnage du soignant acquiert un pouvoir important. On constate que la psychanalyse permet de lutter contre des forces intérieures en faisant reconnaître ses propres ténèbres par le patient. Les contrastes s'affirment et offrent un spectacle toujours plus noir. La psychanalyse sert alors de révélateur, de chance providentielle, de moyen de rétorsion.

Le *Traumfilm* est une extrapolation de théoriciens. Il se greffe aussi bien sur le film policier (*La Maison du docteur Edwardes*) que sur le mélodrame fantastique (*Peter Ibbetson*). Parce que le rêve ne correspond qu'à un groupe de séquences, que leur tonalité diffère, que son utilisation dramatique ne va pas toujours dans le même sens, le *Traumfilm* est cependant un ensemble trop disparate pour constituer un véritable genre. Le film de psychanalyse obéit à plusieurs logiques : suspense thérapeutique ou enquête visant à démasquer un coupable. On distingue une psychanalyse vue comme un dispositif médical agissant sur l'évolution du personnage principal et une autre vue comme une manière de décrypter les messages de l'inconscient dans un but de mieux comprendre la diégèse. L'intervention d'un soignant ou la représentation d'un rêve sont deux manières d'insuffler de la nouveauté au sein de genres déjà reconnus par les studios plutôt que de faire naître un nouveau genre. Qu'elle soit représentée par un personnage agréé par la communauté des soignants ou figure simplement comme une intention, la psychanalyse n'a pas le même poids dans la fiction. Les cinéastes qui représentent une thérapie se distinguent par leur éthique : ils sont à la recherche d'un *gimmick* ou pensent faire œuvre de pédagogie, veulent expérimenter de nouveaux récits ou croient que la psychanalyse réalise des miracles.

Comme tout *corpus* thématique, le film psychanalytique est constitué d'œuvres qui connaîtront une postérité inégale : *La Maison du docteur Edwardes* est sans aucun doute le plus connu et le plus représentatif. Plus que les trois films qui lui ouvrent la voie (*Amanda*, *Now Voyager* et *Strange Illusion*), il crée un canon hollywoodien. Si ce *whodunit* psychanalytique bouscule les perceptions des films de studio, il doit beaucoup aux *Mystères d'une âme* dont il emprunte la méthode d'interprétation du rêve. Bien avant Constance et Brulov, le docteur Orth se livrait à un décryptage de rêve. Le film de Georg Wilhelm Pabst favorisait un récit plus intime que celui d'Hitchcock. Ses enjeux étaient moins tendus. La véritable originalité de *La Maison du docteur Edwardes* est d'avoir mêlé une interprétation fictive du rêve à une intrigue policière. C'est l'utilité de la cure qui surprend et non la représentation d'une institution psychiatrique. La dimension policière de toute thérapie rend judicieuse la combinaison de l'interprétation des rêves avec le *whodunit*.

On ne doit pas pour autant minorer l'importance du déroulement des thérapies sur les genres hollywoodiens : l'intrusion de la psychanalyse dans les diégèses hollywoodiennes les renouvelle de l'intérieur. Bien que souvent caricaturée, la figure du soignant change les perspectives d'intrigues qu'elle rend moins convenues. L'irruption de malades psychiques dérègle une représentation harmonieuse d'un monde fantasmé. La thérapie devient un enjeu supplémentaire. Elle fragilise l'idéalisation du héros hollywoodien. Il a besoin d'un adjuvant qui se révèle, dans la plupart des cas, un être aimé. Son handicap est compensé par un don et la pathologie s'accompagne d'une extralucidité. Ce que le malade perçoit est inaccessible aux autres personnages de la diégèse. Les films de thérapie sont plus attentifs à une vision troublée de la réalité qu'à la peinture d'une pathologie. L'insertion de rêves ou de souvenirs traumatiques permet aux cinéastes d'affirmer un style radicalement différent de celui des films auxquels ils ont habitué le public. Les scénaristes n'écrivent pas une vague expérimentation laissée aux soins de cinéastes en plein délire mais proposent une pièce maîtresse de leur récit. La maladie psychique d'un personnage est bien une péripétie. Elle permet une distorsion de la diégèse classique. En ce sens, le film de thérapie ne se résume pas à un canevas dramatique, il se ressent formellement. Pastiche, parodie, mise en abyme de traumatismes récurrents transforment les genres durablement.



## 4.1.2 Les genres hollywoodiens dominés par une « transfilmicité »

Les films de studio ne sont pas des œuvres à part mais participent d'un système où ils interagissent, se répondent et se complètent. Plus encore qu'avec la littérature, le cinéma classique hollywoodien engage des liens transtextuels (on serait tenté d'écrire « transfilmiques ») qui ne se réduisent pas aux genres (on peut très bien regrouper des films autour d'un thème ou d'un sujet sans que leur rapprochement soit constitutif d'un genre).

Les structures des « films psychanalytiques » diffèrent selon les objectifs des personnages (résoudre une enquête, comprendre un roman familial, créer la psychanalyse, etc...). Cela nous amènera à considérer que si les « films de psychanalyse » ont des liens transfilmiques forts en ce qu'ils possèdent une même dimension sémantique, leur dimension syntaxique diffère.

Étudier un *corpus* de films ne signifie pas découvrir un genre nouveau. Si l'on constate une « poétique cinématographique de la thérapie » liée à l'attractivité de cette pratique nouvelle et révolutionnaire qu'est la psychanalyse, il faut s'interroger sur les différentes approches des genres avant de pouvoir en baptiser un nouveau. Chaque genre représente un objet à la fois familier et méconnu. Un genre regroupe des films possédant diverses ressemblances. Ce que Gérard Genette appelle la « transtextualité » a une place prédominante à Hollywood. Si l'on s'attarde aux catégories créées par Genette, on constate que l'approche générique n'en est qu'une composante. La foisonnante production hollywoodienne ne peut se réduire à une catégorisation générique. On peut aussi regrouper les films sur d'autres critères, par exemple en fonction de leurs interprètes, de leurs modèles, de leurs décors ou de leurs sujets. Pour Raphaëlle Moine, « Le classement des films par genres suppose toujours de définir une étiquette générique *abstraite*, alors que les critères qui déterminent les autres ensembles de films possibles sont immédiatement donnés et repérables, parce qu'ils portent sur des éléments *concrets*, internes aux films ou avec lesquels les films se construisent. »<sup>430</sup>

L'abstraction des genres mobilise chez les cinéastes un esprit structural rarement inconscient. Plus profond que l'emploi d'une thématique, le genre propose une démonstration : « la seconde chance promise par le rêve américain est un leurre » (le film noir), « la civilisation marque la fin d'une liberté » (le western), « personne n'est innocent » (le film policier), « un simple malentendu peut provoquer la perte de deux êtres » (le mélodrame)... Ces propositions révèlent la profondeur des archétypes hollywoodiens et leur ancrage dans la société américaine.

---

<sup>430</sup> Moine R., *Les genres du cinéma, op. cit.*, p. 13.

Le film de thérapie apporte lui aussi un enseignement : « le malade psychique peut mobiliser son inconscient pour se tirer d'affaire ». Le *happy end* hollywoodien dépend du personnage dont le présumé handicap se révèle être un don de la nature. Le film de psychanalyse est au service d'une démonstration positive. Le personnage shakespearien du fou était souvent plus lucide que les protagonistes qui l'entouraient. Dans les films de psychanalyse, le malade est à la fois concerné par l'intrigue et prisonnier de sa représentation du monde. L'altération de ses perceptions sert de nœud au récit : il connaît la vérité mais celle-ci se manifeste à lui de manière inconsciente. Une partie de l'intrigue se déroule dans son esprit : les investigations deviennent intellectuelles. Pour contrebalancer cet aspect théorique, le film psychanalytique se doit d'investir de véritables décors et de véritables « diégèses ». Certains sont aussi évidents que l'hôpital psychiatrique (*Strange Illusion, La Maison du docteur Edwardes, La Fosse aux serpents, La Toile d'araignée, Soudain, l'été dernier, Stock Corridor*), d'autres sont plus inattendus : Far West (*La Vallée de la peur*), haute société (*Soudain, l'été dernier, Le Mystérieux docteur Korvo*). L'intrigue est alors récupérée par la « réalité matérielle », évitant ainsi une virtualité excessive.

Bien que la pathologie de certains personnages soit la condition *sine qua non* de l'intrigue, leur guérison n'est pas la première préoccupation des scénaristes. Une fois les criminels arrêtés ou le couple réuni, la thérapie s'arrête avant qu'il soit médicalement vraisemblable que le malade ait été totalement rétabli.

Qu'y a-t-il de plus secret qu'un rêve ou qu'un cabinet de psychiatre ? Les scénaristes pallient leur manque d'information par un imaginaire débridé. Ils célèbrent une relation amoureuse entre deux personnages archétypaux, un soignant et son patient. Psychanalyse et drame fonctionnent tous deux autour de la satisfaction d'un désir. Amanda et Tony (*Amanda*), John et Constance (*La Maison du docteur Edwardes*), Cecily et Freud (*Freud, passions secrètes*) sont le centre de gravité des films. Cette comédie musicale, ce film policier et ce *biopic* se concentrent sur différentes confrontations entre deux personnages comme enchaînés l'un à l'autre. L'objectif n'est pas de guérir mais d'aimer. *A priori* anti-cinématographique, la séance de psychanalyse ne doit pas se réduire à une conversation filmée mais mettre en images la parole. Avec la représentation et l'interprétation des rêves, ces séquences intriguent et portent le récit vers l'expérimentation.

Peut-on convenir d'une structure commune aux seize films de psychanalyse de la filmographie choisie ? Tous impliquent une enquête par rapport à la biographie du patient, qui est menée dans des buts divers : résoudre une enquête criminelle (Groupe un : *Strange Illusion, La Maison du docteur Edwardes, Le Mystérieux docteur Korvo, Shock Corridor*), comprendre un roman familial (Groupe deux : *La Vallée de la peur, Le Médaillon*), rétablir une vérité sur un mort (Groupe trois :

*Soudain, l'été dernier*), libérer le patient d'un traumatisme (Groupe quatre : *Now Voyager, La Fosse aux serpents, Pas de printemps pour Marnie*), donner naissance à la psychanalyse (Groupe cinq : *Freud, passions secrètes*), dévoiler un sentiment amoureux (Groupe six : *Amanda*).

La transtextualité sert les mythologies : en passant d'un texte comme *Ulysse* (James Joyces) que Genette appelle « hypertexte », à un texte antérieur comme *l'Odyssée* (Homère), qu'il appelle « hypotexte » et sur lequel le premier « se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire »<sup>431</sup>, mythologies et structures conduisent aux genres hollywoodiens qui représentent la forme dominante de « transfilmique ». La poétique du rêve renvoie aussi bien à une « transfilmique » où interagissent différents films traitant de l'onirisme qu'à une structure « mythologique » que Jung déduit de l'interprétation de rêves. Ces deux références permettent de comparer le système hollywoodien avec l'étude des rêves pour déboucher sur une structure du rêve filmé qui tient plus de l'exercice de style hollywoodien que des caractéristiques psychanalytiques.

Chercher l'origine des récits conduit à étudier les grands mythes. Nous avons pris pour exemple le mythe de *Barbe-Bleue* qui a été aussi bien exploité par la littérature néo-gothique (aussi bien Charlotte Brontë que Daphné du Maurier) que par le classicisme hollywoodien (le *female gothic*). Des premiers récits au récit audiovisuel, les mythologies évoluent mais conservent une même structure. Ainsi, les étapes du conte de Grimm se retrouvent dans des films contemporains comme *Crimson Peak* (Guillermo del Toro, 2015). On peut considérer la transtextualité de *Barbe-Bleue* (hypotexte) et du film de Guillermo del Toro (hypertexte) : *Crimson Peak* se veut d'abord un héritier du film gothique et ne renvoie aux Grimm que par ricochets. Que reste-t-il du conte dans cette version très contemporaine (notamment par les codes horrifiques, le *gore*) ? Del Toro fait une lecture « genrée » où le tueur de femmes est amoindri par la présence d'une sœur maléfique (avec laquelle il entretient des relations incestueuses) et le règlement de compte final se joue entre deux femmes. Les scénaristes ont rendu encore plus complexe le conte en le transposant au début du XX<sup>e</sup> siècle. *Crimson Peak* est traversé par le cinéma d'horreur dont il fait une représentation presque exhaustive : Giallo, film gothique, drame victorien. Ces références doivent beaucoup au conte, récit horrifique avant l'heure.

Dans *Palimpsestes*, Gérard Genette étudie la façon dont les « textes » (comprendre les « œuvres ») se répondent depuis les premiers temps de la littérature. De *l'Amadis de Gaule* à *Don Quichotte*, de *Casablanca* à *Tombe les filles et tais-toi* (*Play It Again, Sam*, Herbert Ross, 1972), Genette constate que l'histoire de l'esthétique se fait en réaction à des textes antérieurs qui ne cessent d'en alimenter de nouveaux. Alors qu'il présente le projet de son ouvrage, Genette écrit :

« L'objet de la poétique (...) n'est pas le texte, considéré dans sa singularité (ceci est plutôt l'affaire de la critique), mais l'*architexte*, ou si l'on préfère l'architextualité du texte (comme on dit et c'est un

---

<sup>431</sup> Genette G., *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Édition du Seuil, n° 257, 1992, p. 13.

peu la même chose, « la littérarité de la littérature »), c'est-à-dire l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes –types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc.- dont relève chaque texte singulier. Je dirais plutôt aujourd'hui, plus largement, que cet objet est la *transtextualité*, ou la transcendance textuelle du texte, que je définissais déjà, grossièrement par « tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes ». »<sup>432</sup> L'étude isolée d'un texte se révèle peu féconde et conduit à considérer un ensemble beaucoup plus grand dans lequel il s'inscrit. Genette considère impossible de faire abstraction de références obligatoires sans lesquelles l'esthétique n'existerait pas : « il n'est pas d'œuvre littéraire qui, à quelque degré et selon les lectures, n'évoque quelque autre et, en ce sens, toutes les œuvres sont hypertextuelles. »<sup>433</sup> Les palimpsestes du titre renvoient à une écriture toujours renouvelée sur un même parchemin où l'on peut lire un premier texte et un second. Plutôt que d'effacer le premier texte, les continuateurs y superposent un nouveau.

On peut, bien sûr, élargir cette réflexion au cinéma hollywoodien et au film psychanalytique. Dans ce *corpus*, certaines séquences dégagent des liens transtextuels/transfilmiques spécialement forts. Le rêve filmé ou l'exacerbation d'un traumatisme sont deux séquences inhérentes à l'évolution positive du patient. La transfilmicité qui réunit ces séquences est symptomatique des limites de l'imaginaire.

Plus qu'à une esthétique, les liens transfilmiques s'attachent à une construction dramatique : le rêve filmé, trop atypique pour être gratuit, exerce une emprise sur le reste du récit. Il prépare l'exacerbation d'un traumatisme, autre passage obligé du film psychanalytique. Ce traumatisme est presque toujours mis en images<sup>434</sup>, provoquant un retour du refoulé ou de l'inconscient. Le spectateur est amené à douter d'une vérité qui dérange une partie des personnages. Le moment de l'exacerbation du traumatisme doit surprendre : parfois rapidement expédié (*La Maison du docteur Edwardes* se contente d'utiliser un montage parallèle qui lie une descente à ski avec l'homicide involontaire du frère de John ; *Le Secret derrière la porte* prête une fulgurance à Celia qui, dans un éclair de génie, se souvient d'une anecdote décisive rapportée par la sœur de Mark), il peut aussi être traité en profondeur (*Soudain, l'été dernier* en fait son morceau de bravoure, une séquence de vingt minutes qui donne sa légitimité au reste du drame ; *Pas de printemps pour Marnie* y consacre sa dernière partie, confrontation avec une mère au passé trouble, *Freud, passions secrètes* accumule différents moments de révélations cathartiques). La transfilmicité de ces séquences n'empêche pas un certain suspense. *Pas de printemps pour Marnie*, pendant mélodramatique de *La Maison du docteur Edwardes*, nous propose une thérapie punitive qui joue avec les codes hollywoodiens. Comme John, Marnie souffre d'amnésie causée par un traumatisme infantile. En inversant les rôles-la personne névrosée est ici une femme-, Hitchcock dépeint un personnage masculin amoureux qui se sert de la détresse de l'héroïne tout en voulant la sauver. Le passage du traumatisme révèle un secret

---

<sup>432</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>433</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>434</sup> *Le Secret derrière la porte* déroge à cette règle.

de famille beaucoup plus inavouable que l'accident meurtrier de *La Maison du docteur Edwardes* et correspond mieux à la complexité de la psychanalyse : Marnie a involontairement tué un client de sa mère prostituée qui s'était montré agressif. Vingt années se sont écoulées entre les deux films, au cours desquelles sont advenus de nombreux changements dans les représentations hollywoodiennes. La sexualité à peine suggérée dans *La Maison du docteur Edwardes* prend une place prééminente dans *Pas de printemps pour Marnie*. Les films de psychanalyse ne sont pas à l'abri des changements sociétaux. L'image des soignants pousse à une progressive paranoïa qui explose avec *Shock Corridor* tandis que les genres laissent peu à peu place à la peinture de mœurs. *La Maison du docteur Edwardes* préfigure *Pas de printemps pour Marnie*. Il s'agit de deux histoires d'amour contrariées par la maladie psychique où un personnage amoureux tente de guérir l'être aimé, ce qui doit permettre l'accomplissement d'un amour plus fort que la folie. Si le premier film obéit à tous les codes du film policier, le second est un objet plus étrange. L'étude de cas pathologiques sert une passion amoureuse pervertie par la souffrance psychique de l'un des deux personnages du couple.

Genette établit « cinq types de relations transtextuelles »<sup>435</sup> : « intertextualité », « paratexte », « métatextualité », « transtextualité/hypertextualité », « architextualité ». L'étude de parodies, pastiches, *remakes* et films de genre permet de comprendre que Hollywood ne fait que reprendre une « transtextualité » qui a toujours existé. Les rapports entre deux films s'expriment de façon évidente avec « l'architextualité », dont on déduit les genres. « L'intertextualité », dont on déduit la citation, ne renvoie pas systématiquement à des passages de livres repris en exergue des films ; elle s'exprime également par l'insertion d'extraits d'autres films incorporés dans la « diégèse ».

Jamais dans l'histoire de la fiction, un système n'aura été aussi conscient que Hollywood des liens qu'entretiennent les œuvres entre elles. Dans l'imaginaire du cinéophile, un gigantesque fondu-enchaîné rappelle toutes les relations que les films de studio entretiennent entre eux. C'est la raison pour laquelle Cerisuelo a intitulé son ouvrage de poétique filmique *Fondu Enchaîné*.

Le transfilmique prend le relais de la poétique. L'application de la pensée de Genette à la production hollywoodienne permet de comprendre l'esthétique des *remakes* et le regroupement par canons. Un *remake* ou une citation sont faits pour être reconnus par le public alors que l'appartenance à un genre implique une réflexion englobant de nombreux films.

L'intérêt des cinéastes hollywoodiens pour les théories freudiennes renouvelle les formes esthétiques et réinvente les récits : le cinéma ne tente plus d'imiter la réalité ou d'inviter à un voyage imaginaire, il devient l'expression de l'inconscient. La marginalité de ces expérimentations protège le reste de la

---

<sup>435</sup> Genette G., *Palimpsestes*, op. cit. pp .7-16

production. Reconstituer un rêve filmiquement comme décrire littérairement le désordre mental par l'expression du flux de conscience revient à une opération stylistique paradoxale : elle consiste à recréer de la façon la plus travaillée et la plus artificielle une expression spontanée. Le rêve filmé relève du procédé davantage que du genre. La narration psychanalytique permet aux cinéastes d'utiliser sciemment un nouveau langage. En ce qui concerne Hollywood classique, c'est l'introduction de la psychanalyse dans une intrigue *a priori* stéréotypée qui motive l'invention de formes nouvelles. Les cinéastes ne pouvaient pas rester à la périphérie des drames en refusant de donner forme aux phénomènes psychiques.

Il existe de nombreux points de dissonance entre les seize films de psychanalyse sélectionnés. L'intervention de soignants ne suffit pas à constituer un genre (d'autant plus que *La Vallée de la peur* et *Pas de printemps pour Marnie* évoquent la psychanalyse sans convoquer la figure du soignant). Comment considérer ces films qui évoquent tous la figure de Freud de façon plus ou moins explicite ? On constate d'abord qu'ils appartiennent déjà tous à des « genres historiques » : comédies musicales, mélodrames, films policiers, westerns... La moitié de ces films représente un rêve qui est dans tous les cas intégré à l'intrigue. On serait tenté d'ajouter le *Traumfilm*, film de thérapie ou film psychanalytique, aux différents genres répertoriés dans le classicisme hollywoodien. On retrouve en effet dans cette catégorie des éléments communs : présence de psychologues et de malades, guérisons, représentations de rêves et de traumatismes, visualisation de phénomènes psychiques. Toutefois, pour Rick Altman, auteur d'une typologie sur la comédie musicale hollywoodienne :

« Un groupe de textes ne forme un genre que si et seulement s'ils constituent un type sémantique et si ce type sémantique est assorti à un type syntaxique correspondant. Un groupe de films ayant une syntaxe commune mais ne partageant pas d'éléments sémantiques (et réciproquement) ne sera pas reconnu comme constituant un genre. Un genre, donc, au sens fort auquel je me tiendrai, n'est ni une construction théorique non attestée, ni un type historique inacceptable d'un point de vue théorique. Un genre n'existe pleinement qu'à partir de l'instant où l'on met en place une méthode pour organiser sa sémantique en une syntaxe stable. »<sup>436</sup>

Altman expose ici une conception du genre sémantico-syntaxique avec laquelle il faut confronter les films psychanalytiques. Sémantiquement, les éléments sont présents. La syntaxe pose plus de problèmes. On pourrait faire l'hypothèse que le film psychanalytique propose une même structure qui va des premiers symptômes à la guérison. Mais cette hypothèse ne résiste pas à l'analyse des films : *La Maison du docteur Edwardes* et *Strange Illusion*, par exemple, prennent la structure d'une enquête, alors qu'*Amanda* possède une structure ternaire impliquant trois formes de thérapie.

---

<sup>436</sup> Altman R., *La comédie musicale hollywoodienne: les problèmes de genre au cinéma*, Paris, Armand Colin, 1992, pp. 132-133.

### 4.1.3 Une structure pour raconter la mythologie freudienne

Avec *Mythologiques*<sup>437</sup>, Lévi-Strauss dégage une combinatoire valable pour tous les mythes. Cette démarche nous rappelle *La Morphologie du conte* de Vladimir Propp qui avait servi à décomposer les *female gothic* en myèmes. Aujourd'hui, Hollywood nous offre une mythologie moderne (de *Marvel* à *Star Wars*). Durant la période classique, la mythologie renvoyait surtout au western.

Hollywood est parvenu à écrire la mythologie de la psychanalyse en orchestrant la guérison d'un traumatisme comme si les personnages réinventaient la méthode analytique. Pour Lévi-Strauss, les mythes racontent tous la même histoire, sont des suites de dichotomies et n'ont pas d'auteur. On voit bien comment ces préceptes s'appliquent à Hollywood, qui décline toujours les mêmes thèmes, fonctionne sur des contrastes manichéens et où il est compliqué d'attribuer la paternité d'un film à une seule personne. *Mythologiques* nous permet d'imprimer la légende de la psychanalyse à travers des fictions comme *Freud, passions secrètes* où Huston fait de la découverte de la sexualité infantile une épopée.

Dans la perspective de faire ressortir une analyse structurale des genres, Raphaëlle Moine fait appel à la définition du mythe par Lévi-Strauss, qui lui permettra de décrire la structure récurrente des westerns. Ce genre typiquement américain renvoie à des mythes beaucoup plus anciens que ceux de la conquête de l'Ouest (on y retrouve aussi bien Shakespeare que Maupassant ou Emily Brontë). S'il raconte l'Amérique, le western s'appuie sur des mythes impliquant les débuts de la civilisation et la violence par laquelle elle a été instaurée. Reviennent à la mémoire Romulus et Rémus ou *L'Iliade*, des récits mythologiques fondateurs qui ne cessent de se répéter dans l'histoire des représentations.

« Pour Claude Lévi-Strauss, le mythe est une catégorie fondamentale de l'esprit, à laquelle correspond une pensée abstraite et logique, la pensée mythique. Celle-ci, procédant par dichotomies et oppositions successives selon un code binaire, est capable de réduire le réel à une grille simple d'oppositions binaires : l'analyse structurale des mythes s'intéresse donc à « ces propriétés fondamentales et communes », ces structures « cachées », et non aux mille péripéties d'un récit imprévisible.

Les différents mythes sont les formes, historicisées, dans lesquelles les différentes cultures organisent de façon systématique leurs visions du monde (leur réel) en systèmes d'oppositions et de différenciations. Si les mythes se répètent et se ressemblent, ce n'est pas parce qu'ils sont les manifestations concrètes d'une combinatoire. »<sup>438</sup>

Le modèle mythologique a été réinvesti par le cinéma classique hollywoodien qui renouvelle aussi bien *Don Juan* que *Le Vaisseau fantôme* ou *Pandora...* Ces adaptations libres appartiennent à de

---

<sup>437</sup> Lévi-Strauss., *Mythologiques*, Paris, Plon, 2018.

<sup>438</sup> Moine R., *Les genres du cinéma*, op. cit., pp. 49-50.

grands genres et s'y conforment. *Les Aventures de Don Juan* est avant tout un film d'aventures avec Errol Flynn et *Pandora* un mélodrame avec Ava Garner.

Aux origines des civilisations, il y a différents récits qui peuvent évoluer, muter, se transformer mais dont les multiples versions entretiennent des liens de réciprocité. Les mythologies de l'ère industrielle s'adaptent aux médias de masse dont le cinéma représente la quintessence. Nous avons vu comment la structure des divertissements hollywoodiens s'était conformée à celle des contes pour constituer un répertoire fait de répétitions et de variations. À travers les écrits de Vladimir Propp et de ses continuateurs se mettait en place une structure qui gagnait peu à peu en complexité. Ce désir de faire apparaître une structure solide ne se restreint pas à la tradition orale et à la tradition filmique : elle s'étend à d'autres objets d'étude (littérature, cinéma mais aussi ethnographie et psychanalyse). Les mythes portent de manière embryonnaire tous les récits possibles. La tétralogie de Lévi-Strauss intitulée *Mythologiques* est à l'anthropologie ce que le *Ring* est à l'opéra : une somme définitive dont les conclusions amènent, *in fine*, à un sentiment morbide. Pour François Dosse, auteur d'une histoire du structuralisme en deux volumes, « La structure, après avoir été révélée à elle-même, au prix du déploiement d'un très complexe dispositif conceptuel, n'a donc aucun message à nous communiquer, sinon celui qu'il faut mourir »<sup>439</sup>. Pour en arriver à cette conclusion, il a fallu mettre en lumière un système de structures semblables renvoyant à une éternelle répétition, combinée à des paradigmes qui le rendent possible. Les mythes se répondent jusqu'à l'épuisement d'un médium. L'éternel recommencement des sociétés humaines reproduit les mêmes schémas. Avec la création de Hollywood, les studios réinventent un monde qui connaît donc une genèse.

Hollywood classique constitue l'un des derniers représentants de mythologies millénaires. Contemporain de la psychanalyse, il fait une lecture des grands mythes qui renvoie à une forme à la fois moderne et intemporelle. Totalement factice, la mythologie hollywoodienne offre un spectacle crépusculaire. *Autant en emporte le vent* fait d'un phénomène littéraire (le *bestseller* de Margaret Mitchell) et d'une réalité historique (la guerre de sécession) la quintessence de la forme hollywoodienne en même temps qu'il en exalte la destruction nous racontant la fin d'un monde flamboyant et la résistance acharnée de l'une de ses parcelles. La structure du film joue sur deux parties symétriques : la première raconte la disparition du faste et de l'arrogance sudistes, la seconde raconte la survie après la défaite. Les deux parties se terminent par la promesse de Scarlett O'Hara d'être digne de ce que cette fille d'immigrés irlandais orgueilleuse a de plus important : la plantation de Tara. La dimension mortifère de la mythologie sudiste laisse place à une société nouvelle où Rhett Butler excelle alors qu'Ashley Wilkes demeure inadapté. L'aspect binaire du film se comprend par l'opposition de deux couples bien assortis : Ashley et Mélanie, trop bons et intègres pour vivre

---

<sup>439</sup> Dosse F., *Histoire du structuralisme*, Tome I, *Le chant du cygne : 1945-1966*, Paris, Éditions la Découverte, 1992, p. 310.



indécemment, et Rhett et Scarlett, trop opportunistes et égoïstes pour pouvoir s'aimer. Les dichotomies sont simples : Sud/Nord, plantations/capital, noblesse/intérêt, modernité/archaïsme.

À Hollywood, les films qui traitent de la psychanalyse nous font revivre son invention de manière instantanée. Le personnage du soignant remplace Freud, lorsque celui-ci n'appartient pas à la « diégèse ». Il semble alors au spectateur que Constance (*La Maison du docteur Edwardes*), Mark Rutland (*Marnie*), Celia (*Le Secret derrière la porte*), Tony (*Amanda*), Cukrowicz (*Soudain, l'été dernier*) et le docteur Scott Elliott (*Double Énigme*) sont les auteurs des théories qu'ils mettent en œuvre. Bien avant le biopic de John Huston, les scénaristes hollywoodiens ont fait soigner les personnages de fiction. À chaque guérison fictive, on redécouvre une forme de miracle qui repose sur le génie de thérapeutes, qui s'avèrent pourtant souvent des thérapeutes de fortune. Celia n'a pas pris directement connaissance des théories de Freud. Avec comme unique *background* les propos d'une étudiante en psychologie, elle met en œuvre une technique expérimentale qui va réussir. Parfois, le spectateur oublie la thérapie du héros car il s'est focalisé sur des éléments dramatiques plus forts : la résolution d'un mystère. Une dichotomie existe entre les héros *a priori* positifs et les forces traumatiques, souvent représentées par un personnage de mauvais médecin (le docteur Muhlbach dans *Strange Illusion*, le docteur Murchison dans *La Maison du docteur Edwardes*) ou d'antagoniste puissant (Violette dans *Soudain, l'été dernier*). On constate souvent que le principal antagoniste est le personnage malade. Il représente une entrave à lui-même. La découverte d'un esprit scindé fait un criminel potentiel de chacun de ces héros. Mark (*Le Secret derrière la porte*) ou John (*La Maison du docteur Edwardes*) comportent leur part sombre qui aurait pu éclater au grand jour sans l'amour qui leur est porté. Terry et Ruth (*Double Énigme*) ont beau être deux personnages distincts, il n'est pas interdit de faire une lecture métaphorique du film de Siodmak et de transformer les jumelles en un personnage schizophrénique. La mythologie de la psychanalyse s'incarne avec des personnages archétypaux : le séducteur (Tony dans *Amanda*), le faux coupable (John dans *La Maison du docteur Edwardes*), l'homme de science scrupuleux (deux héros incarnés par Montgomery Clift : le docteur Cukrowicz dans *Soudain, l'été dernier* et Freud dans *Freud, passions secrètes*).

Des récits qui oscillent entre l'histoire officielle et la légende ont été élaborés sur les fondements de toutes les mythologies. Il était naturel de consacrer un film à une autre légende, celle de la psychanalyse. Cet univers viennois de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> siècle ne coïncide pas avec l'imaginaire hollywoodien. Qu'importe ! Il suffit de le distordre de façon à devenir un spectacle. *Freud, passions secrètes* est avant tout une relecture hollywoodienne, aussi complexe que violente. La noirceur du film de Huston ainsi que la densité de ses dialogues avaient tout pour rebuter le spectateur. Basé sur des études de cas venant principalement de Freud et de Cecily Koertner, ce biopic nous raconte le jeune Freud, loin de la figure paternaliste de l'homme mûr à laquelle nous sommes habitués. Le jeune Freud recréé par Huston cherche encore symboliquement à « tuer le père ». Son

père biologique va décéder et il va s'émanciper du Docteur Breuer, père symbolique. La mort du père est le terreau de la psychanalyse et l'un des principaux déterminants de la sexualité infantile du fils, qui désire sa mère. Ce film à l'ambition théorique progresse en complexité avec la représentation d'une pensée en marche. En réduisant l'action de Freud à la thérapie d'une seule vraie patiente (Cecily, qu'il a désignée sous le pseudonyme d'Anna O) et en combinant les personnalités de Fliess et Breuer en un seul personnage, Huston évite de se disperser<sup>440</sup>. Ce film étrange prétend se fonder sur des textes scientifiques : l'*Étude sur l'hystérie* et la biographie de Freud par son élève Ernest Jones. Faire une fiction de ces deux modèles implique une invention constante pour les adapter aux canons hollywoodiens.



Fig. 1 - *Freud passions secrètes*, 1962. Huston multiplie les figures historiques (Meynert, Charcot, Breuer) auxquelles il prête des propos imaginaires.

Huston multiplie les figures historiques (Meynert, Charcot, Breuer) auxquelles il prête des propos imaginaires (**Fig. 1**). Les différentes séquences avec Meynert frappent par leur stylisation. Alors qu'il vient d'accepter sa démission, Meynert montre à Freud son élevage de scorpions. Il accompagne cette fascination pour le mal par une injonction : il faut laisser l'obscurité en arrière-cuisine et non l'exposer au grand jour. La deuxième séquence nous montre un Meynert inédit qui révèle que toute sa vie et toute son œuvre n'étaient qu'une trahison envers sa vraie nature. Ce secret intime, « les névrosés forment une communauté », nous montre l'universalité de ce dont souffrent d'un côté des soignants qui s'exposent à ce que la nature humaine a de plus sombre et de l'autre leurs patients qui souffrent de pressions psychiques. Malgré ses périodes de doute, le Freud imaginaire d'Huston trouve en lui-même le courage de porter cette souffrance pour y trouver un remède. C'est le parcours d'un chercheur que filme Huston et non un scénario linéaire. La prouesse du cinéaste était de rester filmique : il y parvient en réussissant pour la première fois à filmer l'activité psychologique. Égrenant divers objets symboliques (une poupée, un bracelet en forme de serpent, une montre à gousset) qui prennent sens à travers la suite du récit, Huston réussit à utiliser la psychanalyse comme une composante plastique. La poupée représente le commerce sexuel de Cecily avec son père. Le bracelet, le désir de Freud pour sa mère. La montre, qui sera cassée, symbolise la mort du père. On déduit un sens de ces objets comme lorsque l'on interprète un rêve. Chaque séquence célèbre l'invention d'un

<sup>440</sup> Interview de Marie-Laure Susini, supplément du DVD *Freud, passions secrètes*

précepte psychanalytique : utilité de l'hypnose, méthode analytique, interprétation du rêve, sexualité infantile... Le film cherche à montrer comment le génie de Freud lui permet de forger empiriquement puis théoriquement les instruments de la psychanalyse. L'aventure intellectuelle dont le *biopic* rend compte devient cinématographique car elle passe par une altération des perceptions. Ainsi, les rêves et souvenirs de Cecily sont systématiquement surexposés. Cette technique confère un flou et une étrangeté à des morceaux de conscience. La construction du film est remarquable en ce qu'elle réussit le tour de force de créer du suspense avec des données théoriques et historiques. Les rêves sont cependant incomplets et l'exploration de l'inconscient sinueuse.



Fig. 2- *Freud passions secrètes*, 1962. Freud comprend qu'il est autant concerné par le désir originaire que sa patiente hystérique

Huston s'attache à nous libérer d'un dogme, celui qui veut que la psychologie soit consciente. Le récit se limite presque à une confrontation entre Cecily et Freud (même s'il a tout de même d'autres patients au début du film). Cette histoire d'amour, promise par le titre, se construit de séance en séance. L'audace de Freud qui, contrairement à Breuer, ne craint pas de mettre son mariage à l'épreuve, le pousse à se mettre en danger et à mettre en danger sa patiente. En dépassant approximations et erreurs, Freud parvient à constituer une réalité universelle. Le manque d'exhaustivité des recherches du Freud de Huston est dû à la volonté du cinéaste de concentrer son film sur un cas précis. Lapsus, figures bibliques, assonances verbales font partie du matériel à interpréter. La relation Freud/Cecily est riche en jeux de miroirs : le matériel psychologique de chacun des personnages permet de compléter une théorie de la sexualité infantile. Huston montre comment Freud comprend qu'il est autant concerné par le désir originaire que sa patiente hystérique (**Fig. 2**). Il mène de front deux enquêtes : la première concerne la poupée de Cecily, la seconde le bracelet de sa mère. Ces deux « jouets » sont les attributs respectifs d'un désir pour le père et pour la mère. Nous nous sentons tous coupables de nos désirs. C'est la déduction de Freud au terme de son parcours.

En représentant les rêves de personnages de fiction, les cinéastes hollywoodiens apportent un éclairage qui n'existe que dans leurs récits. Ce besoin d'explication, qui culmine avec les interprétations des rêves de *La Maison du docteur Edwardes* et de *Freud, passions secrètes*, n'est pas étranger aux intrigues hollywoodiennes. Hitchcock et Huston servent d'abord les genres auxquels ils se réfèrent. Contrairement aux polars contemporains qui peuvent s'achever sur une incertitude, *La Maison du docteur Edwardes* et *Freud, passions secrètes* sont des récits complets et fermés sur eux-mêmes. Dans le film d'Hitchcock, un amnésique, John, revit l'invention de la psychanalyse à travers des méthodes à l'égard desquelles il est d'abord sceptique. Cette réinvention cinématographique (et typiquement hollywoodienne) place les spectateurs dans une scène originaire. Le film d'Huston va plus loin. Au monsieur barbu, caricature de Freud, qui symbolise le docteur Edwardes dans le rêve de John, Huston oppose un acteur grimé en Freud. Contemporain du déclin de l'empire hollywoodien classique, *Freud, passions secrètes* est un projet dont l'ambition dépasse le cadre cinématographique pour devenir pédagogique. Ce voyage aux origines de la psychanalyse parvient à créer une légende freudienne comme on a pu évoquer une légende arthurienne ou christique. En devenant un héros hollywoodien, Freud, accède au statut d'idole de la culture populaire.

Les films psychanalytiques ne déroulent pas un programme commun. La psychanalyse devient un prétexte pour accentuer l'étrangeté et la complexité des intrigues. Les cauchemars de Paul (*Strange Illusion*) permettent au héros de rattraper son handicap par rapport aux comploteurs. L'objet du film d'Ulmer n'est jamais de soigner le personnage (l'hôpital psychiatrique étant un moyen de le séquestrer). Ruth et Terry (*Double Énigme*) passent des tests psychologiques qui permettent d'inculper Terry mais ne sont pas destinés à la guérir. Le docteur Cukrowicz veut connaître la vérité et *Soudain, l'été dernier* se termine dans cette perspective. Dans le film de Mankiewicz, les soins représentent une forme de torture. La lobotomie pourrait servir de moyen pour supprimer des souvenirs compromettants. John (*La Maison du docteur Edwardes*) est sauvé et revient à la normalité. Il sert avant tout de conscience du crime de Murchison, mais c'est Constance qui découvrira l'identité du malfaiteur. Le personnage du patient est souvent passif. Il n'a de forces que par des visions qui s'imposent à lui.

Il est périlleux d'établir une combinatoire avec les éléments dramatiques des films psychanalytiques pour deux raisons : il ne se dégage pas une structure assez nette pour être applicable à tous ces films ; la psychanalyse est une composante de l'intrigue mais pas nécessairement son principal ressort. Si l'on peut étudier les liens transfilmiques qui unissent ces œuvres, il serait abusif d'en déduire que le sujet de ces films acquiert une dimension générique.

## 4.2 La structure des rêves déduite de la psychanalyse s'applique aux rêves filmés par déformation

Pour Jung, un rêve peut se décomposer en quatre temps (4.2.1 Une structure retenue par Jung). Nous vérifierons cette structure avec les rêves de *La Maison du docteur Edwardes* (4.2.2 La structure du rêve de Ballantine, *La Maison du docteur Edwardes*), de *La Femme au portrait* (4.2.3 La structure du rêve de Wanley, *La Femme au portrait*) et du *Magicien d'Oz* (4.2.4 La structure du rêve de Dorothy, *Le Magicien d'Oz*). Cette structure dépend de la fin du rêve qui est associée à un choc (4.2.5 La Lyse).

Jung dégage des rêves une structure en quatre étapes : Situation, Exposition, Péripétie et Lyse (dénouement qui nous détache du rêve). Cette structure est respectée par les rêves des films classiques hollywoodiens. Cependant, elle doit s'incliner devant les structures propres aux genres abordés (comédie musicale, policier, fantastique, etc.).

### 4.2.1 Une structure retenue par Jung

Avec le structuralisme, on constate un ordre dans chaque domaine non seulement de la pensée consciente mais aussi de la pensée inconsciente. L'image d'un inconscient désordonné est un poncif qui ne résiste pas à l'analyse. *Freud, passions secrètes* s'appuie sur des strates de l'inconscient qui révèlent progressivement un message qui serait évident pour celui qui serait prêt à regarder la réalité en face. Le véritable problème n'est plus d'inventer des concepts mais de faire preuve de courage. La témérité de Freud l'emporte sur l'aspect ludique de ses recherches. Comme beaucoup de films représentant des rêves, *Freud, passions secrètes* leur confère une importance téléologique : ils sont partie prenante de la structure du film. S'appuyer sur une structure narrative de l'intégralité du film ne doit pas empêcher d'étudier la structure intrinsèque du fragment de film que représente le rêve.

Carl Gustav Jung a remarqué une constance dans les différents rêves qu'il a interprétés. Il les rapproche d'une fiction. Il considérait que « la plupart des rêves procèdent de cette même *construction dramatique* »<sup>441</sup> :

---

<sup>441</sup> Jung C.G., *Sur l'interprétation des rêves*, op.cit. , p. 47.

- « 1. Situation : lieu, temps, « Dramatis Personae
- 2. Exposition : présentation du problème
- 3. Péripétie : présentation de l'action, surgissement de la catastrophe
- 4. Lyse : résultat du rêve, conclusion significative. Représentation compensatoire de l'action du rêve. »<sup>442</sup>

Cette « Morphologie du récit de rêve » rappelle celle du conte par Vladimir Propp. Les phénomènes oniriques deviennent une fiction « naturelle », « biologique ».

La structure présentée par Jung s'applique-t-elle aux rêves représentés dans les films hollywoodiens ?

Quelle que soit son utilité dans la diégèse, le rêve filmé appelle à une lecture psychanalytique, qui peut être marginale (*Le Magicien d'Oz*), presque abusive (*Peter Ibbetson*) ou évidente (*La Femme au portrait*). Pour le spectateur qui revoit ces films aujourd'hui, l'importance de Freud y est capitale. On remarque d'ailleurs que la structure mise en évidence par Jung est opérante sur le rêve de Dorothy et sur celui de Wanley. En se focalisant sur trois rêves hollywoodiens, celui de *La Maison du docteur Edwardes*, de *La Femme au portrait* et du *Magicien d'Oz*, on dégage les quatre étapes jungiennes. On s'abstiendra d'en tirer des conclusions hâtives : il est fort possible que cette construction n'ait pas été délibérée et le modèle jungien est suffisamment large pour qu'on puisse l'utiliser avec de nombreux récits. Ce qui nous intéresse ici, c'est de comparer l'écriture de trois rêves, de dégager ce qui a trait à la structure et de comprendre ce qui rend singulière la démarche du cinéaste. Nous tenterons également d'établir un pont entre la méthode esthétique et celle, thérapeutique, qui mobilisent la même architecture.

#### **4.2.2 La structure du rêve de Ballantine, *La Maison du docteur Edwardes***

Le rêve de John Ballantine commence par une mise en situation. La voix off nous indique que nous sommes dans une salle de jeu. On distingue des personnes affairées. Le décor dessiné par Salvador Dalí crée une confusion. Si Ballantine n'avait pas précisé le lieu, le spectateur serait perdu. La voix off facilite le travail d'interprétation du spectateur. L'exposition intervient dans le neuvième plan : un homme barbu (qui s'avèrera être le docteur Edwardes, que le rêve présente comme une caricature de Freud) est accusé de tricherie par un homme dont le visage est caché (il s'agit du docteur Murchison, l'assassin du docteur Edwardes). Alfred Hitchcock se sert habilement du phénomène de la censure du rêve par le dormeur pour ne pas dévoiler l'identité du coupable. La péripétie advient au onzième plan : l'homme mystérieux assassine le docteur Edwardes. La lyse qui provoque la fin du rêve est la

---

<sup>442</sup> *Ibid*

poursuite de John Ballantine par un mystérieux objet volant. On constate que ce récit de rêve contient déjà la partie la plus explicite de son interprétation. Alfred Hitchcock et ses scénaristes respectent donc totalement la structure proposée par Jung.

### **4.2.3 La structure du rêve de Wanley, *La Femme au portrait***

Le rêve de Richard Wanley ne propose pas une mise en situation : il commence dans le décor où Wanley s'est assoupi, c'est-à-dire dans le salon d'un club. Le rêve se prolonge devant la vitrine où est exposé le portrait que Wanley avait admiré avant de se rendre au club. Les premières minutes du rêve consistent en un trajet symétrique à celui de l'arrivée du personnage. Avec la découverte du reflet d'Alice Reed sur la vitrine intervient l'exposition, la présentation du problème. Wanley est attiré par la jeune femme. La troisième étape, c'est-à-dire la péripétie, commence par le meurtre en légitime défense de Claude Mazard. Cette étape est beaucoup plus longue que les autres. Wanley essaye désespérément d'échapper à la police et multiplie les maladroites. Un maître-chanteur apparaît. La lyse intervient lorsque Wanley est acculé à un suicide inutile. Pour approcher ce récit de rêve du modèle de Jung, nous avons dû faire preuve d'une élasticité inutile à l'interprétation de celui de Ballantine.

### **4.2.4 La structure du rêve de Dorothy, *Le Magicien d'Oz***

Le rêve de Dorothy débute par la découverte du monde Munchkins. Dès les premières secondes, un monde merveilleux s'impose de manière visuelle plastique : couleurs vivantes, décors gigantesques, chorégraphies spectaculaires... Le traitement visuel d'Oz tranche avec la partie qui se déroule dans le Kansas. L'environnement merveilleux sidère un spectateur auquel on a d'abord exposé une fable de l'Americana. Immédiatement, il comprend que le nouveau lieu a un fonctionnement autonome et coupé du réel. Héroïne malgré elle, Dorothy a provoqué la mort d'une sorcière. Le seul objectif de la jeune fille est de rentrer chez elle.

## 4.2.5 La Lyse

Les rêves ont pour projet d'amener un dénouement tellement insupportable ou intense qu'ils nous sortent du sommeil. Le suicide de Wanley (*La Femme au portrait*), la poursuite de John Ballantine (*La Maison du docteur Edwardes*) ou encore la condamnation de Mark Lamphere (*Le Secret derrière la porte*) sont autant d'évènements traumatiques pour les rêveurs qui rendent inconcevable la suite d'un récit et provoquent donc le réveil. Ce goût d'inachevé stimule l'interprétation qui pallie une lecture lacunaire. La dimension interactive des rêves se prolonge dans la mise à jour d'un contenu latent. Ce contenu fait triompher l'imagination autant que la logique. Comblent les manques d'un message de l'inconscient, c'est souvent réinventer le rêve et assumer une subjectivité d'interprétation ou de surinterprétation nécessaire à la création artistique.

## 4.3 La représentation hollywoodienne des rêves évolue selon les genres hollywoodiens et réciproquement

Le « film de psychanalyse » introduit un renouveau au sein des genres : ainsi *La Vallée de la peur* innove en présentant une thérapie du cow-boy, *Amanda* transforme la comédie musicale de Ginger et Fred en psychanalyse déjantée, *La Maison du docteur Edwardes* parvient à lier la guérison de son héros à une intrigue policière. Si les films de psychanalyse peuvent être attachés à tous les genres possibles, seulement trois des genres hollywoodiens conviennent aux séquences de représentation des rêves au sein de ces films : la comédie musicale, le film policier et le film fantastique. La comédie musicale fait du rêve filmé une prouesse technique. Le film policier motive une enquête comparable à une psychothérapie. Le film fantastique nous perturbe en nous faisant partager un rêve, action impossible hors des salles de cinéma.

En tant que satisfaction d'un désir, le rêve filmé peut être vu comme un spectacle, une enquête ou un trouble (**4.3.1 Le rêve filmé appartient à trois genres : la comédie musicale, le film policier et le film fantastique**). La comédie musicale consacre des numéros chantés et dansés (*Dream Ballet*) où les personnages gagnent un onirisme qui donne lieu aux débordements imaginaires des cinéastes (**4.3.2 La comédie musicale, le rêve comme prouesse technique**). Le film policier fait du rêve une énigme



à reconstituer en même temps que les personnages (4.3.3 Le film policier, une enquête motivée par le rêve). Le film fantastique fait du rêve une utilisation destructrice : il vient mettre en doute la « diégèse » (4.3.4 Le film fantastique, transgression par le rêve).

### **4.3.1 Le rêve filmé appartient à trois genres : la comédie musicale, le film policier et le film fantastique**

Les rêves filmés s'intègrent au système hollywoodien et donc s'accordent aux genres en vigueur. Ils en respectent les codes, quitte à les pasticher. Ces imitations de film noir (*La Femme au portrait*), comédie musicale (*Amanda*, *Le Magicien d'Oz*), film policier (*La Maison du docteur Edwardes*, *Strange Illusion*), biopic (*Freud, passions secrètes*) nous amènent à constater à quel point l'onirisme s'adapte aux contraintes de films de studio. Bien qu'ils explorent l'inconscient de leurs personnages, ces films restent classiques. Ils incorporent des séquences radicales à un récit structuré qui ne déroge à aucune étape des genres sollicités. Reprenant un récit stéréotypé que le public connaît bien, ces films étonnent aussi par leurs variations oniriques. Le rêve s'installe au cœur de l'industrie hollywoodienne : il transforme les projets des cinéastes et réorganise leur récit. La structure des films de notre corpus est dépendante de l'utilisation d'une séquence de rêve. La place d'un rêve dans une fiction s'avère stratégique : la diégèse d'un film en est durablement chahutée.

Leitmotiv du western *La Vallée de la peur*, ouverture énigmatique d'un film policier *Strange Illusion*, digression qui transforme l'intrigue de la comédie musicale *Amanda*, le rêve filmé obsède des héros qui, en plus des caractéristiques liées aux genres abordés, partagent des symptômes des malades psychiques. Dans ces trois films étranges, les scénaristes organisent des greffes inattendues. Les vengeances familiales, affrontements divers et amours consanguins relatés par *La Vallée de la peur* doivent autant à Emily Brontë qu'au modèle violent du western telle que la lutte sans merci des frères Earp et des frères Clanton dans *La Poursuite Infernale*, *My Darling Clementine*, John Ford, 1946 ou dans *Règlement de comptes à OK Corral*, *Gunfight at the OK Corral*, John Sturges, 1957). Ce roman familial acquiert une parfaite étrangeté quand les scénaristes décident de raconter la « *back story* » comme un traumatisme qui revient sans arrêt, un rêve récurrent. *Strange Illusion* convoque *Hamlet* et le film policier. Ulmer révisé ces deux références au temps de la psychanalyse. Le rêve qui encadre le film remplace le spectre de la pièce de Shakespeare et sert d'indice à l'intrigue policière.

Hors des trois registres de la comédie musicale, du film policier et du film fantastique, l'utilisation du rêve perd sa pertinence. Dans la plupart des cas, le rêve filmé fait se rencontrer ces trois genres. Ainsi, *La Vallée de la peur* reste un western bien que le rêve de Jeb soit une expérience plastique qui tranche avec le reste du film (comme on le verra dans la comédie musicale). Ce rêve est réduit à son expression minimale : il intrigue par sa concision et ses répétitions. Il provoque une enquête de Jeb par rapport à une image gravée dans sa mémoire, celle des bottes, de l'assassin de son père (comme dans le film policier) aperçues alors qu'il était caché sous le plancher pour échapper à la mort. Alors que ces images s'imposent à lui, Jeb cherche à s'en débarrasser : en même temps que le règlement de compte usuel, *La Vallée de la peur* fait de son climax la guérison de son héros. La nature fantastique du rêve l'emporte sur un genre, le western, qui nous a habitués à des actions extérieures. Montrer un rêve, c'est forcément créer une ambiguïté entre la réalité matérielle et la réalité psychique, ambiguïté qui souligne l'étrangeté de cette situation. Le dédoublement de la « diégèse » conduit à un questionnement sur la provenance des images. Les scénaristes du film auraient pu raconter le même drame familial sans intégrer le rêve de Jeb. En réalisant le premier (et dernier ?) western psychanalytique, Raoul Walsh rend cohérente une histoire d'inceste et parvient à créer un *suspense* pervers là où les westerns traditionnels reposent sur un affrontement plus lisible. Le drame originel de Jeb est révélé à la fin du film et demeure profondément original. Ce personnage, qui avait l'air condamné depuis le début du film, pourrait, sans la séquence récurrente du rêve, passer pour un être sans psychologie. Le jeu de Robert Mitchum renforce cette idée tant l'acteur prête son aspect bourru et solide au personnage.

Élaboré en fonction de son utilité dans une narration normalisée par l'industrie hollywoodienne. Dans un récit balisé, le rêve filmé vaut pour le message qu'il délivre et la façon dont il insuffle une action. L'efficacité dramatique dépend de ce que les personnages vont comprendre de ce rêve. Toute narration (artistique ou psychique) est dictée par le désir d'un protagoniste. Ce désir est avant tout affectif : Amanda, Constance (*La Maison du docteur Edwardes*), Mimsey (*Peter Ibbetson*) souhaitent pouvoir vivre leur passion. Dorothy veut rentrer chez elle (*Le Magicien d'Oz*). Wanley espère échapper à la police (*La Femme au portrait*). Le personnage de Freud est plus ambitieux : il veut guérir par l'esprit. Paul compte démasquer l'assassin de son père et l'empêcher d'épouser sa mère (*Strange Illusion*). A partir de ces désirs, les scénaristes élaborent un récit où les rêves interviennent quand tous les moyens mis en œuvre ont échoué.

### 4.3.2 La comédie musicale, le rêve comme prouesse technique

De par sa courte séquence de rêve, *Amanda* occupe une place singulière dans notre *corpus*. Étudier le film dans son ensemble permet d'interroger le genre auquel il appartient, la comédie musicale, et à déterminer les rapports qu'il entretient avec l'onirisme. La comédie musicale se marie souvent avec d'autres genres : *Amanda* emprunte à la *screwball comedy* dont la structure est proche. Peu de comédies musicales osent un parallèle avec la psychanalyse mais elles distillent toutes une atmosphère onirique, en particulier dans les numéros musicaux dont le *dream ballet* qui se déroule dans l'inconscient du héros. Ce numéro est une démonstration spectaculaire censée démontrer la capacité de figuration du cinéma classique hollywoodien.

On peut minorer l'importance de ce qui compose un *dream ballet* (numéro dansé d'une comédie musicale qui se déroule dans l'imagination du héros) d'à peine deux minutes ou considérer que, de la même façon que dans *La Maison du docteur Edwardes*, *Amanda* conserve sur toute sa durée une atmosphère onirique. La dimension psychanalytique de ces deux films se décline tout au long du récit. Si la représentation du rêve est la manifestation la plus évidente de l'inconscient des héros, Sandrich et Hitchcock privilégient des indices venant attester d'une activité inconsciente. Amanda et John éprouvent le besoin d'être soignés. Leur « maladie » devient un des objets du film. Sandrich et Hitchcock utilisent une pathologie fictive pour programmer les étapes d'une narration. L'efficacité de ces récits hollywoodiens repose sur des prétextes qui engendrent les principales péripéties. La maladie psychique devient un élément du scénario qui impose une structure conduisant (*happy end* oblige) à une guérison. Plus que de livrer le portrait réaliste d'un malade, les cinéastes intègrent un processus psychique qui bouscule une « diégèse » et conduit à une perception troublée de la « réalité » modifiant le bon fonctionnement des intrigues.

La conception très désinvolte de la psychanalyse qui est celle de Mark Sandrich se conforme à ce qui pourrait être un genre en soi : les films portés par un duo. À travers un parcours semé d'embûches, le couple vedette va parvenir à assumer un amour réciproque (qui s'exprime dès le début des films). Les deux stars passent d'un extrême à l'autre et s'avouent leurs sentiments à travers des numéros chantés et dansés. Pourquoi déplacer ces fantaisies qui se situent le plus souvent dans le monde du spectacle (Fred Astaire et Ginger Rogers incarnant la plupart du temps des danseurs) dans l'univers de la psychanalyse ? N'est-ce pas une manière de considérer les théories de Freud comme une nouvelle façon d'exprimer le sentiment amoureux ? Dans les autres films du duo, il existe deux mondes parallèles : le monde réel et celui du spectacle. Ces deux mondes se rejoignent lorsque le couple est

réuni sur scène. Les intrigues se ressemblent souvent et les seconds rôles sont tenus par les mêmes acteurs (Edward Everett Horton, Helen Broderick, Victor Moore, Eric Blore, Erik Rhodes), dont les emplois varient rarement (respectivement : l'imprésario, la femme mûre, le benêt, l'homme de confiance, le bellâtre italien). Tout le charme de ces films repose sur une alchimie assez unique, celle du couple vedette, et sur sa capacité à nous extraire du quotidien. Dans *Amanda*, il n'y a pas de spectacle en préparation mais la psychanalyse est vue comme une expérimentation de niveaux de conscience qui oblige l'héroïne à se donner en spectacle. L'incorporation de numéros chantés et dansés est souvent considérée comme une expression de l'inconscient. Ce que les personnages ne peuvent dire est relayé par le chant et l'expression corporelle des danseurs. La psychanalyse est un obstacle à la relation amoureuse des deux héros. Le rêve d'*Amanda* confirme l'évidente attirance de son héroïne pour son thérapeute. Ce numéro musical est surtout un prétexte de plus pour montrer les prouesses techniques du couple vedette.

L'incursion du couple dans le monde de la psychanalyse apporte son lot d'étrangetés et provoque un jeu de massacre. Cette invention européenne est accueillie dans une diégèse hollywoodienne comme un élément perturbateur. Caricature du Surmoi, le psychiatre interprété par Fred Astaire n'applique pas les préceptes de la science dont il est le représentant. Plus qu'un règlement de compte avec le freudisme, *Amanda* raconte son absorption par Hollywood. Le rêve de l'héroïne servira de socle à une réflexion sur le genre et la structure. Cette comédie musicale utilise la psychanalyse comme obstacle au bonheur matrimonial et tranche ainsi avec la tradition RKO. Si le couple Fred Astaire-Ginger Rogers reste le principal attrait de ce spectacle musical, les scénaristes doivent en effet parvenir à retarder le plus possible moment de leur union.

*Amanda* donne une image satirique de la psychanalyse. Le rêve est la première manifestation de l'inconscient qui apparaît dans cette comédie musicale. Mark Sandrich tourne une séquence de rêve qui ne comporte aucune ambiguïté. C'est le retour à la réalité qui pose problème : Amanda peut-elle assumer l'amour qu'elle porte à son psychiatre ? Après un *dream ballet* limpide, Amanda est confrontée à une réalité beaucoup plus chaotique. De nombreux obstacles se dressent contre une possible idylle : un futur mari intrusif, Stephan Arden, et un psychiatre, Tony Flagg, qui s'évertue à ne voir en elle qu'une patiente à soigner avant de la considérer comme un cas d'école qui pourrait servir sa carrière.

Amanda s'entretient avec sa tante Cora, personnage « de complément ». Celle-ci a ingéré le traitement d'Amanda à cause de la méprise de l'infirmier Thomas Connors. Elle ne sait plus si elle a rêvé ou passé une nuit d'amour avec l'infirmier. Alors que tante Cora avale des quantités de homard, croyant qu'il s'agit d'un aphrodisiaque encourageant les rêves érotiques, les deux femmes s'interrogent : « Peut-on tomber amoureuse d'un homme dont on a rêvé ? » Amanda comprend que la

réalité est bien plus frustrante que le rêve. Elle décide de refouler son désir pour Tony Flag, persuadée par ce psychiatre farfêlé que la conscience et le subconscient sont deux mondes séparés. Peu lucide, le psychiatre congédie le futur époux d'Amanda prétextant qu'une patiente ne partage ses secrets qu'avec son thérapeute. Il ignore encore qu'il est la dernière personne avec laquelle Amanda souhaiterait partager son rêve... Portant une robe au motif évocateur (de nombreuses flèches qui cherchent à atteindre un cœur), la jeune femme est obligée de laisser Tony Flag la soigner pour parvenir à le séduire. Le récit de rêve intervient à une séquence d'intervalle (le petit déjeuner d'Amanda et Cora) de la représentation du rêve. Ce récit est pure affabulation. Après un instant extatique, la réaction d'Amanda est en effet de conserver secret son rêve, ce qui la conduit ensuite à en faire un récit délirant, qu'elle invente pour satisfaire Tony Flag. Ce récit n'est pas accompagné d'illustrations. Nous voyons la jeune femme inventer au fur et à mesure. Elle ne s'attendait pas à une réaction aussi favorable de la part du médecin qui appelle ses collègues pour célébrer la découverte d'une névrosée exemplaire qui pourrait faire avancer les études psychanalytiques. Supposée être atteinte du complexe de Vulcain et de psychose infantile, Amanda va avoir droit à un traitement d'exception. Elle s'est totalement investie dans son récit, qu'elle mime avec de grands gestes. Le rêve puis le récit mensonger qui lui succède sont des étapes indispensables du scénario.

Observant un rythme allègre, *Amanda* fait s'enchaîner péripéties et quiproquos de manière à mieux faire ressortir leur absurdité. Les deux séquences concernées inscrivent *Amanda* dans un genre. Une comédie musicale RKO entretient un rapport différent avec l'onirisme qu'un thriller psychanalytique produit par Selznick (*La Maison du docteur Edwardes*).

Auteur d'un ouvrage qui fait une étude structurale de la comédie musicale, Rick Altman remarque que ce genre se suffit rarement à lui-même. « Toute comédie musicale hollywoodienne est plus ou moins influencée par un autre genre cinématographique (film d'amour, comédie loufoque, western, mélodrame familial et film noir). De plus, la comédie musicale standard emprunte au moins une partie de sa matière directement au théâtre (titre, intrigue, chanson). »<sup>443</sup> En soulignant une porosité entre les genres, Altman reconnaît également trois types de comédies musicales : la comédie-conte de fées, la comédie-spectacle, la comédie-folklore. *Amanda* appartient à la première catégorie. La définition de la comédie-conte de fée se rapproche étrangement de celle de la « *screwball comedy* »<sup>444</sup>. « Tirant systématiquement attrait de l'étalage plus ou moins manifeste du désir sexuel, la comédie-conte de

---

<sup>443</sup> Altman R., *La comédie musicale hollywoodienne : les problèmes de genre au cinéma*, op.cit., p. 145.

<sup>444</sup> « Terme lancé par la publicité pour désigner un type de comédie apparu à Hollywood vers 1933-1934, caractérisé par le comportement excentrique de personnages types (héritière capricieuses, mères folles, parasites pittoresques etc.) et l'absurdité des situations qui reposent toutefois toujours un certain enracinement social de ces personnages » Coursodon J-P., Tavernier B., *Cinquante ans de cinéma américain*, Paris, Nathan, 1995 p. 1045

fées filmique a montré dès le départ combien elle répondait au besoin de satisfaction quasi-sexuelle du spectateur. »<sup>445</sup>

Nous sommes à la fin des années trente, le cinéma hollywoodien est soumis à l'autocensure du Code de Production et le contenu sexuel doit être régulé par la suggestion. Pourtant, que l'on aborde la comédie musicale ou la comédie *screwball*, la sexualité est omniprésente. Elle est le moteur des drames. Les catégories génériques ainsi que la politique des studios interviennent sur la conception des rêves portés à l'écran. Au cœur de l'économie hollywoodienne, les genres standardisent la fiction. En tant que comédie musicale à la croisée de la comédie romantique et de la comédie *screwball*, *Amanda* s'octroie plus de libertés qu'un film « sérieux ». Si les grandes lignes du récit sont tracées d'avance, scénaristes et réalisateurs conservent une liberté d'exécution. *Amanda* utilise le rêve et son récit comme des étapes nécessaires à un scénario obéissant aux canons du genre.

À la lecture de la thèse de Grégoire Halbout qui porte sur la comédie *screwball*, on trouve de nombreux éléments communs entre *Amanda* et le genre abordé. Une étude structurale du film nous confirme que nous sommes en terrain connu. La structure d'*Amanda* se rapproche de celle que Grégoire Halbout appelle « la comédie de la rencontre (*new love*) »<sup>446</sup> Cette structure est ternaire : 1. *Exposition* : Stephan Arden ne parvient pas à décider Amanda Cooper à l'épouser. Il décide de la faire soigner par son vieil ami, Tony Flagg. La première rencontre est conflictuelle ; 2. *Confrontation* : Tony Flagg rend Amanda Cooper attentive à ses rêves. La jeune femme rêve d'une danse et d'un chant d'amour avec son médecin mais se sent obligée de dissimuler son rêve. Elle invente donc de toutes pièces un autre rêve. Ce rêve fascine Tony Flagg, qui lance un traitement extraordinaire. À force de quiproquos, Tony Flagg se rend compte d'un amour réciproque qu'il partage avec sa patiente. Malheureusement, il est trop tard, il a déjà hypnotisé Amanda pour que la jeune femme épouse son prétendant et déteste son médecin ; 3. *Résolution* : Découvrant le sentiment qui rapproche sa fiancée de son ami, Stephen Arden obtient d'un juge une interdiction d'approcher Amanda qui frappe Tony Flagg. Heureusement, avec l'aide de Thomas Connors, son infirmier, et de Cora, la tante d'Amanda, Tony parvient à remplacer Stephan et à se marier avec Amanda, revenue à elle-même.

Aujourd'hui, les manuels de scénarios préconisent une structure en trois actes. Les films du classicisme respectaient, globalement, cette convention. Alors qu'il définit le genre auquel il consacre sa thèse, Grégoire Halbout rapproche la structure des comédies *screwball* avec celle des contes. Prenant en compte les critiques de David Bordwell qui juge cette comparaison anachronique<sup>447</sup>, Grégoire Halbout considère tout de même que la comédie *screwball* conserve des archétypes des

---

<sup>445</sup> Altman R., *La comédie musicale, op. cit.*, p. 157.

<sup>446</sup> Halbout G., *La comédie screwball hollywoodienne : 1934-1945*, Arras, Artois Presses Université, 2013, p. 117.

<sup>447</sup> *Ibid.*, p. 114.

contes, comme Cendrillon ou Blanche-Neige, et mobilise des personnages-fonctions. Sa relecture de *Morphologie d'un conte* lui permet d'établir des règles communes dans le troisième chapitre de sa première partie intitulé « Stéréotypes narratifs et catégories génériques »<sup>448</sup>.

Grégoire Halbout constate que « la maîtrise des règles du *storytelling* permet d'organiser la projection du public ainsi que son identification au récit et aux protagonistes. Une « bonne » histoire- et les techniques narratives qui la construisent – sert (servent) de fondement au pacte fictionnel. La recette de la jouissance générique pourrait ainsi se résumer à « c'est toujours la même histoire ». »<sup>449</sup> *Amanda* instrumentalise une intrigue classique que le public va immédiatement reconnaître. On ne compte plus les films qui comportent la même trame, celle d'une rencontre amoureuse contrariée qui aboutit logiquement à un *happy end*. L'intérêt d'un tel film ne concerne donc pas l'histoire qu'il développe mais les variations auxquelles se livrent ses auteurs. Le rêve d'Amanda permet aux scénaristes de trouver une nouvelle façon d'exprimer le sentiment amoureux. En s'appuyant sur une structure solide, les scénaristes n'ont plus qu'à trouver des embûches pour retarder le dénouement. Pour cela, ils disposent des différentes pratiques de la psychanalyse : interprétation du rêve, hypnose, traitements médicamenteux...



Fig. 3. *Amanda*, 1938. Les quiproquos de cette comédie psychanalytique déclinent les différents objets thérapeutiques : l'analyse des rêves, les traitements médicamenteux et l'hypnose.

Prise dans une thérapie qu'elle subit dans l'espoir de voir son thérapeute lui avouer ses sentiments, Amanda, jeune femme en parfaite santé mentale, voit son état altéré par les mauvais traitements (pleins de bonnes intentions) de ce dernier. Les quiproquos de cette comédie psychanalytique déclinent les différents objets thérapeutiques : l'analyse des rêves, les traitements médicamenteux et l'hypnose (**Fig. 3**). Chacun d'eux produit des catastrophes en séries. Le comique de situation s'associe

---

<sup>448</sup> *Ibid.*, pp. 109-169.

<sup>449</sup> *Ibid.*, p. 109.

au comique de caractère avec ses emplois de stéréotypes qui marient la diégèse de comédies musicales avec les symboles psychanalytiques. *Amanda* dépeint un milieu très aisé de façon à faire rêver un public souvent populaire. Les métiers servent ici de caractérisation des personnages plus que de moyen de gagner leur vie. Juge, animatrice-radio ou psychanalystes véhiculent des clichés. Ces personnages sont tous des bons vivants plus concernés par le golf, le tir et le vélo que par leur activité professionnelle. Le docteur Flagg pratique la psychanalyse comme une lubie. Il s'intéresse à ses patients comme à des spécimens rares de papillons qui pourraient étoffer sa collection. *Amanda* fait peu de cas de la souffrance psychique. L'insouciance dans laquelle vivent ses protagonistes rassure les spectateurs. Les films avec Ginger et Fred se doivent d'être portés par une joie de vivre permanente.

La comédie musicale est certainement l'un des genres les plus irréalistes de Hollywood classique. Elle fait appel à la fantasmagorie et nécessite un savoir-faire qui transcende le cinéma. Les numéros dansés et chantés nous font abandonner toute considération rationnelle : les lois de la gravité sont défiées, décors et figurants se déploient pour offrir un spectacle pléthorique. Réutilisant souvent des chansons qui préexistent aux films, les comédies musicales font un inventaire des musiques qui fascinent l'inconscient collectif. Optant pour des numéros autonomes et détachables du film ou pour des numéros intégrés à l'action, les réalisateurs de comédies musicales décident de les ouvrir sur un nouveau monde ou de les intégrer à la « diégèse ».

Dans son article sur les *dream ballets*<sup>450</sup>, Christian Viviani ne mentionne pas le passage onirique d'*Amanda* mais fait la part belle à Vincente Minnelli à travers les exemples de *Yolanda et le voleur* (*Yolanda and the Thief*, 1945), *Un Américain à Paris* (*An American in Paris*, 1951) et *Ziegfeld Follies* (1946).

Dans *Ziegfeld Follies*, Tai Long (Fred Astaire grimé en Chinois) tente de dérober un éventail au milieu d'une rixe dans un quartier chinois de Londres. Il prend une balle perdue. Le spectateur perçoit un rêve *post-mortem* où lui est offerte l'opportunité d'une dernière danse. Un plan similaire nous permet de faire un aller-retour entre rêve et réalité : il s'agit de la main de Tai Long essayant de s'emparer de l'éventail. Avant le rêve, Tai Long gît sur le sol devant la vitrine alors qu'il se réveille allongé dans la boutique. Pendant que son esprit était accaparé par ce ballet virtuel, un médecin l'a installé sur un lit de fortune pour lui prodiguer les derniers soins. Le spectateur ressent une empathie pour Tai Long qui l'amène à espérer que son rêve ne s'arrête jamais. Si Peter Ibbetson était parvenu à retarder le moment de sa mort par un rêve partagé avec une maîtresse télépathique, Tai Long n'aurait pas cette chance. Le retour au réel est douloureux. Comme l'écrit Christian Viviani :

---

<sup>450</sup> Viviani C., « Le *Dream Ballet*, états d'âme, dilemmes, désirs et rêves dansés » dans Thivat P.-L., (dir.), *Le rêve au cinéma*, op. cit. pp.91-102



« Le *dream ballet* est ici à son sommet : il réalise l'impossible, et il est cruellement démenti par la réalité. Bien que le déploiement de formes et de tissus atténue le contenu érotique de la danse, ce dernier n'en est pas moins présent. Le format court, enfin, autorise la mélancolie morbide du ton, difficilement compatible avec l'optimisme que le *musical* se devait d'afficher. »<sup>451</sup>  
 Ce segment de *Ziegfeld Follies*, intitulé « Limehouse Blues », est loin de ce qu'on l'appelle aujourd'hui un « *feel good movie* ». Sa fin dramatique nous force, de manière réflexive, à éprouver le pouvoir de distraction de la comédie musicale, dont l'objectif est de nous détourner de la dureté du monde. Alors moribond, Tai Long parvient à danser avec virtuosité.



Fig. 4 -*Un Américain à Paris*, 1951. Reprocher à *Un Américain à Paris* son utilisation des clichés de « cartes postales » s'avère contre-productif étant donné que la ville y est fantasmée par un peintre étranger.

Paris sert de décor onirique à Vincente Minnelli pour raconter les amours de Jerry et Lise. Reprocher à *Un Américain à Paris* son utilisation des clichés de « cartes postales » s'avère contre-productif étant donné que la ville y est fantasmée par un peintre étranger (**Fig. 4**). Peu à peu, Jerry va entrer dans ses toiles, déréalisant notre perception de la ville lumière jusqu'au dernier numéro musical. Tout *Un Américain à Paris* est tendu vers cette séquence de retrouvailles qui dure plus d'une bobine (seize minutes). Lise vient d'abandonner Jerry une nouvelle fois et celui-ci reste seul à contempler un Paris nocturne reconstitué par une *matte painting* que les auteurs du film ont décidé irréaliste. Le peintre bohème vient de déchirer un dessin des Champs-Élysées qui va rejoindre par terre les confettis d'une soirée bien agitée. Rencontrée dans un night club, Lise n'aura cessé de fuir Jerry dont elle est pourtant amoureuse. Fidèle à Henri, qui l'a protégée pendant la guerre, elle ne parvient pas à esquiver Jerry lors d'une danse sensuelle sur les quais de Seine. Alors qu'Henri emporte Lise avec lui dans un taxi pour l'épouser, le dessin déchiré est reconstitué. Il occupe tout l'écran. Jerry va danser dans des décors peints inspirés de lieux emblématiques de Paris que l'on a vus au début du film. Ce rêve éveillé conduit à un *happy end* : le taxi fait demi-tour et Lise en sort pour s'abandonner à Jerry... avec l'approbation d'Henri !

<sup>451</sup> *Ibid.*, p. 97.

Qu'y a-t-il de plus onirique que de voir des hommes du quotidien chanter et danser sur une musique dont on ne peut pas deviner la source ? Dans la mesure où ces numéros musicaux s'additionnent à une « diégèse » plus réaliste, on serait tenté de tous les appeler *dream ballets*. Contrairement au « musical de coulisse, pour revenir à la classification de Rick Altman, un « spectacle à boucler » »<sup>452</sup>, le musical fantasmagorique privilégie des parenthèses enchantées où la réalité s'arrête pour laisser place à l'indicible obtenu par la grâce des interprètes. Christian Viviani compare les styles de divers metteurs en scène de comédies musicales. « Si Minnelli accentuait, notamment par le recours à la peinture et à l'onirisme, l'imaginaire du genre, Donen et Kelly choisissaient au contraire d'explorer ses possibles rapports avec le réalisme. »<sup>453</sup> Au fantasme des visions enchantées s'oppose la réalité des corps. La comédie musicale joue sur le physique de ses danseurs d'une façon aussi accentuée que le burlesque ou le film d'action. La performance de stars comme Gene Kelly, Fred Astaire ou Cyd Charisse ne doit pas être altérée par des effets spéciaux. Ces comédiens et danseurs parviennent à rendre quotidiennes des prouesses physiques. Il leur devient naturel d'exécuter des danses qui ont, en réalité, demandé des mois d'entraînement. Dans *Un jour à New-York (On the Town, Stanley Donen, Gene Kelly, 1949)*, un numéro musical obéit à une règle indispensable aux phénomènes oniriques : l'échange de personnages, ce que l'on peut appeler, à l'aune du cinéma, un « recasting » : « deux autres couples protagonistes du film sont remplacés dans le ballet par d'autres interprètes, exclusivement danseurs. »<sup>454</sup> La transformation de personnages diégétiques en danseurs participe de l'étrangeté du spectacle.

### 4.3.3 Le film policier, une enquête motivée par le rêve

Le récit policier est comparable à l'interprétation des rêves telle que la pratique Freud. Inclure un rêve dans un film policier, c'est motiver une enquête où s'exprime la culpabilité du personnage. Il s'agit à travers un rêve de confondre un meurtrier. Certains cinéastes, comme Hitchcock, transcendent les genres pour créer leur propre expression. De la même manière qu'*Amanda* est avant tout un film de Ginger et Fred, *La Maison du docteur Edwardes* est un thriller hitchcockien qui répond aux attentes de spectateurs fidèles au célèbre réalisateur. L'approche de l'onirisme diffère selon les auteurs.

Dans la logique de l'affaire criminelle, celle de *La Maison du docteur Edwardes*, de *La Femme au portrait*, du *Le Secret derrière la porte* ou de *Strange Illusion*, les éléments du rêve ont valeur

---

<sup>452</sup>Viviani C., « Le Dream Ballet, états d'âme, dilemmes, désirs et rêves dansés » Thivat P.-L., (dir.), *Le rêve au cinéma*, art. cit., p. 100.

<sup>453</sup>*Ibid.*, p. 98.

<sup>454</sup>*Ibid.*, p. 100.

d'indices au service de la preuve. À l'exception du rêve de *Strange Illusion*, les rêves mentionnés renvoient au sentiment de culpabilité du dormeur, une culpabilité virtuelle. Si nous sommes tous coupables de quelque chose, c'est à la psychanalyse de nous guérir de notre sentiment de culpabilité. Traumatismes infantiles (*La Maison du docteur Edwardes*, *Le Secret derrière la porte*), problèmes liés au passage à l'âge adulte (*Strange Illusion*), complexes d'un homme qui a dépassé l'âge le plus stimulant de son existence (*La Femme au portrait*), les pathologies des personnages introduisent des fictions où ils sont confrontés à leurs démons intérieurs. Pathologiques, ces rêves forment avant tout l'espace d'une enquête. La structure des films policiers joue sur des clichés qui induisent le spectateur en erreur : si le déroulement est toujours le même, les auteurs doivent faire en sorte que le coupable ne soit démasqué qu'au dénouement. Dans les quatre enquêtes, le rêve donne l'identité du tueur sans apporter d'indices totalement crédibles. Dans *La Maison du docteur Edwardes* et *Strange Illusion*, deux *whodunit*, le docteur Murchison et Brett Curtis sont bien les meurtriers mais il faut encore trouver les preuves matérielles de leur culpabilité. Dans *La Femme au portrait* et *Le Secret derrière la porte*, deux œuvres singulières, les crimes n'existent que dans l'esprit des personnages.

*La Maison du docteur Edwardes* est avant tout un film hitchcockien. Le duo vedette (Gregory Peck et Ingrid Bergman) incarne des archétypes hitchcockiens : le faux coupable et la femme d'apparence froide en réalité amoureuse passionnée. Premier film du maître à mobiliser la psychanalyse (il sera suivi de *Psychose* et de *Pas de printemps pour Marnie*), *La Maison du docteur Edwardes* appartient à une œuvre dont l'auteur est hanté par la culpabilité, la fascination pour le mal, le dégoût de la matière et le fétichisme. Cette œuvre s'est bâtie sur deux périodes (une anglaise 1927-1940 et une américaine, 1940-1976) et mène à une forme de culte de la personnalité. Obsédé par le contrôle, Hitchcock est avant tout un demiurge dont le génie propre transcende les genres en vigueur. Mélodrames (*Rebecca*, *Les Amants du Capricorne*, *Under Capricorn*, 1949), films d'espionnage (*La Mort aux trousses*, *Le Rideau déchiré*, *Torn Curtain*, 1966 *L'Étau*, *Topaz*, 1969), comédies (*Mr and Mrs Smith*, 1941, *Mais qui a tué Harry ?*) pourraient être rattachés à un genre spécifique : le film hitchcockien ! Cas unique dans l'histoire de Hollywood, Hitchcock égale les stars de ses films et n'épouse que superficiellement les genres abordés qu'il dépasse par sa personnalité. Sa mise en scène le fait accéder au statut de narrateur de la même façon qu'Orson Welles. Alors que le réalisateur de *Citizen Kane* devient rapidement un marginal, celui de *Vertigo* alimente le système, sans jamais devenir un pur formaliste au service des studios. Hitchcock participe à l'écriture des scénarios avec sa femme (Alma Reville) et tient à marquer de son empreinte tous ses films.

Insistant sur des données autobiographiques (l'anecdote de la prison<sup>455</sup>), Hitchcock était un publicitaire d'avant-garde, mais il parvenait aussi à détourner tous les poncifs hollywoodiens. Seul

---

<sup>455</sup> Hitchcock aimait raconter que pour le punir son père l'avait amené au commissariat et l'avait fait enfermer quelques minutes.

cinéaste ayant l'autorité de convoquer les spectateurs à l'heure exacte du début de son film<sup>456</sup>, il a marqué l'inconscient collectif sans jamais raconter directement son quotidien. Insister sur cette personnalité, c'est interroger Hollywood et ses paradoxes. Genres, structures, *happy end*, manichéisme sont malmenés par ce trublion au profit d'un public qui a accepté de bousculer ses habitudes.

Hitchcock trouve avec la psychanalyse un moyen de s'emparer de l'esprit des spectateurs. Si *La Maison du docteur Edwardes*, repose sur des menaces physiques (le revolver de Murchison), il laisse agir une menace psychique beaucoup plus terrifiante. En privilégiant la suggestion à la violence graphique, Hitchcock perturbe ses spectateurs par le montage. Le sommet de l'horreur visuelle est sans aucun doute le meurtre de Marion Crane sous la douche (*Psychose*), qui joue sur l'alchimie du montage et l'imagination des spectateurs. Cette séquence réalise en effet l'exploit de nous faire croire que l'actrice est totalement nue, que le couteau entre dans sa chair et que l'assassin est la mère de Norman Bates. Le spectateur d'aujourd'hui a beau savoir que tout est faux, la maîtrise d'un montage rapide et morcelé continue à le terrifier.

Le cinéaste vedette adapte une même structure dans l'ordre clérical (*La Loi du silence, I Confess*, 1953), le fait divers (*Le Faux coupable*), les impostures du monde du théâtre (*Le Grand Alibi, Stage Fright*, 1950). Comme *La Maison du docteur Edwardes*, ces trois films sont marqués par la figure d'un innocent (du moins dans l'esprit du spectateur qui voit le film pour la première fois) persécuté. Pour prouver son innocence, celui-ci doit respectivement inculper le vrai criminel, prier Dieu et attendre les progrès de la police, bénéficier de l'aide d'une jeune ingénue. Comme le père Logan, héros de *La Loi du silence*, John connaît l'identité du criminel. Le père Logan a reçu la confession d'Otto Keller qui pourrait le disculper mais se refuse à trahir son sacerdoce. John quant à lui a refoulé le nom l'assassin du docteur *Edwardes*. Le spectateur est frappé par les déclinaisons d'un même canevas dramatique.

Qu'il s'agisse de *La Maison du docteur Edwardes* ou d'*Amanda*, l'enquête ou la relation amoureuse l'emportent sur la thérapie. A tel point que la maladie psychique passe souvent pour un prétexte, un instrument au service d'un scénario dont l'objet est ailleurs.

#### **4.3.4 Le film fantastique, transgression par le rêve**

---

<sup>456</sup> La publicité veut que les spectateurs retardataires de *Psychose* ne soient pas acceptés dans les salles.

Le fantastique est un genre destructeur qui n'appelle pas d'explication. Cette intrusion est particulièrement problématique au cinéma à cause du « réalisme ontologique ». Si nos propres rêves sont déjà des expériences étranges, alors l'impression d'en partager un avec un personnage de fiction est surnaturelle.

Dépassant sa propre incapacité à rendre totalement homogène une fiction qui intégrerait un rêve, Hollywood expérimente un récit fantastique et baroque. Sans reprendre la formule de Todorov, pour qui le fantastique engage une hésitation, on peut s'appuyer sur une définition du fantastique par Pierre-Georges Castex : « l'intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle »<sup>457</sup>. Le mystère des rêves vient interroger les personnages fictifs comme les spectateurs. La dichotomie entre le mystère et le réel sert une fantaisie qui emporte la fiction hollywoodienne vers le divertissement universel. L'hybridation hollywoodienne du fantastique et de la psychanalyse se conclut toujours par la victoire de l'imaginaire sur le rationnel. Les soignants hollywoodiens sont obligés de se soumettre aux mystères insondables de la séduction. Les docteurs Flagg, Petersen, Judd et Freud font l'apprentissage de leurs désirs qui mettent à mal leurs certitudes. L'intrusion fantastique ne pourrait pas faire vaciller les récits pleins de sens que Hollywood produit. Hormis *La Féline*, tous les films du *corpus* tendent vers une explication et traversent une période de doute pour atteindre un soulagement. Conjuguer fantastique et psychanalyse permet aux cinéastes hollywoodiens d'accéder à une représentation du rêve qui échappe au systématisme malgré l'emploi de recettes éprouvées.

On ne sollicite pas le fantastique par erreur ou par accident : il s'agit du genre littéraire et cinématographique le plus destructeur d'une réalité brutalement reléguée au rang d'apparence trompeuse et qui perd alors son statut de référence pour la vérité, créant une brèche que rien ne vient combler ouverte sur un gouffre métaphysique, où risquent de se perdre auteurs, lecteurs et spectateurs. Le fantastique supprime toute distance critique avec le personnage et nous propose un dilemme : annihiler notre croyance en la fiction ou prendre le risque de l'aliénation ! Cette menace sur notre santé psychique est nourrie par une littérature dense et variée : analytique chez Edgar Allan Poe, nostalgique chez Hoffmann, flamboyante chez Théodore Gautier, métaphorique chez Stevenson, vénéneuse chez Wilde. Toutes ces acceptions du fantastique peinent à s'incarner à Hollywood. Les nombreuses adaptations de Poe (*La Chute de la maison Usher*, *House of Usher*, Roger Corman, 1960, *Le Corbeau*, *The Raven*, Lew Landers, 1935, *La Cité sous la mer*, *Gods of the Deep*, 1965) montrent l'attachement de cinéastes à un genre qui renvoie naturellement à la série B. En effet, le fantastique s'oppose au merveilleux par une économie nécessaire à l'effet d'étrangeté. Roger Corman, Lew

---

<sup>457</sup> Gautier T., *La morte amoureuse ; Avatar : et autres récits fantastiques*, préfacé par Pierre-Georges Castex France, Gallimard, 1981, p. 10.

Landers ou Jacques Tourneur obtiennent rarement les faveurs de superproductions. Jacques Tourneur est sans doute le plus célèbre des trois : s'il est aujourd'hui reconnu pour ses films fantastiques aux petits budgets, il réalisa des films d'aventures avec des stars telles que Burt Lancaster (*La Flèche et le Flambeau, The Flame and the Arrow*, 1950) ou Jean Peters (*La Flibustière des Antilles, Anne of the Indies*, 1951). *La Cité sous la mer* propose la découverte d'un monde souterrain et d'une ville aquatique. La première partie, qui nous montre le rapt de l'héroïne, intrigue par sa suggestion d'une menace. La suite du film est moins effrayante par excès de visibilité. Les scènes sous-marines paraissent laborieuses.

La littérature fantastique s'adapte étrangement au cinéma. Le cinéma peine en effet à matérialiser la subjectivité d'un genre qui se singularise par son fréquent emploi de la première personne. Le fantastique se rapproche dangereusement de la psychanalyse. Les troubles dont souffrent les patients renvoient à une dimension paranormale. L'irruption de la folie a été explorée dans des récits comme *Le Horla*, où Maupassant propose un fantastique naturaliste. Le film psychanalytique relève aussi du fantastique en ce qu'il nous fait croire en un état mental qui échappe à la conscience. Le Ça trouve son expression dans les menaces qui s'abattent sur les victimes de malédictions : folie, cruauté, confusion entre rêve et réalité. La pathologie peut alors être vue comme une punition divine.

Hollywood défendrait-il un cinéma trop explicite pour restituer le doute qui habite le personnage, victime et narrateur du roman fantastique ? Sans chercher une explication rationnelle aux événements traumatiques, nous avons déjà souligné que les réalisateurs placent les spectateurs devant une aberration par rapport au caractère réaliste du cinéma : la visualisation du rêve d'un personnage fictif. Mais cette visualisation ne suffit pas à justifier un basculement total dans le fantastique : c'est la diégèse du film qui devient surréelle ; le récit, lui, reste assigné à son genre propre. Ce fantastique formel nous invite à réfléchir sur les représentations de phénomènes quotidiens. L'expérience toujours déstabilisante d'être projeté dans un territoire étranger à la conscience fait partie de ce que l'on refoule ensuite. Le héros fantastique fuit ses perceptions jusqu'à en être submergé. Le spectateur du rêve filmé est plus étonné que le rêveur lui-même puisque la séquence dont il a été témoin ne lui appartient pas.

Le cinéma et la littérature fantastiques témoignent du refoulement. Ils en sont la métaphore. *La Féline* évoque aussi bien la fascination d'Irena pour les légendes ancestrales que le refoulement de sa nature de femme-panthère. À travers le docteur Judd, le personnage le plus odieux du film, Tourneur cherche à nous lancer sur une fausse piste. Inutile à l'intrigue, le docteur est le représentant du pragmatisme dont le véritable rôle est d'être mis à mort. La place d'un psychanalyste dans un film fantastique est souvent redondante : les troubles du personnage principal y sont dus à des forces occultes et non à la fragilité de son psychisme. Ce qui revient pour le spectateur éclairé à une explication psychanalytique

s'exprime par un bestiaire : fantômes, métamorphoses et monstres divers ne représentent rien d'autre que la mauvaise conscience. La longue lutte de la conscience pour arrêter la subconscience ne doit pas s'arrêter à des repères manichéens : elle trouve une spatialité dans des décors cinématographiques.

« Freud a comparé le conscient de l'être humain à un salon où l'on reçoit toutes sortes de gens. Dans l'antichambre, devant la porte fermée de l'inconscient où s'entasse la masse des entités psychiques se tient un gardien qui ne laisse pénétrer dans le conscient que ce qui peut se présenter dignement dans un salon. »<sup>458</sup>

La comparaison de Freud reprend l'utilisation spatiale des romans gothiques. Elle peut être transposée dans des décors de cinéma : le grenier de *Dorian Gray*, l'aile ouest de *Manderley*, les chambres fortunées de *Mark Lamphere*... L'une des supériorités du cinéma sur la littérature consiste à nous faire éprouver l'espace. Alors qu'un film ne parvient pas à suggérer un entre-deux réalité-fantasme, il peut provoquer un brouillage des repères. Le malaise provoqué par un récit fantastique trouve écho à Hollywood dans la représentation des rêves.

On pourra évoquer le fantastique si deux personnages font le même rêve (*Peter Ibbetson*) ou si deux personnages s'aperçoivent qu'un même fantôme leur a rendu visite (*L'Aventure de Mme Muir*). Le film d'Hathaway et celui de Mankiewicz rendent compte de l'intime et de l'épopée imaginaire. Ils proposent une transformation de l'expression du psychisme en surnaturel. Ce qui passe dans un premier temps pour du fantasme se révèle véridique. Prenant des atours de mélodrames amoureux, *Peter Ibbetson* et *L'Aventure de Mme Muir* racontent un amour impossible à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle sur le vieux continent. Cette séparation est sociale : Peter est simple architecte alors que son amour d'enfance est devenue duchesse, le capitaine Gregg est un vieux loup de mer et Lucy une jeune veuve londonienne bien élevée. En faisant triompher l'amour sur la mort, les deux films exaltent le surnaturel et promettent au spectateur une vie éternelle. « L'autre côté du miroir » que va découvrir l'héroïne de Lewis Carroll est figurable par Hollywood à condition d'abandonner tout espoir d'un retour à la normale. Un aller simple vers l'onirisme prête toujours à confusion : c'est la possibilité pour le spectateur d'exacerber le fantasme qui sépare le mélodrame du film fantastique. Pour le spectateur tiède, le romantisme doit s'accompagner de preuves qui attestent l'existence de phénomènes paranormaux.

\*

\* \* \*

Si le « film psychanalytique » n'est pas un genre en soi mais une « poétique » perméable aux grands genres hollywoodiens, il permet tout de même de traduire des principes psychanalytiques dans l'industrie hollywoodienne. Il met en scène des guérisons, souvent incomplètes, qu'il intègre à des récits plus dramatiques. À travers le dispositif cinématographique, les cinéastes mêlent la thérapie de

---

<sup>458</sup> *Ibid.*, p. 178.

personnage à celle du spectateur qui s'opère de façon réflexive. Après avoir instrumentalisé la psychanalyse, le classicisme hollywoodien en fait un moteur du récit qui porte en elle une remise en question de la représentation classique.



# 4. LA COEXISTENCE DU RÊVE ET DE LA RÉALITÉ DANS LE CLASSICISME HOLLYWOODIEN PORTE EN GERME LE CINÉMA MODERNE

Toute œuvre hollywoodienne convoque de l'onirisme. Mystère, exotisme, visions cauchemardesques s'enchaînent à un rythme soutenu et nous éloignent du quotidien. Pourtant, le rêve n'est explicite que dans une poignée de films. Lorsque le cinéma est littéralement onirique, il lui faut établir un cadre dans lequel vient souvent s'insérer un soignant. Contemporain de Freud, le cinéma hollywoodien classique en fait une lecture qui oscille entre le roman policier et l'esthétique. *Die Traumdeutung* devient une fabrique de fiction plus qu'un dispositif de soins. Pourtant, une forme de thérapie s'engage de manière diégétique dans la fiction (elle vise le personnage du rêveur) puis de manière réflexive dans la salle de cinéma (elle vise le spectateur). Cette double thérapie transcende le classicisme hollywoodien en même temps qu'il en transgresse les limites. La linéarité fait place à la déstructuration. Les producteurs comme Selznick ne s'y trompent pas : la représentation du rêve pourrait bien sonner le glas du classicisme.

Le rêve filmé se profile toujours à travers l'expérience du personnage du rêveur. Lorsqu'il est traité sur un angle psychanalytique, le rêve filmé propose une altérité du rêveur qui nous éloigne du classicisme. Le personnage du schizophrène inspiré par des cas réels (Miss Beauchamp) devient symbolique dans des thrillers divers (fantastiques comme *La Féline* ou psychologiques comme *Double Énigme*). Le rêve est l'expression d'une dualité : celle criminelle d'un honnête citoyen (Wanley dans *La Femme au portrait*), celle enfantine d'une jeune adulte psychorigide (Amanda dans le film du même nom), celle romantique d'un amnésique (*La Maison du docteur Edwardes*). À chaque fois, le rêve révèle à lui-même un personnage qui pourrait passer pour lisse. Cette expression du refoulé nous rappelle le roman fantasmatique de Stevenson : *L'Étrange cas du docteur Jekyll et de Mister Hyde*, qui fut souvent adapté mais dont les versions les plus célèbres restent celles de Mamoulian et de Flemming. À travers un même récit, même s'il ne s'agit pas d'un rêve, se joue le destin fatal d'un personnage bipolaire en quête d'absolu. Ces deux films dédoublent leurs personnages

féminins en même temps que le personnage principal se métamorphose. Signe de cruauté : c'est la prostituée et non la femme du monde qui subit toutes les tortures puis est assassinée.

Le rêve filmé est un rebondissement à part. Il ne peut être manipulé qu'avec prudence. Cet exercice rend expérimentale la fiction classique quand les cinéastes se sentent obligés de figurer un langage original pour signifier l'onirisme. Ils peuvent au contraire prendre le parti d'utiliser pour le rêve le langage de la réalité. Sans prévenir le spectateur, Lang fait ainsi passer le rêve de Wanley (*La Femme au portrait*) pour la continuité des scènes précédentes. En dupant le spectateur, le cinéaste crée une confusion entre réalité et rêve. Toute fiction dépend désormais d'un éventuel réveil de son héros qui la relativisera. Lang joue sur une angoisse sourde : celle d'une « inquiétante étrangeté ». La lente dislocation du quotidien conduit à une perte des repères et à une forme d'aliénation. On peut dépasser le *happy end* de convenance pour interroger les conséquences de la représentation d'un rêve : comment être certain que je suis revenu du bon côté du miroir ?

Dans un premier temps, nous verrons comment les cinéastes instrumentalisent le rêve pour faire avancer un récit, mettant en avant une possible guérison de ses héros qui rejaillit sur ses spectateurs **(1. Un divertissement thérapeutique ? Le rêve filmé permet une psychanalyse de fiction)**. Ensuite, nous verrons pourquoi l'espace du rêve qui correspondait si bien au classicisme va contribuer à une déstabilisation de la production hollywoodienne **(2. La représentation de « l'autre scène » porte en elle le dépassement du cinéma classique)**. Nous enchaînerons sur la découverte d'une dualité chez le personnage du rêveur **(3. L'altérité du rêveur, un accès privilégié à une part d'ombre)**. Enfin, nous nous interrogerons sur une possible viralité du rêve filmé qui met en péril l'ensemble d'une fiction **(4. Le rêve filmé contamine de son étrangeté tout le reste de la fiction)**.

# 1. Un divertissement thérapeutique ?

## Le rêve filmé permet une psychanalyse de fiction

L'harmonie classique de l'âge d'or hollywoodien est mise à rude épreuve par l'insertion de la psychanalyse dans la « diégèse ».

Les cinéastes hollywoodiens ont longtemps reflété une croyance aveugle dans la psychanalyse comme instrument de libération de l'homme en proie aux souffrances de l'âme. Leurs représentations des rêves s'inspirent souvent des analyses freudiennes. Elles révèlent un autre lui-même au personnage du rêveur, dont la découverte peut amener une guérison instantanée.

Les principaux personnages hollywoodiens du *corpus* sont de « bons » clients pour la psychanalyse. Hormis Dorothy, petite fille saine de l'Amérique rurale, ils sont souvent névrosés. Aux personnages monolithiques et linéaires, les réalisateurs préfèrent des héros pathologiques qui découvrent leur subconscient. John Ballantine, Mark Lamphere ou Richard Wanley sont taraudés par leur culpabilité. Bourreaux et victimes à la fois, ces personnages voient en rêve la satisfaction de leur pulsion de mort. Lamphere connaît des changements soudains d'humeur qui portent l'empreinte de la bipolarité : il est autant un mari affectueux qu'un criminel potentiel. Quant à Ballantine, il est travaillé par une culpabilité inassumable. Wanley est le plus innocent des trois. Mais de la même manière que Mark Lamphere et John Ballantine, il souffre d'un esprit tourmenté par des pensées qui tendent à le faire s'écarter de sa règle de vie. Alors qu'il apparaît dans les scènes d'exposition comme un homme serein et équilibré, son rêve révèle des névroses : désirs inavoués, pulsions suicidaires, sentiment de culpabilité.

Dans le rêve filmé, le spectateur qui d'habitude dispose d'une avance sur le personnage peut être leurré de la même manière que celui-ci. Le piège de la perception qui consiste à mettre à égalité le personnage et le spectateur en faisant croire à ce dernier qu'il n'a pas quitté le monde réel représenté à l'écran non seulement permet une surprise mais crée également une suspicion. Le cinéma hollywoodien joue de cette manipulation pour rappeler au public la supériorité du demiurge sur le spectateur et consacrer une victoire de l'onirisme sur la rationalité. Ce trompe-l'œil favorise l'identification du spectateur au personnage du dormeur : alors que celui-ci est censé expérimenter un

oubli de lui-même, le spectateur confond temporairement « diégèse » au premier degré et « autre-scène ».

Le thérapeute que le cinéma hollywoodien insère dans ses fictions est partagé entre son allégeance au serment d'Hippocrate et ses exploits de héros. Dès lors, **1.1 L'interprétation hollywoodienne du rêve va au-delà de la guérison de malades de fiction**. Cette guérison est cathartique et pourrait avoir des incidences sur la psyché du spectateur : **1.2 Faire du médium cinématographique l'instrument de processus psychologiques**.

## **1.1 L'interprétation hollywoodienne du rêve va au-delà de la guérison de malades de fiction**

Il n'y a aucun témoin d'une séance de psychanalyse, cet entretien entre un médecin et son patient. Hollywood est donc libre d'inventer les relations les plus improbables entre ces deux personnes qui deviennent des personnages de film. Didactique, l'« usine à rêves » fait de la thérapie une entreprise décrite avec pédagogie, mais largement imaginaire.

Nous accompagnons les personnages de cinéma à travers chaque étape qui les lie dans des relations amicales ou amoureuses... Pourquoi pas aussi dans leur relation avec un thérapeute, au moment où des éléments de leur vie intime sont dévoilés à un inconnu ? Le cabinet du psychiatre permet de produire du drame. C'est un véritable réservoir à fictions. Plus qu'un décor, l'institution psychiatrique de cinéma est un outil qui permet de mieux comprendre des personnages fictionnels en vue de leur donner un destin, une autonomie (car la vocation de tous les grands personnages de fiction est de continuer d'exister dans notre esprit, une fois que les œuvres sont terminées). Garant d'un savoir, le personnage du soignant est un embrayeur, il nous ouvre les portes de l'inconscient d'un autre personnage. La psychanalyse fictive nous fait passer l'équivalent au cinéma d'une étape fondatrice d'un roman de formation. Elle doit servir un récit mais peut également devenir une finalité, dévorer la fiction de l'intérieur et transformer le divertissement hollywoodien en « thérapie du réel » ou au contraire en « machine à devenir fou ».

En devenant des archétypes hollywoodiens, les personnages de thérapeutes rejouent la lutte du bien contre le mal (1.1.1 **La psychanalyse rendue manichéenne par Hollywood**). Ils sont les acteurs d'une guérison fragile mais foudroyante (1.1.2 « **Aucun malade ne peut guérir aussi rapidement** », **petits arrangements de la fiction hollywoodienne avec la psychanalyse**) ; celle-ci a pour principal objet le dénouement d'une intrigue (1.1.3 **La thérapie, instrument de la catharsis hollywoodienne**).

### **1.1.1 La psychanalyse rendue manichéenne par Hollywood**

Au même titre que la femme fatale ou le cow-boy, le thérapeute devient un archétype hollywoodien. Sa représentation n'est pas monolithique et répond à plusieurs conceptions de la psychanalyse, entre espoir de guérison, ironie et angoisse.

Souvent cité, Freud devra attendre les années soixante pour que lui soit consacré un biopic. Prenant en compte la réalité clinique et les textes théoriques, cette réalisation de John Huston tourne autour du film à thèse, qu'il évite de justesse par la traduction des concepts en images. *Freud, passions secrètes* est-il un film trop sérieux pour un Hollywood en déclin? Les théories de Freud sont bien réelles et font sortir le spectateur de la fiction. Les cinéastes hollywoodiens, qui en étaient bien conscients, s'appliquaient à les recycler avec habileté pour qu'elles deviennent un élément de la « diégèse ». Il s'agissait de maîtriser cet objet étrange afin de ne pas tomber dans le piège du film didactique ennuyeux, rédhibitoire pour le public, en prenant le risque de faire ainsi bifurquer la production hollywoodienne vers l'expérimentation. En commentant *La Maison du docteur Edwardes*, Hitchcock avait fait le même constat en ce qui concerne ce risque. Pour Huston comme pour Hitchcock, il fallait parvenir à un compromis acceptable entre théorie et dramatisation.

Tony Flagg, le docteur Korvo, le docteur Judd, Sigmund Freud, Constance Petersen, le docteur Brulov, le docteur Lehman, le docteur Jaquith, le docteur Muhlbach, le docteur Vincent : voici une liste non exhaustive des psychiatres hollywoodiens. Souvent interprétés par des stars (Montgomery Clift est Freud, Fred Astaire est le docteur Flagg, Claude Rains est le docteur Jaquith, Ingrid Bergman est le docteur Petersen), ces psychiatres ne négligent pas leur potentiel de séduction. Ce sont des icônes glamour qui jouent sur leur pouvoir d'attraction envers leurs patients. Leur fonction ne s'arrête pas aux soins prodigués à leur clientèle : Tony Flagg sauve Amanda d'un futur mari assommant, le docteur Jaquith devient le Pygmalion de Charlotte Vale, le docteur Petersen résout une enquête policière, le docteur Muhlbach complotte avec Brett Curtis et séquestre Paul, le docteur Korvo est un

criminel manipulateur qui assassine l'une de ses patientes. À Hollywood, tous les personnages sont des actants. On ne cantonnera pas le spectateur au cabinet d'un psychiatre. Celui-ci doit affronter le monde extérieur à la recherche de manifestations concrètes de problèmes *a priori* théoriques.

Force bienveillante (Sutton dans *Le Mystérieux docteur Korvo*, Scott Elliott dans *Double Énigme*, Jaquith dans *Now Voyager*, Brulov dans *La Maison du docteur Edwardes*), criminel (Korvo dans *Le Mystérieux docteur Korvo*, Mulbach dans *Strange Illusion*, Murchison dans *La Maison du docteur Edwardes*), écorché vif (Cukrowicz dans *Soudain, l'été dernier*, Freud dans *Freud, passions secrètes*, Blair dans *Le Médaillon*), mondain carriériste (Flagg dans *Amanda*, Brubaker dans *Sept ans de réflexion*, Judd dans *La Féline*), le thérapeute hollywoodien remplit des emplois divers. Il représente une institution mystérieuse qui permet des élucubrations imaginaires. Le manque de connaissance sur la psychanalyse autorise aussi des intrigues alambiquées qui n'ont que peu de rapports avec la réalité d'une thérapie. La réécriture fictionnelle passe par des archétypes que nous avons esquissés : le soignant a son rôle à jouer et ne reste pas figé dans son cabinet. Après avoir épuisé une bibliothèque, Indiana Jones apprendra aux étudiants désarçonnés que l'archéologie se fait avant tout sur le terrain (ce qui signifie combattre les nazis ou les soviétiques, être poursuivi par des indigènes, être jeté dans une fosse aux serpents). Ainsi procédera Hollywood avec d'autres disciplines académiques susceptibles d'intimider le commun des mortels. Ce héros qui a permis le retour du *serial* fait d'une discipline universitaire un tremplin à des aventures palpitantes. Comme tout héros, le « psy » hollywoodien est lui aussi un homme d'action. La dimension intellectuelle de son travail n'implique pas des drames en chambre mais des risques réels pour des patients victimes de machinations ou de malédictions. Incarner le psychisme par des situations conflictuelles nous éloigne de la théorie écrite pour nous approcher du filmique. D'abord sujets à plaisanteries (*L'Impossible Monsieur Bébé*, *Bringing up Baby*, Howard Hawks, 1938, *Amanda*, 1938) puis escrocs farfelus (*Strange Illusion*, 1941, *La Féline*, 1942, *Le Mystérieux docteur Korvo*, 1949), les savants et les psychiatres deviennent des héros incontestables (*La Maison du docteur Edwardes*, 1945, *Freud, passions secrètes*, 1962). Ce long cheminement vers la respectabilité ne doit pas nous leurrer : le psychiatre de cinéma reste un personnage hollywoodien, un archétype manichéen. La pertinence croissante de son interprétation des maux de ses patients est la seule chose qui évolue avec le temps. La représentation des soignants est multiple à Hollywood où les scénaristes déclinent la figure de Freud selon leurs convictions : fantoche de la science ou sauveur de patients en détresse.

*La Maison du docteur Edwardes* propose un panel de psychiatres : femme d'apparence froide et rationnelle (Constance Petersen), séducteur plein de fatuité (le docteur Fleurot), criminel en retrait (le docteur Murchison), vieux génie bienveillant (le docteur Brulov). Ces êtres à part ont le don d'interpréter et présentent tous des caractéristiques différentes. Le film d'Hitchcock nous parle d'une relation thérapeutique qui transgresse les règles de la psychanalyse en impliquant le soignant dans la

vie du patient. Le faux docteur Edwardes va éprouver l'institution psychiatrique qui sert de point de départ au récit. Théâtre de jalousies internes et d'intrigues amoureuses, Green Manors regorge d'un nouveau type de ces chercheurs que sont alors les psychiatres. L'arrivée d'un intrus va bousculer cette institution fermée sur elle-même. Un amnésique se fait passer pour le Docteur Edwardes, éminent psychiatre venu remplacer le docteur Murchison, psychiatre déclinant. Cet individu sans passé, d'abord imposteur, puis anonyme, puis désigné par ses initiales (J.B.) pour finalement être appelé John, va involontairement révéler le docteur Constance Petersen à elle-même. Le docteur Petersen est comparée par un collègue, amoureux éconduit, à un « glaçon » (stéréotype qui suscitait la curiosité d'Alfred Hitchcock, réalisateur attiré par une sensualité un peu froide et qui détestait les actrices qui affichaient leur sexualité). Le faux Edwardes rendra le docteur Petersen amoureuse et animée par une foi indéfectible en son innocence.

*La Maison du docteur Edwardes* est un modèle de structure ternaire : exposition à Green Manors, fuite, résolution de l'énigme. Le film reprend l'intrigue hitchcockienne par excellence : la disculpation d'un « faux coupable ». Le personnage principal du film n'est pas le « faux coupable », John, mais sa thérapeute, qui va devenir enquêtrice par amour. La longue exposition nous montre la vie à Green Manors : ses patients, Carmichael, Garmes, ses soignants, le docteur Feurot, le docteur Graff, le docteur Hanish, son personnel. Chaque séquence nous apprend de manière périphérique quelque chose sur les deux personnages principaux, Constance Petersen et John. La première séquence confronte Constance avec Mary Carmichael, une nymphomane. Si Constance échoue à calmer sa patiente, c'est parce qu'elle ne sait rien du désir (*dixit* le docteur Fleurot, amoureux éconduit). Quelques séquences après, John, que tout le monde prend pour le docteur Antony Edwardes, auteur du *Labyrinthe du complexe de culpabilité*, ouvrage dont on apprend incidemment, par dérision, qu'il a été tiré à 750 exemplaires, essaye de soigner Garmes, qui dit avoir tué son père. Chaque patient reflète le pan de la personnalité du « thérapeute » qui nous intéresse : Constance est un « iceberg » et John souffre lui-même de culpabilité. Le coup de foudre des deux héros est immédiat et signifié par deux gros plans. Leur fuite évoque un futur film d'Alfred Hitchcock : *La Mort aux trousses*. C'est dans sa dernière partie que le film révèle sa parfaite étrangeté : la docteur Petersen et le docteur Brulov décident de « faire avancer l'enquête en tant que médecins ». Après un rapide passage par l'inconscient de John, les soignants investissent les scènes de crimes. Le spectateur devra se contenter de la déformation d'événements traumatiques par le rêve. Il ne verra pas le crime originel, le meurtre du docteur Edwardes par le docteur Murchison, mais assistera à la répétition approximative de cet événement dans la séquence du rêve. Comme Rebecca dans le film éponyme, le docteur Edwardes du titre est mort avant le début de l'action. Contrairement à Rebecca, on peut cependant apercevoir le docteur dans le rêve de John. La construction du film permet au rythme de s'emballer dans la dernière partie où les coups de théâtre se succèdent.

Notion étrange et relativement nouvelle, la psychanalyse entraîne tout un lot de suspicions et de réticences. Incarnée par la personne d'un psychiatre, sorte d'initiateur qu'Hollywood a cru farfelu dans un premier temps, cette « science » alors en pleine expansion a de quoi laisser perplexe. Le psychiatre est d'abord soit un charlatan, soit un personnage dangereux, soit un séducteur patenté. Il arrive même qu'il soit les trois à la fois (cas du Docteur Korvo). La psychanalyse devient l'enjeu de polars ou de films d'horreur. On l'aperçoit aussi dans des mélodrames (*Now Voyager*, Irving Rapper, 1942) et dans un curieux biopic (*Freud, passions secrètes*, John Huston 1962).

Dans les films hollywoodiens, oracle ou doyen de l'imaginaire, le psychiatre, qu'il soit simple analyste ou partie prenante du drame, fait franchir un seuil à un personnage essentiel du film et nous délivre une clef vers le fantasme. Il est l'élément déclencheur, la personne qui va pousser le héros à se questionner. Freud, héros hollywoodien pour John Huston, doit d'abord gagner la confiance de ses « cobayes ». Jaquith (*Now Voyager*) ou Korvo (*Le Mystérieux Docteur Korvo*) ne s'y prennent pas autrement. L'étape suivante consiste à s'introduire dans l'inconscient de ses patients par l'hypnose, le rêve ou la simple conversation.

Le nom de Freud est évoqué parfois avec humour, parfois avec le plus grand des sérieux. Sigmund Freud est une référence profonde et revendiquée des scénaristes hollywoodiens. Par nature, non cinématographiques, les œuvres fondatrices de la psychanalyse inspirent la résolution d'histoires fictives. Ces références théoriques apportent-elles une touche de vérité à des divertissements *a priori* extérieurs au monde réel ou renforcent-elles leur aspect onirique ? Au réalisme contingent s'ajoute le réalisme psychologique. Le premier réalisme concerne la crédibilité d'un décor. Le second est beaucoup plus complexe. Si le cinéma peut aisément établir un décor qui ressemble à s'y méprendre au réel, la réalité de ses personnages nous renvoie à nos propres abîmes. Du psychiatre au psychotique, Hollywood va explorer de nouveaux types de personnages inspirés d'une réalité clinique. La lecture freudienne permet de décrypter ce qui depuis toujours échappe aux dramaturges : les ressorts inconscients de personnages qui nous sont étrangers.

Freud, au cinéma, est incarné par des acteurs plutôt improbables : Montgomery Clift en présentait la dimension sulpicienne tandis que Viggo Mortensen en faisait un ogre (*A Dangerous Method*). Freud fait partie des personnalités qu'il est problématique de faire apparaître à l'écran tant il a connu de représentations antérieures. Plus qu'à l'icône de cartes postales, Huston et Cronenberg ont fait appel à un Freud secret : celui des débuts et celui de la fin. Puisqu'il est impossible de suivre toute la carrière de ce créateur aussi riche que polymorphe, les cinéastes se focalisent sur un bout de légende. Quitte à provoquer les foudres des thérapeutes, les cinéastes font de l'homme public un héros dont le champ d'intervention est intellectuel.



Il est naturel que l'homme qui a exhorté les médecins à prendre en compte les pensées inconscientes suscite autant de fantasmes. Doyen d'un monde dont l'obscurité va être vaincue par une méthode qui laisse perplexe par son audace, Freud a motivé autant de carrières de soignants que de carrières d'artistes ! Irréductible aux catégories et aux grilles de lectures, *Freud* embarrasse le cinéma hollywoodien. Les cinéastes lui reconnaissent des découvertes stimulantes mais s'avèrent incapables de le suivre dans un univers aussi sombre qu'incertain. Il a fallu attendre 1962 pour qu'Huston délivre Hollywood de nombreux tabous à propos de la psychanalyse. *Freud, passions secrètes* est le film le plus tardif du *corpus*. Pourtant, il porte sur la genèse de la psychanalyse. En 1962, Hollywood revient aux sources : Vienne, 1885, alors que Sigmund Freud n'était pas encore le père de la psychanalyse. Ce biopic apporte un éclairage rétrospectif sur la représentation hollywoodienne des soignants et des rêves. Ils sont dépositaires d'un savoir qui leur donne une forme d'ascendant bien que celui-ci soit incomplet et dangereux. Comme tout héros, le soignant possède des atouts et des handicaps. « L'usine à rêves » s'ouvre au cauchemar. Les secrets qui entravent les psychanalyses fictives vont très vite au-delà du simple sentiment amoureux pour son soignant (*Amanda*) pour devenir plus graves : accident mortel (*La Maison du docteur Edwardes*), kleptomanie (*Le Mystérieux docteur Korvo*), racolage homosexuel (*Soudain, l'été dernier*)... La fin du classicisme assombrit Hollywood.

Huston transforme Freud en figure christique dont les souffrances allègent le fardeau de l'humanité. Interprété par Montgomery Clift, qui portait la robe du prêtre dans *La Loi du silence* en 1953, ce Freud empathique est comparé dans le prologue du film à Copernic et Darwin par une voix off autoritaire, alors qu'à l'image on aperçoit l'immensité du cosmos. Plaçant d'emblée le père de la psychanalyse comme un découvreur qui attentera à la vanité des hommes, Huston en fait un martyr de la science dont l'intégrité n'a d'égal que la perspicacité et la pugnacité. En vingt-quatre années, la dérision a laissé place à la déférence et Hollywood rend hommage à Freud, vingt-trois ans après sa mort, dans un film dont tout laisse à croire qu'il l'aurait détesté.

Le sérieux de cette entreprise qui exhume une œuvre longtemps considérée comme obscène se marie tout de même avec la fantaisie hollywoodienne. *Freud, passions secrètes* utilise le suspense et la surprise comme s'il s'agissait d'un film policier très abstrait et très cosmique : Huston entretient l'attention des spectateurs par des procédés dramatiques. Les rêves relancent sans arrêt la fiction : ils sont les stigmates d'une civilisation à bout de souffle et les pics dramatiques d'un récit de plus en plus intense. C'est en traitant du refoulement que Huston met à dure épreuve le désir scopique du spectateur qui perd l'illusion de rapports déssexualisés entre enfants et parents. Avec Huston, c'est l'image qui domine et qui a pris le contrôle de la fiction. Or, c'est justement par des images que Freud est d'abord frappé. *Freud, passions secrètes* est d'autant plus pessimiste qu'il aboutit à un échec temporaire. Cette première partie de la vie de l'homme qui a fait basculer l'humanité dans une introspection aussi profonde qu'effrayante se clôt par des huées. Le film s'achève en effet par une

conférence chahutée où le héros expose ses travaux à des médecins viennois hostiles. Mais le public sait que Freud est dans le vrai et considère que la communauté scientifique est rétrograde.

En proie au doute, le Freud de Huston craint ses cauchemars comme chacun d'entre nous. Sa démarche est d'autant plus inédite que ses conclusions contrarient ses attentes : ce héros peine à accomplir sa vocation mais quand il prend la mesure de son sacerdoce, son intégrité lui interdit de faire demi-tour. La méthode de Freud est avant tout expérimentale : il est le premier surpris de ce qu'il découvre. Menant son étude comme « un bateau ivre », Freud a la fragilité des grands héros hollywoodiens : c'est un *outsider* que sa quête dépasse. Freud devient un explorateur qui doute, recule mais continue ses recherches envers et contre tout. Hollywood en fait un héros typiquement américain : un individu seul face aux institutions, qui lutte pour la liberté et le savoir.

Le personnage du psychiatre est tributaire de nombreux clichés : il porte une barbe et des lunettes et il a un accent appuyé. Cette forme de caricature sied parfaitement à la comédie. *Amanda* ou *Sept ans de réflexion* présentent les psychiatres comme des êtres ridicules mus par des obsessions qui dépassent le désir de soigner : la notoriété et l'argent. Le manque de noblesse de ces personnages les rapproche du docteur Judd (*La Féline*). Utiliser la psychanalyse comme moteur de la comédie, n'est pas uniquement un signe d'impertinence : cela permet de motiver l'action. Faisant du psychiatre un personnage de film, les scénaristes doivent en tirer les conséquences en gérant son statut particulier : le psychiatre en sait plus que les autres personnages. Presque métafictionnel, le personnage de psychiatre peut nous sortir des films tant il commente l'action. Que son diagnostic soit exact (le docteur Brubaker dans *Sept ans de réflexion*) ou erroné (le docteur Flagg dans *Amanda*), le psychanalyste comique décode pour nous l'état de ses patients. Il est parfois difficile d'en faire un actant tant il semble rivé à son cabinet. Pourtant, le docteur Flagg est également danseur et golfeur. Il n'a du personnage de soignant qu'un vague vernis professionnel. Le soignant sert la plupart du temps de vecteur à l'intrigue, sorte de journaliste Thompson (*Citizen Kane*) enquêtant sur la vie de Kane. Les témoignages illustrés par des *flashbacks* cèdent la place aux rêves décryptés.

Le docteur Flagg (*Amanda*) se trompe sur tout, y compris sur ses propres sentiments. Diafoirus de la psychiatrie, ses explications sont jargonneuses et il est incapable d'instaurer une relation de confiance avec ses patients. Tout d'abord plus préoccupé par les avancées de sa science que par une possible relation amoureuse avec Amanda, le docteur Flagg ne deviendra jamais un nouveau Freud. Amateur de sports et de bonne chère, c'est un hédoniste. Lorsqu'il comprend que soigner Amanda, c'est la pousser à épouser Stephen Arden et donc l'éloigner de lui, il donne le pas à ses sentiments sur sa conscience professionnelle. Pour Amanda, le rêve lui révélant l'amour qu'elle porte à son psychiatre doit rester secret. La romance des personnages, interprétés par les vedettes Fred Astaire et Ginger Rogers, n'a rien d'une surprise pour le spectateur et aurait pu s'exprimer de mille autres manières. Si

la psychanalyse est omniprésente dans cette comédie musicale, elle est plus l'objet de gags que d'investigations thérapeutiques. Elle est utilisée comme une incroyable machine à complexifier les rapports humains. Inefficace, voire chimérique, elle crée des obstacles temporaires au rapprochement de deux amants pourtant faits pour s'entendre.

L'onirisme doit rester mystérieux et exotique, il apporte une atmosphère vaporeuse. Emporté par l'enthousiasme de ses acteurs, *Amanda* semble ne jamais se dérouler dans la réalité. Cette déconnexion avec le quotidien sera aussi revendiquée dans *La Rose pourpre du Caire*, qui commence et se termine par la chanson la plus célèbre de *Top Hat* entonnée par Fred Astaire : « I'm in heaven ». Le paradis existe. On peut y accéder en allant au cinéma : il est restitué par des numéros de danse, morceaux de bravoure où les acteurs défient la gravité. Dans le rêve d'Amanda, tout est mis en œuvre pour détacher la séquence du reste du film : décor irréel, ralenti, écran circulaire.

L'étrangeté dans laquelle baigne tout le film est renforcée par la psychanalyse, qui devient une expérimentation aléatoire, une spéculation aventureuse. Loin des certitudes de Freud, Mark Sandrich raconte le triomphe du sentiment amoureux sur le pragmatisme. Par cette courte séquence de rêve qui se passe totalement d'interprétation, le cinéaste revendique une certaine légèreté. Le père de la psychanalyse en sort-il ridiculisé ? Mélangeant différentes pratiques, les anesthésiques, l'hypnose, *Amanda* fait de la psychanalyse une méthode magique qui échappe à son exécuter.



Fig. 1-*Sept ans de réflexion*, 1955. Auteur d'un ouvrage érudit (*L'Homme et son subconscient*) que l'éditeur Richard Sherman tente de rendre commercial en le renommant *Sexe et violence*, le docteur Brubaker reconnaît immédiatement chez celui-ci les symptômes de la « démangeaison des sept ans de mariage ».

Dans *Sept ans de réflexion*, un personnage secondaire, le docteur Brubaker, est psychiatre. Auteur d'un ouvrage érudit (*L'Homme et son subconscient*) que l'éditeur Richard Sherman tente de rendre commercial en le renommant *Sexe et violence*, le docteur Brubaker reconnaît immédiatement chez celui-ci les symptômes de la « démangeaison des sept ans de mariage » (**Fig. 1**) (période où les maris

éprouveraient la pulsion d'aller vers d'autres femmes que celle envers laquelle ils sont engagés). Le personnage n'apporte pas de caution réaliste à cette comédie loufoque mais nous met sur la piste du fantasme. En effet, Richard Sherman perçoit des mini-scénarios où il fait succomber sa jolie voisine avant d'être éconduit dans la réalité en essayant maladroitement de reproduire ce qu'il a perçu dans son fantasme. Le pauvre homme vit dans un monde qui le voit tel qu'il est et ne partage pas sa folle imagination.

Si la plupart des psychiatres hollywoodiens sont de gentils grands-pères, le docteur Korvo se démarque par son esprit criminel. D'abord séducteur puis maître-chanteur, le Docteur Korvo tire les ficelles. Supérieur par son recul, il a toujours un coup d'avance. Il tend un piège à Ann Sutton (Gene Tierney), épouse déséquilibrée (elle est kleptomane) d'un grand psychiatre. Comme dans les récits antiques, les forces du bien affronteront celles du mal et l'emporteront *in extremis*. Les films explorent la relation entre le soignant et son patient sans occulter que l'un ou l'autre peut être un criminel. *Le Mystérieux docteur Korvo*, *Strange Illusion* et *La Maison du docteur Edwardes* révèlent une part maléfique du psychiatre : le docteur Korvo, le docteur Mulbach ou le docteur Murchison détournent les principes freudiens pour exécuter leurs intentions criminelles. De manière plus générale, le manichéisme hollywoodien trouve sa place dans des films qui devraient en être exempts. Comme l'écrit Groddeck : « Je ne suis ni pasteur ni juge, je suis médecin. Le bien et le mal ne sont pas de mon ressort : je n'ai pas à juger, je me borne à constater que le Ça ou telle personne tient ceci ou cela pour un péché et porte ses jugements en conséquence. »<sup>459</sup> Les médecins hollywoodiens luttent contre l'obscurantisme et sont favorables à la libération des patients. Leurs relations conduisent systématiquement à un transfert. Le soignant devient une sorte de Pygmalion. Il accompagne le héros dans un roman de formation qui aboutit à l'accomplissement d'un amour.

Le psychiatre est associé à un grand pouvoir, celui de lire à l'intérieur des âmes. Pas très éloigné du prêtre (ils sont tous deux tenus au respect du secret), le psychiatre peut devenir un individu retors, de ceux que le savoir favorise. Comme le prêtre, le psychiatre est dépositaire d'une parole dangereuse. *Le Mystérieux docteur Korvo* nous raconte les exactions d'un psychanalyste charlatan qui pratique de manière machiavélique et anachronique l'hypnose. Ce film de Preminger porte sur le pouvoir de nuisance d'un thérapeute qui s'installe dans l'esprit de ses patientes et utilise leurs faiblesses. Aujourd'hui, les tribunaux sont le théâtre de confrontations entre des psychanalystes et des patients qui s'estiment abusés. Freud a d'ailleurs reconnu que la psychanalyse avait détruit certains patients trop fragiles. *Le Mystérieux docteur Korvo* permet d'équilibrer une peinture de la psychanalyse américaine en opposant au criminel le personnage du bon psychiatre et mari, le docteur Sutton. Dans ce film criminel, le salut de l'âme dépend de l'avenir d'une thérapie. Le bon soignant est celui à qui

---

<sup>459</sup> Groddeck G., *Le Livre du Ça*, op. cit., p. 190.

on accorde sa confiance et avec lequel on partage ses rêves. Cette forme d'abandon de soi peut rapprocher la relation patient/soignant d'une relation amoureuse. De nombreux films (*Amanda*, *La Maison du docteur Edwardes*) portent sur un transfert. Dans *Korvo*, le docteur Sutton est aussi le mari d'Ann.

Le rêve de Paul (*Strange Illusion*) amène celui-ci sur la piste de l'assassinat de son père. Décortiquant une illusion, le film d'Ulmer part de ce rêve-intuition pour décrypter un complot. Les criminels sont démasqués à mesure que des indices réels s'avèrent concomitants avec ceux du rêve de Paul. « L'étrange illusion » du titre provient de ce que, dans le scénario, c'est la vie qui imite le rêve et non l'inverse. Le rêve est prémonitoire, il devance toutes les déductions logiques et fait de son auteur un élu des dieux à qui l'on adresse la clé de machinations. Cette croyance antique qui veut qu'un rêve nous informe sur notre devenir est loin des théories de Freud, qui fait pourtant état des travaux qui précèdent les siens. Les psychiatres du film ne sont pas uniquement des analystes mais également des acteurs du drame. Le docteur Vincent est un adjuvant de Paul. Il est plus une figure paternelle qu'un médecin. Ses principales prescriptions médicales sont de proposer des parties de pêche ! Le docteur Mulbach est un adjuvant du félon Brett Curtis.

Lorsque les cinéastes font intervenir un mauvais psychiatre, ils équilibrent la « diégèse » par un personnage de psychiatre positif. Les dichotomies Mulbach/Vincent, Korvo/Sutton et Murchison/Peterson rassurent le spectateur sur le devenir des héros et sur celui de la psychanalyse, qui ne peut pas être discréditée. Cette forme de respect pour une discipline étrange conduit à faire triompher le bon médecin. Mulbach, Korvo, Murchison font un mauvais usage de la psychiatrie qui renvoie à des dérives bien réelles. Le pouvoir de l'esprit sur les êtres sert de théâtre à une lutte manichéenne. Prendre au sérieux la psychanalyse, c'est y voir un outil qui peut être néfaste. Non seulement les patients ne peuvent pas tous être sauvés, mais de surcroît certains psychiatres abusent de leur influence. Le mauvais psychiatre est toujours une figure ambivalente qui prend l'apparence d'un être intègre et bienveillant. Mulbach fait mine de vouloir guérir Paul. Korvo s'intéresse à la pathologie d'Ann et la tire d'une affaire de vol. Murchison est un homme au-dessus de tout soupçon. Sous couvert de vertu, ils profitent de leur ascendant et de leur supériorité intellectuelle. Avant Hannibal Lecter (*Le Silence des Agneaux*, Jonathan Demme, 1991), le psychiatre criminel trouvait une incarnation en Korvo, personnage qui écrase le reste du *casting* par un mélange de cruauté et de charme. Ce personnage machiavélique fascine et crée une attirance pour le mal.

### 1.1.2 « Aucun malade ne peut guérir aussi rapidement », petits arrangements de la fiction hollywoodienne avec la psychanalyse



Fig. 2 - *Amanda*, 1938. Le docteur Flagg et sa patiente Amanda dansent sur des nénuphars.

Même lorsqu'elle se déroule dans un hôpital psychiatrique, une bonne histoire reste « boy meets girl ». Hitchcock en fait la démonstration dans *La Maison du docteur Edwardes*. Le coup de foudre immédiat entre le docteur Petersen et John Ballantine s'accroît lorsque l'amnésique devient patient. Petersen guide Ballantine dans sa psyché sauvage. Son amour et sa confiance indéfectible l'amènent à prouver son innocence. Le lien amoureux transcende les barrières de la même façon que Peter et la Duchesse se retrouvaient dans le monde onirique de *Peter Ibbetson*. Le rêve permet de donner une représentation des amants qui vient des tréfonds de l'âme : le docteur Petersen distribue des baisers, le docteur Flagg et sa patiente Amanda dansent sur des nénuphars (**Fig. 2**). Le rêve parvient surtout à illustrer le désir d'un individu seul : ainsi Richard Wanley y rencontre la fameuse « femme au portrait » qui n'est autre que le fruit de son imagination. Aimer une femme virtuelle est un cas fréquent dans le cinéma américain (de *Vertigo*, Hitchcock, 1958, à *Her*, Spike Jonze, 2013). Thriller psychanalytique (*La Maison du docteur Edwardes*) et comédie musicale (*Amanda*) permettent d'évoquer un couple complémentaire, hybride. Patients comme médecins recherchent une réponse à leurs troubles dans une relation presque interdite qui les conduit à dépasser un code de déontologie et une souffrance interne. L'amour fou conduit à renverser les représentations sociales et met en danger le médecin et son patient.

La nuisance d'un cauchemar s'estompe au réveil du dormeur parce qu'après avoir été convoquées par le rêve, ses pensées inassumables ou désagréables sont en grande partie évacuées. C'est bien ce qu'explique Freud lui-même :

« Pour Robert, le rêve se présente (...) donc « comme un procès d'excrétion corporelle qui parvient à notre connaissance par sa manifestation réactionnelle dans l'esprit ». Les rêves sont des excrétions de pensées étouffées dans l'œuf. « Un homme à qui on enlèverait la capacité de rêver ne pourrait, au bout d'un certain temps, qu'avoir l'esprit dérangé parce que s'accumulerait dans son cerveau une énorme masse de pensées inachevées, non pensées jusqu'au bout, et d'impressions superficielles, sous le poids desquelles ne pourrait qu'étouffer ce qui devrait être incorporé à la mémoire comme un ensemble achevé. » Le rêve rend au cerveau surchargé le service d'une soupape de sûreté. Les rêves ont une vertu curative de délestage. »<sup>460</sup>

À Hollywood, tout paraît encore plus simple : la découverte d'un traumatisme conduit naturellement à la guérison. L'appareil psychique débarrasse totalement les personnages hollywoodiens d'idées parasites s'ils sont capables de les identifier. Avant même que sa narration ait débuté, *La Maison du docteur Edwardes* évoque un thème fondamental du cinéma d'Hitchcock : la culpabilité. Hitchcock, qui nous avait habitués aux personnages de faux-coupables, découvre avec la psychanalyse que chacun d'entre nous est taraudé par une « faute » originelle qui l'empêche d'avancer.

L'explication freudienne du rêve comme « nécessité naturelle » désacralise un phénomène que les cinéastes avaient tendance à considérer comme une ouverture au merveilleux. Freud et Robert avant lui louent le rêve parce qu'il nous débarrasse de pensées parasites. C'est en purgeant notre esprit qu'un rêve nous amène à nous structurer. Ces pensées ne sont pas étrangères aux personnages des films de notre corpus. Richard Wanley évacue tous ses soucis de libido et de culpabilité par le rêve. Le rêve de Dorothy lui permet de se débarrasser de ses craintes enfantines. Amanda matérialise par le rêve toutes les idées qui s'accumulent dans sa vie diurne.

Pour Groddeck : « c'est encore là une des caractéristiques du Ça, que toutes les culpabilités pensables et imaginables pèsent sur chacun d'entre nous, en sorte que l'on est bien obligé de se dire à propos de l'assassin, du voleur, de l'hypocrite, du traître : Toi aussi, tu en es un ! »<sup>461</sup> Cette culpabilité universelle nous rapproche plutôt de Lang pour qui le mot « innocent » est vide de sens. Le cinéaste germanique avait habitué le public à décliner la figure du mal comme une contamination sociétale avant d'avoir foulé le sol américain. Dans ses deux principales incursions oniriques (*La Femme au portrait* et *Le Secret derrière la porte*), le réalisateur exprime la culpabilité de personnages qui ne passeront pas à l'acte. La culpabilité du rêveur est étrange puisqu'il découvre un autre lui-même. Le rêve sauve Richard Wanley et Mark Lamphere, les héros respectifs de ces deux films. Contrairement à Christopher Cross (*La rue rouge*), Stephen Byrne (*House by the River*, 1949) ou Garrett (*L'In vraisemblable Vérité, Beyond a Reasonable Doubt*, 1956), si Wanley et Lamphere ne passent pas à l'acte, c'est parce qu'ils ont éprouvé l'horreur d'un meurtre dans un cauchemar. Au cinéma bien

<sup>460</sup> Freud S., *L'interprétation du rêve*, op. cit. pp. 111-112.

<sup>461</sup> *Ibid.*, p. 60.

plus que dans la réalité, le rêve est un moyen de s'éloigner de dangers réels en les expérimentant virtuellement.

Vue comme une accalmie dans une diégèse mouvementée, la guérison des malades est indissociable du *happy end* en vigueur à Hollywood. Elle semble inespérée aux personnages, enfin libérés d'un poids insupportable. Elle est provoquée par une méthode cathartique inspirée de Freud. Le cinéma hollywoodien se laisse alors aller à une sorte de naïveté, croyant prendre à la lettre tous les enseignements de *Freud*, comme on appliquerait un manuel ou un grimoire.

Chez Hitchcock (*La Maison du docteur Edwardes*, *Pas de printemps pour Marnie*) et chez Lang (*Le Secret derrière la porte*), les guérisons sont foudroyantes. Peut-on considérer qu'elles sont également définitives ? Le *happy end* est par définition temporaire : pour le spectateur érudit d'aujourd'hui, il ne résiste pas à un futur hypothétique où la maladie reprendrait le dessus. Étudier la guérison éclair de personnages hollywoodiens nous conduit à espérer l'évacuation immédiate et définitive de la souffrance psychique qui est, hélas, impossible dans la réalité.

Le malade psychique de cinéma est avant tout un amnésique, c'est-à-dire une page blanche sur laquelle va s'écrire sa propre histoire. Ces films nous racontent un devenir héroïque : les malades vont devoir affronter les démons d'un passé qu'ils ont refoulé. Le spectateur voit alors défiler dans les mêmes conditions que le malade ce passé qui n'est pas le sien. Cette expérience désagréable consiste à faire revenir à la surface une mémoire que l'on rejette au point de l'avoir rendue inconsciente.

« Un jour, j'ai eu une discussion animée avec un scénariste de mes amis qui avait vu le film (*Le Secret derrière la porte*) à la télévision : « Ce qui couronne le tout, lui ai-je dit, c'est la guérison rapide à la fin – après qu'il a tenté de l'étrangler avec un foulard – c'est ridicule. Aucun malade ne peut guérir aussi rapidement ! » Et il m'a répondu : « Tu sais, Fritz, à cette époque-là, on ne savait pas bien ce qu'était la psychanalyse. » Mais moi, je savais. »<sup>462</sup>

On peut trouver Lang présomptueux ou accrédié ses paroles et penser qu'il a volontairement simplifié une thérapie, la trouvant inutilement complexe pour Hollywood. Si dans le monde extérieur « aucun malade ne peut guérir aussi rapidement », à Hollywood, c'est monnaie courante. La guérison éclair de Mark Lamphere rappelle celle de John Ballantine dans *La Maison du docteur Edwardes* et préfigure celle de Cécily dans *Freud, passions secrètes* et de Marnie dans *Pas de printemps pour Marnie*. À Hollywood, il suffit de retrouver, évacué, dans son inconscient un épisode traumatique pour être guéri.

Constance se trompe lourdement lorsqu'elle exprime sa conviction qu'« une enquête anéantirait ses chances de guérison. » L'enquête sur la mort du docteur Edwardes et la guérison de John sont en effet intimement liées : John connaît le criminel mais il a refoulé les souvenirs du meurtre. John peut donc

---

<sup>462</sup> Bogdanovich P., *Fritz Lang en Amérique: entretien*, Paris, Cahiers du cinéma, 1990, p. 77.



être sauvé s'il parvient à retrouver la mémoire. À Hollywood, une thérapie ne se suffit pas à elle-même : elle doit être le théâtre d'une affaire criminelle ou d'une relation amoureuse ou des deux (c'est le cas dans *La Maison du docteur Edwardes*).

Dans *Le Secret derrière la porte*, Mark a des pulsions criminelles provoquées par un fantasme originel. Il se souvient d'avoir été enfermé dans une pièce par sa mère et il a reporté sa rancune sur son épouse (qui n'a pourtant rien d'une figure maternelle). La thérapie de Mark est familiale. Il ne s'allongera pas sur le divan d'un psychanalyste mais sera guéri par sa femme.

Dans une séquence décisive, Mark propose à ses invités de leur montrer sa collection de scènes de crime. Il y a sept chambres, Mark en fait visiter six et le film nous en fait découvrir trois. Il s'agit à chaque fois du meurtre d'une femme : une maîtresse ou une mère. Dans cette fiction téléologique, les remarques de la jeune étudiante sont capitales pour la bonne compréhension du dénouement. En effet, ce personnage fait profiter l'assemblée de sa science : « Souvent le meurtre d'une amie ou d'une épouse a ses racines dans la haine inconsciente de la mère ». Mark rabroue la jeune femme : le motif du meurtre est « parfaitement vulgaire : l'assurance de la vieille dame ». Mark néglige l'hypothèse psychanalytique comme pour nier sa nature potentielle de criminel. Pourtant l'étudiante s'enhardit. Dans la troisième chambre, elle déplore que la psychanalyse ait été ignorée du temps de Don Ignacio, l'homme qui a commis l'assassinat. Commence alors un débat sur le décor du crime. Pour l'étudiante, Don Ignacio a vécu un événement traumatique dans la pièce du meurtre. S'il en avait parlé avec un psychanalyste, « le meurtre aurait été inutile ». Pour Mark, c'est l'amour fou qui a poussé Don Ignacio au meurtre. Le même amour qu'il nourrit pour Celia, sa femme. Cette séquence nous donne les clefs de la thérapie de Mark : en trois phrases, l'étudiante met à la disposition de Celia et de tous les visiteurs un manuel de psychanalyse exprès qui servira à soigner Mark en une brève séquence. Modèle de l'efficacité scénaristique du classicisme hollywoodien, *Le Secret derrière la porte* ne comporte aucune information inutile. Ce thriller dramatisé à l'extrême demande une attention particulière à de nombreux détails. Le foulard de Don Ignacio est celui avec lequel Mark envisage d'étrangler Celia. La séquence de la visite dialogue avec celle du *trauma*.

L'autocritique de Lang sur la guérison rapide est inhérente au monde de codes et de clichés hollywoodiens. Un monde qui rentre en résonance avec les impératifs de la fiction plus qu'il ne répond à un réalisme psychologique. Contractant le temps de manière phénoménale, Hollywood préfère se pencher sur les raisons d'un *trauma* et sur le fait de sa guérison plus que sur le travail besogneux qui conduit à celle-ci. Le savoir est plus rassurant que l'incertitude. À Hollywood, tout paraît simple : la découverte d'un traumatisme conduit naturellement à la guérison. L'appareil psychique débarrasse totalement les personnages hollywoodiens d'idées parasites s'ils sont capables de les identifier.

### **1.1.1 La thérapie, instrument de la catharsis hollywoodienne**

Le contenu manifeste tel qu'il est révélé par le rêve filmé trahit toujours une interprétation implicite. Alors que le personnage raconte son rêve, il a eu le temps de le recomposer mentalement et d'en expurger les éléments les plus désagréables. À Hollywood, l'interprétation du rêve s'inscrit dans la biographie du patient, permet un regard rétrospectif et révèle des zones d'ombre et des traumatismes. Le récit de rêve de John (*La Maison du docteur Edwardes*) évoque un refoulement, un réinvestissement du matériel onirique et une enquête dans le passé lointain du rêveur. Cette enquête permet la résolution d'une intrigue plus encore que la guérison du personnage principal.

Nous nous sommes déjà intéressé à la forme du rêve de John Ballantine. Il nous faut maintenant tenter de montrer l'importance de ce rêve pour le déroulement de l'intrigue cinématographique, dont le ressort principal n'est pas la thérapie du personnage mais l'identification de l'assassin, ce qui a pour contrepartie une vision biaisée de la psychanalyse, l'exactitude scientifique n'étant une exigence ni pour Hitchcock, ni pour son public.

À Hollywood, le rêve filmé présente l'avantage de donner une image de ce qui pourrait sembler trop abstrait pour le cinéma. Dans *La Maison du docteur Edwardes*, le docteur Brulov compare l'analyse d'un rêve à l'emboîtement des pièces d'un puzzle. « Ils (les rêves) vous révèlent ce que vous cherchez à dissimuler. Mais ils vous le racontent dans le désordre, comme les pièces d'un puzzle. Et le rôle du psychanalyste est de décrypter ce puzzle, de remettre les pièces au bon endroit et de découvrir ce que vous essayez de vous dire à vous-même. » Le film est lui aussi par définition un morcellement d'instantanés dont le réalisateur tente de faire un monde clos en inventant une temporalité artificielle pour faire accepter un puzzle dont il manque une grande partie des pièces. Si la première fonction du cinématographe était de reproduire le mouvement, le montage permet de le recomposer. Comme *Les Mystères d'une âme* et *La Maison du docteur Edwardes* avant lui, *Freud, passions secrètes* fonctionne sur l'interprétation de rêves d'abord présentés de manière brute. Personnage de la diégèse comme spectateurs sont invités à une curieuse analyse de séquences qui débouchent sur des dénouements englobant la guérison d'un malade psychique.

Dans *La Maison du docteur Edwardes*, l'analyse des rêves devient cruciale. Des capacités interprétatives du docteur Petersen et du docteur Brulov dépendent en effet le destin pénal de John

Ballantine. La séquence du rêve permettra heureusement de découvrir l'identité de l'assassin : l'homme à la roue tordue, et donc d'innocenter le héros. Les docteurs Petersen et Brulov sont les équivalents de Sherlock Holmes. Le film suggère le pouvoir phénoménal de ceux qui savent lire l'inconscient. L'approche du « maître du suspense » est très éloignée de celle de Jacques Tourneur dans *La Féline*. Hitchcock fait des psychiatres des voyants capables d'imagination qui peuvent aussi se laisser guider par leurs sentiments. Leurs intuitions sont justes. Ils interprètent des symboles avec logique et rigueur alors que le docteur Judd, chez Tourneur, explique de manière péremptoire. Les premiers acceptent la nouveauté, conscients de leurs limites alors que le second s'enferme dans ses certitudes. Il ne respecte pas sa patiente, Irena, qu'il cherche à manipuler.

En analyse, le rêve n'est qu'un indice qui pourrait sembler totalement inutile à celui qui serait hors de capacité de l'interpréter. Dans une production hollywoodienne, le rêve est un geste esthétique qui a toujours vocation à devenir une pièce maîtresse du récit. *Amanda, Le Magicien d'Oz, Peter Ibbetson, La Femme au portrait, Le Secret derrière la porte* font du rêve un moment explicite qui ne sera pas commenté. Ces films servent une narration linéaire sans chercher à favoriser une lecture au second degré. Ils appartiennent à un contenu manifeste qui a vocation à être admiré pour lui-même, de manière purement esthétique. *La Maison du docteur Edwardes, Freud, passions secrètes, Strange Illusion* inscrivent au contraire leur rêve dans une narration qui sert l'enquête par la découverte de son contenu latent. L'exercice de style est plus codifié qu'avec les rêves manifestes. Les cinéastes ne défendent plus un moment esthétique à part, un morceau de bravoure destiné à faire valoir le talent des artisans hollywoodiens mais une énigme signifiante d'autant plus étrange qu'elle a été inventée pour être démystifiée. Valorisant un travail d'interprétation collectif qui implique le spectateur aux côtés des personnages, cette séquence de rêve filmé nous fait prendre le trajet inverse de sa conception.

*La Femme au portrait* ne comporte aucun psychiatre mais fait implicitement interpréter le rêve de Wanley au spectateur à travers des indices prouvant que Fritz Lang prend au sérieux les théories psychanalytiques. Clin d'œil à la psychanalyse, le nom de Freud est inscrit sur un tableau au début du film. Le rêve devient un phénomène psychique qui joue sur les ressorts inconscients de son auteur. Entouré par deux passages se déroulant dans la vie consciente de Wanley, le rêve met en abyme son désir de transgression. Pour ce professeur de criminologie au-dessus de tout soupçon, la vie bien ordonnée et sans surprise qu'il mène est aussi une source de frustration. Wanley a largement entamé une existence consacrée à l'enseignement. Il mène en parallèle une vie de famille ordinaire. Dans la partie diurne de *La Femme au portrait*, Fritz Lang place son film sous l'angle juridique. Ce qui intéresse le cinéaste, c'est la culpabilité liée aux désirs. Fritz Lang ne traite pas d'actions concrètes criminelles mais bien d'un désir de mort et d'actes sexuels refoulés qui s'imposent par le rêve.

Freud était résigné à ce qu'une grande partie de l'inconscient ait vocation à le rester. À Hollywood, une dimension vaporeuse accompagne la mise en scène des rêves imaginaires les plus compliqués jamais conçus par des êtres conscients. Ces représentations ont pour particularité d'offrir plus de matière que l'esprit humain ne peut en interpréter. C'est le projet *bigger than life* propre au divertissement hollywoodien : le public est dépassé par un spectacle gigantesque. Parce que les films ont vocation à être revus, il reste une place pour un mystère qui ne se dissipe pas complètement du premier coup. *La Maison du docteur Edwardes* propose une vision incomplète du drame dont le spectateur ne perçoit que des indices. En s'intéressant à sa genèse, on découvre que la séquence de rêve a été drastiquement écourtée. Le spectateur ne dispose pas de l'intégralité du rêve de John et des images du meurtre du docteur Edwardes. Il doit se contenter de quatre tableaux qui lui montrent de manière cryptique des événements dont il doit ignorer la plupart des détails. Hitchcock joue avec le savoir du spectateur comme avec le statut esthétique du rêve ; il sait frustrer le spectateur.

Au même titre qu'un procès ou une fusillade, un rêve filmé représente un morceau de bravoure, un exercice de style qui permet à un réalisateur et à son équipe de s'illustrer. Contrairement aux patients, aux psychanalystes ou aux onirocrits, les cinéastes doivent transformer le récit de rêve en une expression artistique. Afin de donner l'impression qu'un personnage de la diégèse est capable de rêver et qu'il est possible de voir ce rêve de manière transparente, les cinéastes prennent le risque de perdre la confiance des spectateurs. La démarche du metteur en scène de rêves est autant celle d'un imitateur que d'un inventeur de formes. Alors que dans l'analyse on passe de l'image au récit pour arriver à une interprétation, dans la genèse d'un film, on s'interroge d'abord sur le sens d'un rêve afin de parvenir à inventer un récit et pour finir, à lui donner une forme visuelle.

Pour figurer un rêve, les cinéastes peuvent décider de le faire vivre « en direct » par le spectateur. C'est le cas dans *La Femme au portrait* : trompé par la narration, le spectateur y assiste au rêve de Wanley en partageant avec le personnage l'illusion qu'il est dans le réel. Le film de Fritz Lang perdrait de son intérêt si on identifiait immédiatement le rêve en tant que tel. Le plaisir pervers du cinéaste de nous leurrer est atténué *in extremis* par un *happy end*.

« Le rêve graphique a beau prendre les aspects les plus scandaleux : il trouvera sa défense dans le texte préexistant qu'il ne veut qu'illustrer. »<sup>463</sup>. Quelle que soit la souffrance que nous impose un cauchemar, celui-ci s'avère bénéfique : il prévient d'un danger. Hollywood, qui possède une face sombre, cauchemar dans lesquels sont happés ses personnages, peut donc imposer une violence virtuelle en représentant un mauvais rêve qui se terminera par un réveil salvateur. Le calvaire de Richard Wanley (*La Femme au portrait*) aurait pu s'achever de manière tragique comme cela était le

---

<sup>463</sup> Pontalis J.-B., (dir.), *L'espace du rêve*, Paris, Gallimard, 2001, p. 30.

cas dans le roman dont les scénaristes s'inspirent. Lang, qui n'a pourtant pas peur de sacrifier ses personnages, considère que le comportement de Richard Wanley ne justifiait pas une si lourde punition. Il décide de faire de ses mésaventures un rêve. Cette révolution dans l'écriture d'un film transforme considérablement le projet.

À l'absolu opposé de *La Femme au portrait*, *La Maison du docteur Edwardes* propose un récit de rêve qui est élaboré après le réveil, interprété directement et totalement différent du reste du film. Cette séquence de rêve est un court film expérimental à l'intérieur d'un film à la facture plus classique. En parvenant à intégrer des fulgurances filmiques, Hitchcock rend son film hétérogène. L'intrigue policière permet au réalisateur de créer des images abstraites qui font sens au sein d'un scénario qui alterne des scènes de la vie courante et des détails de la vie psychique. La séquence de rêve intervient après une longue maturation. Comme l'écrit Nathan, le rêveur qui rend compte de son rêve quelque temps après l'avoir fait a eu le temps de laisser « dériver ses idées à partir du premier récit car il aura tendance, par souci de cohérence, à faire disparaître les singularités, à rechercher du déjà connu dans le passé, alors que le rêve est projection vers un lendemain à construire. »<sup>464</sup> Ainsi, Cecily (dans *Freud, passions secrètes*) ou John (dans *La Maison du docteur Edwardes*) ont eu le temps de recomposer leurs rêves et d'en cacher des éléments.

Après avoir figuré l'endormissement de John, Hitchcock laisse de côté le rêveur et s'intéresse aux psychanalystes (Constance Petersen et le docteur Brulov). Le récit de rêve viendra dix minutes après. Il est préparé par une discussion des deux psychanalystes puis par une conversation à bâtons rompus entre le docteur Brulov et John qui exprime son aversion pour la psychanalyse. L'analyse du rêve servira aussi bien à contribuer à soigner John Ballantine qu'à découvrir la culpabilité du docteur Murchison (le véritable assassin du docteur Edwardes) et permettra au docteur Brulov une démonstration de force qui réhabilite la psychanalyse. L'interprétation du rêve devient la seule alternative lorsque tous les moyens concrets ont échoué. « Le récit du rêve est une expérience personnelle qui réédite celle du rêve lui-même. Raconter un rêve, c'est un peu le rêver une seconde fois, mais en présence d'un tiers. C'est pourquoi le récit du rêve fixera celui-ci, le faisant naître au monde sonore. »<sup>465</sup> Cette citation de Nathan illustre la séquence de rêve de *La Maison du docteur Edwardes*. Le rêve de John Ballantine est accompagné de la voix off de celui-ci. La parole du rêveur survient avant sa mise en images.

Comptant seize plans, la séquence du rêve de *La Maison du docteur Edwardes* est faite d'allers retours du réel à l'inconscient. À deux reprises, John Ballantine interrompt son récit pour s'excuser auprès de Constance Petersen de l'avoir fait intervenir dans son rêve comme une « femme aux baisers

---

<sup>464</sup> Nathan T., *La nouvelle interprétation des rêves*, op. cit., p. 122.

<sup>465</sup> *Ibid.*, p. 121.

faciles ». Toute la séquence est construite autour de fondus-enchaînés et de mouvements de caméra. Le premier plan présente John Ballantine de profil. L'image se rapproche de son crâne pour rentrer dans son inconscient. À l'aide d'un fondu-enchaîné, on bascule dans une image mentale : des étoiles aveuglantes. John Ballantine précise : « Je n'arrive pas à savoir dans quel genre d'endroit je me trouvais. » Le personnage emploie le présent pour évoquer le retour à son aventure onirique et l'imparfait pour signifier qu'il s'agit d'un événement révolu.

Ainsi, il fait une distinction entre le rêve et son récit. Pour paraphraser Nathan, il « rêve une seconde fois ». Les étoiles sont alors remplacées par des gigantesques peintures d'yeux. Être scruté par ces yeux nous met dans une position inconfortable. Tout pousse à croire qu'il s'agit d'une image poétique symbolisant la culpabilité de John. En effet, les regards inanimés renvoient à l'éclatement au grand jour des « fautes » de chacun. Ces yeux sont peut-être ceux de Constance et du docteur Brulov qui scrutent l'inconscient du rêveur.

Le premier tableau de ce rêve qui en contient quatre, se déroule dans une maison de jeux. Les plans sont trop furtifs pour que le spectateur distingue la configuration des lieux. À l'aide de l'arrêt sur image, on peut voir deux tables, un piano et un homme qui découpe les yeux avec une paire de ciseau. La richesse de l'image nous renvoie aux limites de notre perception : certains éléments du rêve échappent à son récit.

Les rêves filmés se révèlent être des fictions téléologiques. Leur chute est associée à un réveil et toute leur signification se comprend à cet instant. Avant les deux derniers tableaux de son rêve, John s'interroge sur la pertinence du récit qu'il a partagé avec Constance et le docteur Brulov. Constance rétorque qu'un rêve ne prend sens qu'à la fin de son récit (comme les enquêtes hitchcockiennes ?). Il faut en effet attendre la fin de *La Maison du docteur Edwardes* pour que le mystère de sa séquence de rêve soit totalement éclairci. Hitchcock accorde une importance capitale à l'efficacité dramatique. La lyse du rêve de John consiste en un choc graphique : le rêveur est rattrapé par une créature volante. Qu'il s'agisse de rêve ou de structure policière, Hitchcock est un bâtisseur de récits dont le premier objectif est de maintenir l'attention du spectateur. Le rêve de John est une manière de l'interpeller et de mettre en avant un talent plastique.

*La Femme au portrait* fait intervenir l'explication du rêve avant qu'il n'advienne. Réunis après un dîner, Richard Wanley et ses deux amis, Michael (un médecin) et Frank (un procureur) évoquent leur âge avancé. « La vie s'arrête à quarante ans. » Frank parle de son expérience : « En tant que procureur, je vois les ravages du démon de midi. J'ai vu de vraies tragédies. » Alors que Michael et Frank vont se rendre à un spectacle, Richard Wanley confesse son manque de goût pour l'aventure. En quelques dialogues, Lang annonce le conflit du film : Richard Wanley, homme d'âge mûr

parfaitement raisonnable va se trouver mêlé à une affaire crapuleuse à laquelle il n'aurait jamais dû prendre part. La satisfaction du désir ne pose aucun problème : il s'agit du portrait de femme que Richard Wanley a admiré avant de se rendre au club. Le spectateur qui regarde le film pour la première fois se rappelle cette séquence lorsqu'il découvre *a posteriori* la nature onirique de la partie policière. Contrairement aux cinéastes de la modernité, les classiques hollywoodiens ont pour habitude d'être explicites : le rêve n'est jamais considéré comme un morceau d'esthétique absurde ou abscons. Il sert une narration complète.

Nos séquences de rêves peuvent être des récits ou des messages. Selon qu'elles appartiennent à la première ou à la seconde catégorie, ces séquences sont écrites comme des fictions classiques ou comme de nouvelles formes narratives. Écrire un rêve comme si l'on se substituait à l'appareil psychique permet de modifier le langage cinématographique. Ainsi, Hollywood s'éloignera des narrations classiques pour se rapprocher du surréalisme ou de l'expressionnisme.

Lorsque le cinéma s'empare du rêve, il peut s'opérer une redondance ou une mise en abyme : un rêve dans un rêve. Alors que le cinéma propose une répétition mécanique d'événements qui ont déjà été visionnés par d'autres avant nous, le rêve est spontané, unique et perdu à jamais. Une séquence de rêve a pour objet d'être répétée et dupliquée. En faisant du rêve une séquence consultable à tout moment, le cinéma surmonte son évanescence et lui donne une portée nouvelle.

Dans le spectacle hollywoodien, le dormeur devient l'auteur diégétique de la séquence de rêve alors que le réalisateur en est l'auteur extra-diégétique. L'appartenance d'un rêve à une « diégèse » peut induire en erreur : l'inconscient du rêveur fait appel à des événements qui concernent l'histoire du film mais qui sont souvent ignorés du spectateur. Ainsi, par souci de la dramaturgie, Hitchcock instrumentalise le rêve de John pour évoquer le meurtre originaire du docteur Edwardes (*La Maison du docteur Edwardes*). Ce crime a lieu avant que le film commence, n'est résolu que dans l'avant-dernière séquence, et on n'aura jamais aperçu le docteur Edwardes. Maître du suspense et de la manipulation, Hitchcock compose son récit de manière à maintenir l'intérêt du spectateur. Le rêve est conçu comme un exercice de style qui nous sort de la fiction pour mieux la relancer. On accède à une nouvelle « diégèse », celle de l'inconscient, qui ne se dévoile que de manière cryptée.

*La Maison du docteur Edwardes* déploie une temporalité trouble faite d'ellipses et d'omissions. À plusieurs reprises, Hitchcock abandonne son spectateur à un moment critique. Il crée une tension dramatique puis détourne l'attention du public. En coupant la séquence là où un cinéaste plus classique accentuerait l'action, le cinéaste laisse son public fantasmer. Alors qu'Hitchcock nous fait croire que John va céder à des pulsions meurtrières, le réalisateur décide de couper la séquence. C'est à ce moment que John rêve de l'assassinat du docteur Edwardes. Le spectateur visualisera ce rêve

plus tard alors que John le racontera. Le cinéaste fait de son scénario une partition de faits qui va *crescendo*. En bon demiurge, il sait parfaitement où il veut en venir : c'est-à-dire à l'exacerbation des passions de chacun de ses personnages. John et Constance transgresseront le droit et la déontologie pour vivre un amour fusionnel allant jusqu'au sacrifice de soi. Le docteur Murchison révélera toute sa noirceur. Ces caractères entiers répondent à une logique cathartique.

## **1.2 Faire du medium cinématographique l'instrument de processus psychologiques**

*Die Traumdeutung* fait du récit de rêve et de son interprétation une fenêtre vers l'inconscient dont la compréhension est décisive pour guérir la souffrance psychique. La révélation d'un désir inconscient serait en effet une étape essentielle de l'affirmation de la personnalité **(1.2.1- Le rêve filmé comme rite initiatique)**. Le rapprochement entre rêve et cinéma a intéressé les thérapeutes, tantôt pour le repenser, tantôt pour l'explorer **(1.2.2- Deux intuitions de soignants sur les débuts du cinéma : dispositif nocif (d'Abundo) et miracle esthétique (Münsterberg))**. Plus largement, les outils psychanalytiques mis à la disposition du public deviennent indispensables au spectateur pour l'interprétation de films **(1.2.3 La théorie psychanalytique au service de l'interprétation cinématographique)**.

### **1.2.1 Le rêve filmé comme rite initiatique**

Souvent rapprochés d'un objet transitionnel, les films accompagnent les spectateurs dans leur vie quotidienne. Le rêve filmé peut faire état d'une métamorphose, celle de Dorothy qui amorce son passage vers l'adolescence en affrontant les démons de son enfance (*Le Magicien d'Oz*), ou celle d'Irena dont la transformation en panthère symbolise l'irruption de la sexualité (*La Féline*). Concernant Amanda (dans le film du même nom), le rêve rappelle l'enfance du personnage. Il évoque une fraîcheur qui a été perdue du fait du cynisme de son héroïne. Dans ces trois cas, le rêve rappelle les personnages féminins à eux-mêmes. Comme les rêves, les films favorisent notre évolution. Un *remake* ou un film qu'on verrait plusieurs fois rappelle un rêve récurrent. Rêve et Cinéma permettent au dormeur et au spectateur d'alléger leur fardeau en explorant leur inconscient.



On découvre ainsi dans notre *corpus* une dominante de films qui évoquent le passage de la jeune fille à la femme. Ces récits symboliques vont accompagner les spectatrices qui y projettent leurs fantasmes. La correspondance entre un épisode fondateur pour l'identité de chaque spectatrice et une trame narrative éprouvée par de nombreux films privilégie un rapport mimétique à la fiction hollywoodienne. En admirant Simone Simon, Judy Garland ou Ingrid Bergman les adolescentes croient pouvoir affirmer leur propre personnalité. Le jeu de miroirs qu'entretient le cinéma hollywoodien embellit le quotidien.

Le drame de la psychanalyse est un drame de la perception. Le patient s'empêche de percevoir ce que son propre inconscient pourrait lui révéler, ne comprenant pas les messages qu'il s'envoie à lui-même. Le cinéma n'est pas une forme de cure analytique puisqu'il ne peut proposer qu'une perception « dépersonnalisée ». N'étant ni réel, ni fantasmatique mais hypothétique et machinique, le cinéma nous conduit cependant à penser un monde dont nous ne sommes pas le sujet. Cette expérience surnaturelle nous permet d'accéder directement aux événements qu'il enregistre. Il élargit ainsi la connaissance que nous pouvons avoir du psychisme en général, et peut-être du nôtre en particulier.



Fig. 3 - *Freud, passions secrètes*, 1962. Cecily raconte au thérapeute un rêve dont les images sont floues à cause d'une surexposition. Le premier rêve nous montre la mort d'un père dans un hôpital mais une nouvelle vision du même rêve, cette fois plus nette, nous fait comprendre que nous sommes dans une maison close.

Ces considérations trouvent leur concrétisation dans une séquence de *Freud, passions secrètes*. Cecily raconte au thérapeute un rêve dont les images sont floues à cause d'une surexposition. Le premier rêve nous montre la mort d'un père dans un hôpital mais une nouvelle vision du même rêve, cette fois plus nette, nous fait comprendre que nous sommes dans une maison close (**Fig. 3**). Durant toute la cure de Cecily, Freud n'aura de cesse de clarifier les perceptions de celle-ci pour découvrir ce qu'elle se cache à elle-même et lui permettre de devenir enfin ce qu'elle est. La question est également posée au spectateur.

## **1.2.2 Deux intuitions de soignants sur les débuts du cinéma : dispositif nocif (d'Abundo) et miracle esthétique (Münsterberg)**

Par identification, la représentation de thérapies fictives agit aussi sur le public. Avant de considérer l'apport des théories freudiennes à Hollywood, il est utile d'observer que le cinéma comme dispositif a tantôt été décrié comme un danger psychique et tantôt loué comme une avancée psychologique. On peut, avec le recul des années, affirmer que le danger théorique des projections cinématographiques est davantage lié aux représentations qu'au dispositif.

Dès la naissance du cinématographe, la représentation en images animées du monde intérieur de personnages de fiction a suscité des interrogations quant à l'effet de ces images sur le psychisme du spectateur. C'est que l'identification de celui-ci aux personnages met en jeu ses propres émotions et peut donc enclencher des processus qui relèvent de sa vie intérieure, voire infléchir ses comportements.

Le caractère démiurgique de la création cinématographique va dépasser tous les acquis de plusieurs millénaires de représentations. Des images privées de leur source remplacent la réalité et fragilisent notre rapport au monde. Avant même de pasticher le monde réel, le cinéma est une expérience en perpétuelle transgression de la nature. Il provoque un long détachement du quotidien et nous accoutume à entrer en relation avec un monde virtuel qui se détache de l'humanité réelle. La toute-puissance de l'image conduit à une altérité fictionnelle. La compagnie de personnages de film est-elle synonyme de solitude ? Le spectateur est confronté à une expérience mentale : il communique spirituellement avec les auteurs et les acteurs d'un monde virtuel, absent, révolu. Bien qu'il soit entouré d'autres spectateurs et que le film projeté soit peuplé de figures humaines, le spectateur n'est jamais aussi prisonnier de son propre esprit ni davantage renvoyé à lui-même que lors de la réception d'un film. Celle-ci est et demeure une expérience intérieure qui isole tout en communiquant l'illusion d'être présent au milieu d'un monde ; elle ne saurait se substituer à une relation de réciprocité avec autrui dans le monde vivant.

Le cinéma s'impose comme un appareil qui confronte l'humain au machinique pour mieux faire triompher le second : il est l'absence de vie. Dès les frères Lumière, la mort a gagné la partie : le cinématographe imprime le temporaire et prend de la valeur en devenant suranné. La mort plane sur les vestiges d'un ordre disparu et le cinéma enregistre ce qui n'a pas vocation à rester. Depuis son

invention, la caméra se fige sur des sujets de plus en plus spécifiques : la machine devient une obsession qui se perfectionne jusqu'à Hollywood. Elle dévore les ambitions humaines et cultive l'hybris : le photoréalisme s'associe aux dessins sur photogrammes pour produire un spectacle qui engage notre cérébralité. Plus moyen de penser le monde sans l'intrusion du cinéma qui fausse notre rapport aux choses et aux autres !

Dès 1907, Freud a mis en garde contre la tentation simplificatrice de considérer le cinéma comme un possible instrument de libération des frustrations du spectateur à potentiel thérapeutique.

Cela n'a pas empêché ensuite Guiseppe d'Abundo, de manière négative, puis Hugo Münsterberg, plus favorablement, de considérer le cinématographe comme un dispositif dont la portée reste à concevoir dans toutes ses dimensions psychologiques et non comme une simple forme d'expression artistique en devenir prenant sagement sa place parmi les arts consacrés.

Aux yeux de Guiseppe d'Abundo<sup>466</sup>, professeur de psychiatrie à l'université de Catane, le dispositif cinématographique peut mettre en danger certains malades : « Il serait bon d'abolir les projections cinématographiques à sujets liés à l'occultisme ou reproduisant des épisodes de la pathologie mentale, sinon, dans leurs effets, de telles projections cinématographiques agiraient comme les pratiques spiritualistes, lesquelles, sur des sujets héréditairement prédisposés, préparent de nombreux candidats aux formes psychopathiques. »<sup>467</sup> D'Abundo pointe du doigt un danger maintenant bien négligé de la censure cinématographique ! Il ne met pas seulement en cause les sujets abordés mais bien la technique cinématographique elle-même, « le rapide mouvement vibratoire »<sup>468</sup>. Expérimentant ce nouveau medium au sein de sa clinique, d'Abundo a pu vérifier son caractère nuisible sur ses patients (« des êtres perturbés »<sup>469</sup>). Deux femmes atteintes de « neurasthénie de la ménopause »<sup>470</sup> sortaient « bouleversées, avec des accès d'angoisse »<sup>471</sup>. « Convulsions hystériques »<sup>472</sup> et « hallucinations hypnagogiques »<sup>473</sup> sont également constatées sur d'autres patients. Cet article très daté peut évidemment surprendre. Aujourd'hui, la projection cinématographique s'est banalisée et personne n'aurait l'idée d'en déconseiller généralement l'accès aux personnes atteintes de certaines pathologies (l'on continue cependant d'interdire des films à certaines tranches d'âge...).

---

<sup>466</sup>D'Abundo G., "Sur quelques effets particuliers des projections cinémaographiques sur les névrosés (1911)", dans Banda D. et Moure J *Naissance d'un art : premiers écrits (1895 - 1920)*, Paris, Flammarion, 2008, pp. 288-295.

<sup>467</sup> *Ibid.*, p. 295.

<sup>468</sup> *Ibid.*, p. 290.

<sup>469</sup> *Ibid.*, p. 289.

<sup>470</sup> *Ibid.*, p. 291.

<sup>471</sup> *Ibid.*, p. 291.

<sup>472</sup> *Ibid.*, p. 291.

<sup>473</sup> *Ibid.*, p. 292.

Tous les totalitarismes ont pourtant utilisé le cinéma comme un moyen de pression sur les masses. Pourrait-on envisager la même manipulation dans un objectif de soins ? Dans *Orange mécanique*, le traitement « Ludovico » permet de soigner les comportements violents à travers le visionnage d'archives nazies accompagnées par la Septième symphonie de Beethoven. Distraction ou « façonnage du spectateur », les films agissent sur le psychisme. Poison ou baume au cœur, ils sont manipulateurs. De la même façon, un psychiatre malveillant (comme le docteur Korvo dans *Le Mystérieux docteur Korvo* ou le docteur Mulbach dans *Strange Illusion*) peut agir sur le psychisme de ses patients.

Pour Münsterberg le cinéma relie les fils esthétiques aux fils psychologiques. En 1916, la notion de « réalisme ontologique » n'existe pas encore. Pour Münsterberg, le cinématographe permet de réconcilier la vie de l'esprit avec son *analogon* : l'imitation de la vie par le cinéma. En ne faisant plus qu'un, esprit et images forment une nouvelle réalité. Ils viennent se superposer à la « réalité », projetant une aventure dans les tréfonds de notre esprit.

Münsterberg<sup>474</sup> fait du cinéma une expérience intérieure : « le film nous raconte l'histoire humaine en dépassant les formes du monde extérieur, c'est à dire l'espace, le temps et la causalité, et en adaptant les événements aux formes du monde intérieur, c'est-à-dire, l'attention, la mémoire, l'imagination et l'émotion. »<sup>475</sup> Pour le psychologue, le cinématographe déréalise notre rapport au monde. Il acquiert son intériorité par le truchement de l'abstraction, celle qui transcende « espace », « temps » et « causalité ». En effet, le cinématographe provoque une sublimation métaphysique en proposant un déplacement de l'espace et du temps, la rencontre d'images venant du passé avec des spectateurs qui croient les vivre dans le présent. Raconter des histoires fictives à travers ce procédé leur donne une dimension fantasmatique. Le film qui se déploie visuellement sur un écran a beau être une réalité matérielle, il acquiert par son espace-temps déplacé une dimension mentale. La causalité impliquée par toutes les formes de montage (à l'intérieur de l'image ou entre les plans) peut être logique, elle n'en est pas moins un geste esthétique. Pour Münsterberg, l'essence du cinématographe ne réside pas dans le fait d'enregistrer des faits réels mais dans leur « métamorphose » en faits psychologiques. Ce mouvement de l'extérieur (le cinéma propose un monde *a priori* objectif, celui enregistré par une machine) vers l'intérieur (le film brouille nos repères au point de devenir un fait psychologique), nous éloigne-t-il de la réalité ? Nous accédons plutôt à une autre réalité, celle de la vie intérieure qui, avant l'invention du cinématographe, concernait des images subjectives. Le chemin vers l'intériorité d'un personnage hollywoodien passera par un dédoublement ou un travelling vers son visage. Hollywood crée ainsi des passerelles entre le monde extérieur et les mondes intérieurs. Des « vues » Lumière à *La*

---

<sup>474</sup>Münsterberg H., « Les moyens du cinéma (1916) » dans Banda D., Moure J., *Le cinéma : naissance d'un art, 1895-1920*, pp. 441-454.

<sup>475</sup>*Ibid*, p. 443.

*Double Énigme*, un demi-siècle est passé. L'aventure humaine continue à se déployer par des faits réels mais le miroir présenté par l'écran de cinéma est devenu traversable. Imaginaire et réalité sont des deux côtés de ce miroir : de l'intériorité devinable des « acteurs » des « vues » Lumière à celle explicite de l'expressionnisme et de Hollywood, le cinéma(tographe) radiographie la psyché.

Lorsqu'il s'exprime Münsterberg est-il un psychologue ou un analyste du cinéma ? Il est difficile de se limiter à la technique cinématographique tant le contenu des films la dépasse. La technique que les frères Lumière privilégiaient aurait sans doute lassé le public si ses utilisateurs ne l'avaient pas utilisée dans des buts expressifs. La première raison d'être du cinématographe était de proposer un double extérieur. On découvre rapidement que ce double peut à nouveau être dupliqué (au point de faire jouer plusieurs personnages par un même acteur dans la même scène d'un même film). Ce tour de prestidigitation nous éloigne du théâtre où le même acteur peut incarner plusieurs rôles mais jamais dans un même espace-temps. Aux premiers temps du cinématographe, l'image extérieure de l'intériorité est associée aux effets spéciaux mais elle sera bientôt renforcée par le découpage.

Expérience qui ébranle la conscience et bientôt l'inconscient de son public, l'écran du cinéma n'est pas seulement une surface plane. Le dispositif de proximité qui amenait à filmer des personnes que les Lumière connaissaient (cercle familial ou employés) poussait déjà à confronter les « acteurs » à leur propre image. Comment réagir face à son double en mouvement ? Psychologiquement déroutant pour les acteurs, ce dédoublement sidère aussi le simple observateur. L'identification entre en jeu. Comment le spectacle extérieur d'une réalité recrée pourrait-il ne pas troubler un spectateur même détaché ?

Cela n'empêche pas le psychologue Münsterberg de s'exprimer en termes laudatifs sur cette invention avec laquelle « nous en sommes maintenant arrivés à un point où nous pouvons relier tous nos fils : psychologiques et esthétiques. »<sup>476</sup>

Les points de vue d'Abundo et de Münsterberg invitent à reconsidérer la réception du cinéma des premiers temps. Le cinéma approche concrètement l'espace fantasmatique propre à la psychanalyse en ce qu'il dispose d'images mentales qui se matérialisent et donnent une image concrète des symboles utilisés par celle-ci.

---

<sup>476</sup> *Ibid.*, p. 441.

### 1.2.3 La théorie psychanalytique au service de l'interprétation cinématographique

Instrumentalisée par Hollywood, l'interprétation des rêves par des personnages de la diégèse pousse le spectateur à pratiquer l'interprétation des films. Si l'analyse des films s'appuie sur des procédés cinématographiques, l'interprétation des rêves implique un matériel psychanalytique mis en évidence par le rêve de Freud, « l'injection faite à Irma ». On constate que la grammaire cinématographique correspond souvent aux concepts freudiens. L'autre-scène devient une notion de montage. Le remplacement de personnages par d'autres rappelle un *casting*. Les objets deviennent symboliques.

« L'autre scène », théâtre du rêve, devient un espace explorable par le cinéma. Psychanalyse et Hollywood concordent dans l'intuition qu'il existe deux mondes qui se rejoignent par le rêve. La psychanalyse rapproche le monde onirique de l'appareil psychique et en retient une explication des ressorts inconscients du comportement et des sentiments alors que Hollywood en fait un spectacle.

La capacité des hommes à accéder à leurs rêves et à en comprendre les messages a bien été l'une des promesses du siècle nouveau. Intégrés à la vie quotidienne dont ils allaient devenir la continuité, les fantasmes et les rêves n'allaient plus être des phénomènes inexplicables mais révéleraient les vrais ressorts de notre comportement. L'œuvre de Freud inspire à la fiction hollywoodienne des récits de rêves mais permet également de leur donner sens.

La psychanalyse fascine le cinéma par sa dimension secrète et rituelle. Venant à imaginer ce qui ne peut que rester secret, les auteurs classiques hollywoodiens ne cherchent pas à restituer des séances de psychanalyse comme le feront Arnaud Desplechin ou Woody Allen. Ils transforment les théories freudiennes en combustible pour drames actionnels, avec leurs règles habituelles : quête, antagonistes, protagonistes... En annexant la psychanalyse, Hollywood gagne des archétypes : le bon vieux psychiatre pontifiant, le manipulateur de conscience, le psychotique dangereux et l'amnésique à la recherche de son histoire. Mais l'« usine à rêves » va plus loin : elle crée en collaboration avec la théorie freudienne un nouveau type d'images qui se situe entre la réalité et l'hallucination. Une lecture de Freud sans imagination conduirait à considérer comme théorique, un formidable récit d'aventures humaines. Revisitant les grands mythes en les modernisant, la psychanalyse conteste un monde sans aspérités et renforce notre croyance en l'imaginaire. Les figures du rêve ouvrent la voie à une mythologie contemporaine où la fiction analytique parvient à peupler l'inconscient collectif. La psychanalyse devient un jeu de l'esprit.

À l'inverse du rêve qui nous révèle à nous-mêmes, l'œuvre d'art permet l'expérience de l'altérité. Conçue comme une imitation des mécanismes inconscients, la fiction hollywoodienne puise sa force dans un imaginaire merveilleux héritier des rêves : sa forme comme son contenu sont oniriques dans une acception romantique comme thérapeutique.

Traduire les rêves dans une économie culturelle exige de la souplesse et même du génie : Hollywood se révèle le théâtre des songes les plus fous. Soutenu par un public rétif à la théorie pure, Hollywood jette pourtant son dévolu sur *Die Traumdeutung*. Considéré comme un récit fondateur, *Die Traumdeutung* rejoint *la Bible*, le théâtre shakespearien et les mythes antiques. Il inspirera les artistes les plus divers. Des surréalistes aux hollywoodiens, cette découverte pousse les créateurs à reconsidérer un phénomène imaginaire qui s'avère de moins en moins romantique. Rattrapé par la science, l'imaginaire devient le résultat de mécanismes psychiques. Le pouvoir créatif du rêve tel qu'il apparaît dans les œuvres postérieures à l'essor de la psychanalyse se trouve amoindri. Le cinéma épousera peu à peu la voie scientifique qui fait du rêve un épisode clinique. Evoquer le rêve sans passer par une lecture freudienne deviendra de plus en plus difficile. Il sera désormais associé à l'inconscient du rêveur plus qu'à son imagination. À Hollywood, l'imagination n'a pas de limite alors que l'inconscient humain est plus médiocre. On passe du romantisme de *Peter Ibbetson* au caractère sordide des rêves de Cecily dans *Freud, passions secrètes*.

Bien avant le biopic de John Huston, Hollywood a été fasciné par cette science étrange qui vient d'Europe. S'il ne la prend pas toujours au sérieux, il comprend sa portée mythologique. Hollywood pourrait-il adapter *Die Traumdeutung* comme il a adapté *Boule de suif* ou *Jane Eyre* ? Pourrait-il transposer avec la même liberté les théories freudiennes ? Les intégrer à des fictions qui donnent sens aux rêves pour mieux sonder l'âme humaine ? Rendre hollywoodiennes les avancées scientifiques implique la même déformation, la même vulgarisation dont se sont plaints les écrivains. Cette profanation d'une discipline encore fragile n'est pourtant pas forcément irresponsable. Plus que sur le respect des œuvres (qui n'est pas le fort de Hollywood), nous nous interrogerons sur l'influence de la pensée de Freud et sur les pistes inédites qu'elle offre à un cinéma standardisé mais sensible à l'invention de nouvelles formes et de nouveaux récits. Si le cinéma n'a rien à apporter à la psychanalyse, mise à part une publicité dont Freud se passait bien<sup>477</sup>, la réciproque est fautive. Le livre de Sigmund Freud est capital en ce début de XX<sup>e</sup> siècle et inspire les artistes. L'investigation freudienne telle que l'explique son auteur est un cas inédit dans l'histoire de la médecine qui va alimenter les fictions. Outre sa méthode interprétative, Freud inaugure un nouveau récit de rêve qui tranche avec les représentations antérieures. Il rend le rêve explicitable et refrène l'imagination par l'introspection. Les représentations du rêve postfreudiennes ne peuvent pas faire l'impasse sur la

---

<sup>477</sup> Nous reviendrons sur le refus de Sigmund Freud d'être associé à la production des *Mystères de l'âme* dont un critique du *Berliner* écrira « la théorie psychanalytique de Freud peut être rendue populaire grâce au cinéma » p. 96

satisfaction du désir et sur la source du rêve. Difficile également, dans les arts visuels, de ne pas séparer le contenu manifeste d'un rêve de son contenu latent.

L'inspiration des cinéastes ne se limite pas aux romans : la psychanalyse, elle aussi, crée du drame. En tant que terre d'accueil d'émigrés européens, Hollywood est influencé par la psychanalyse. C'est d'Europe que vient le premier film de thérapie, demandant l'aval de Freud. *Les Mystères d'une âme* de Georg Wilhelm Pabst se veut respectueux de *Traumdeutung* et n'est absolument pas comparable aux films hollywoodiens de la même période. Cet essai de « *Kammerspiel* psychanalytique »<sup>478</sup> étonne aujourd'hui par sa candeur et son sérieux. Il fut accueilli avec les éloges de la critique allemande. Sa répercussion sur le cinéma hollywoodien sera tardive. Les thérapies des couples Mark Lamphere/Celia (*Le Secret derrière la porte*) et John/Constance (*La Maison du docteur Edwardes*) n'appartiennent pas au genre *Kammerspiel* mais au film policier. Autre constatation autour du film de Pabst : le père de la psychanalyse refuse catégoriquement toute collaboration avec les saltimbanques de cinéma.

On remarque de nombreuses évolutions dans la représentation des rêves hollywoodiens. De 1925 à 1945, le rêve est une fiction au second degré, une sorte de rêve dans le film qui obéit aux codes cinématographiques en vigueur à cette époque. Le contenu manifeste l'emporte sur toute forme d'interprétation. Nous sommes entrés dans la subjectivité du rêveur et l'analyste n'est pas présent pour décoder. Le seul psychanalyste qui agit dans ces films (le docteur Tony Flagg dans *Amanda*) ne sera pas en mesure d'analyser quoi que ce soit puisque sa patiente lui mentira. Certains indices, dont ne dépend pas la compréhension globale du film, nous rappellent la théorie freudienne : remplacement de personnages croisés dans la réalité, réalisation de souhaits, censure... L'interprétation du rêve est laissée à la disposition du public à qui les scénaristes mâchent cependant le travail. Ils explicitent les désirs des personnages et proposent des résolutions morales, les fameux *happy ends*.

Avec *La Maison du docteur Edwardes*, l'interprétation didactique prend sa revanche. Le rêve n'est plus une fiction que l'on pourrait séparer du reste du film mais un élément décisif de la narration. Le spectateur est pris par la main dans ce qui pourrait sembler être une vulgarisation de Freud.

Adapter *Die Traumdeutung*, ce ne serait pourtant pas adapter un essai philosophique ou un traité de médecine. Cet ouvrage n'a rien de théorique ou d'abstrait, il se fonde sur des cas cliniques et sur une interprétation expérimentale. Les théories de Freud peuvent être mises en images car cette clef de voûte de la psychanalyse qu'est *Die Traumdeutung* est une organisation rigoureuse de récits de rêves qui débouchent sur des conclusions générales. Dégager de l'étude de cas singuliers des règles

---

<sup>478</sup> Drame de chambre en allemand : voir Lacoste P., *L'étrange cas du professeur M. : psychanalyse à l'écran*, Paris, Gallimard, 1990, p. 92.



universelles est une caractéristique commune aux rêves exploités par Freud et aux fictions hollywoodiennes. *Die Traumdeutung* contient de nombreux récits de rêves qui sont ensuite décortiqués par Freud. Qu'il en soit l'auteur ou le simple auditeur, les rêves relatés par Freud sont tous présentés comme véridiques. Le classicisme hollywoodien propose des rêves fictifs qui pastichent les récits de Freud mais doivent avant tout correspondre à la fiction qui les englobe. Comme chez Freud, le rêve est inscrit dans son contexte diurne et va y puiser son inspiration.

La méthode d'interprétation des rêves appliquée par Freud constituera un modèle pour les cinéastes hollywoodiens.

Tout est parti d'un rêve, « l'injection faite à Irma », fait par Freud durant la nuit du 23 au 24 juillet 1894. Irma est une patiente du docteur Freud dont la cure s'est interrompue sur un désaccord entre le soignant et sa patiente. Le rêve de Freud commence par les remontrances du médecin à sa patiente, qui ne s'est pas soignée et souffre de douleurs à la gorge. Freud regarde dans sa gorge et y trouve une grande tache blanche. Il appelle le docteur M (dont l'aspect diffère de son apparence habituelle). Otto et Léopold, les amis de Freud, sont également présents. Pour le docteur M, Irma souffre d'une infection à laquelle va s'ajouter de la dysenterie, permettant au poison d'être éliminé. L'infection a été causée par Otto qui lui a injecté une « préparation de propyle, propylène... acide propionique... triméthylamine »<sup>479</sup> à l'aide d'une seringue pas propre. *A priori* absurde (« Cela me paraît ridicule mais doit cependant comme tout le reste être soigneusement décomposé »<sup>480</sup>, précise Freud), ce rêve « présente un certain état de choses tel que j'aimerais le souhaiter. »<sup>481</sup> L'auteur y tire vengeance de deux personnes, Irma et Otto, et délivre sa propre conscience de sa culpabilité. Dans son introspection, Freud associe le mauvais état d'Irma à sa patiente elle-même, mais réveille de vieux traumatismes : la mort d'Ernst Fleischl von Marxow due à un excès de cocaïne (dont Freud a longtemps recommandé l'usage thérapeutique), celle d'une patiente par intoxication de Sulfonal et celle de sa fille qui, toutes deux, s'appelaient Mathilda. En remplaçant certains personnages du rêve par d'autres, Freud soulage aussi sa conscience : « Éloignez de moi ces personnes, remplacez-les moi par trois autres de mon choix, et je serai débarrassé des reproches que je prétends ne pas avoir mérités ! »<sup>482</sup>

On comprend que le cas clinique de « l'injection faite à Irma » ait pu inspirer des cinéastes tels Lang ou Hitchcock. Ce type d'investigation mentale révolutionne totalement les trames policières et rappelle le principe du cinéma : « un état des choses tel que j'aimerais le souhaiter », pour citer à nouveau Freud. La culpabilité telle qu'elle traverse l'œuvre de Lang ou d'Hitchcock s'exprime

---

<sup>479</sup> Freud S., *L'interprétation du rêve*, op. cit., p. 143.

<sup>480</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>481</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>482</sup> *Ibid.*

différemment de chez Freud. L'auteur de *Die Traumdeutung* déplace sa culpabilité sur les autres personnages du rêve avec lesquels il effectue ce que nous pourrions appeler un *re-casting* alors que Richard Wanley (*La Femme au portrait*) assume dans son rêve la pleine responsabilité des actes commis : il accepte de suivre Alice Reed alors qu'il est marié et tue Claude Mazard. Plus que d'avoir commis ce meurtre qui a lieu accidentellement, Wanley est coupable d'avoir désiré Alice. La culpabilité d'un homme marié et installé dans la vie qui « désire la femme de son prochain » est alors plus biblique (Wanley lit *Le Cantique des cantiques* avant de s'endormir, le bar où Wanley s'installe avec Alice est orné d'une représentation d'Ève proposant le fruit défendu) que psychanalytique. Convoquer Freud et *La Bible* est une façon de brouiller les pistes dans un film dont les bifurcations surprennent le spectateur qui le voit pour la première fois. Dans le rêve de Wanley rien ne se passe comme prévu : l'adultère n'est pas consommé, les apprentis criminels ne font rien comme il faut mais ne sont jamais inquiétés par la police, l'homme tué se révèle être un homme d'affaires puissant, le maître-chanteur ne tombe dans aucun des pièges. Cette fiction policière joue sur les ressorts habituels du genre, plaçant le spectateur dans une position inconfortable et sadique. De plus, Lang fait preuve d'une rigueur morale que Freud aurait désapprouvée car le psychanalyste ne juge pas mais cherche à comprendre les névroses pour les guérir, quitte à explorer les pires ignominies.

L'interprétation (d'un rêve ou d'un film) nous permet de séparer la réalité matérielle du fantasme. Démuni face à un monde enfoui dans son inconscient, l'homme du XX<sup>e</sup> siècle a besoin d'un guide pour comprendre les messages que lui envoient ses désirs. La psychanalyse induit un risque, celui de se confronter à ce que l'on refoule. Malgré son caractère fictif et simplificateur, le cinéma se fera témoin du combat intérieur pour comprendre les ressorts humains, soigner les pensées parasites et mieux comprendre un inconnu avec lequel on vit : soi-même ! Psychanalyse et cinéma indiquent que chacun peut se libérer de sa subjectivité pour atteindre une nouvelle réalité. L'implication d'un tiers soignant (le psychiatre) ou la découverte d'un point de vue nouveau (celui de la caméra) permet de reconsidérer le monde dans lequel on vit. Cette « autre scène » à laquelle nous accédons dans nos rêves ou dans ceux des personnages de cinéma est construite à partir de représentations réalistes.



Fig. 4 - *La Femme au portrait*, 1944. Lang nous indique à la fin de son film que Wanley sollicite dans son rêve des figures croisées dans la réalité. Un voiturier y joue le rôle d'un maître-chanteur.

Comme les films, les rêves proposent de réutiliser des acteurs du quotidien. Inspirés des écrits de Freud, Lang et Fleming opèrent un *re-casting*. Pour préserver un effet de surprise, Lang nous indique à la fin de son film que Wanley sollicite dans son rêve des figures croisées dans la réalité. Que le responsable du vestiaire devienne dans un rêve un mort embarrassant (**Fig. 5**) ou qu'un voiturier y joue le rôle d'un maître-chanteur (**Fig. 4**), n'est pas étonnant pour un familier de la psychanalyse.



Fig. 5 - *La Femme au portrait*, 1944. Lang nous indique à la fin de son film que Wanley sollicite dans son rêve des figures croisées dans la réalité. Le responsable du vestiaire devient dans un rêve un mort embarrassant.

Parce qu'il vise un public plus jeune, le film de Fleming est plus explicite : l'épouvantail, l'homme de fer et le lion sont la reproduction des personnages des employés de Tante Em. Les trois compagnons de Dorothy subissent une transformation dans son rêve. Ces présences rassurantes vont être confrontées à une sorcière incarnée par Miss Gulch, vieille fille acariâtre. L'imaginaire de Dorothy réutilise des figures rassurantes et menaçantes. Cette réutilisation d'acteurs nous révèle les limites de l'imaginaire. Wanley n'a pas inventé des êtres nouveaux mais a mobilisé sa mémoire.

Sans avoir d'ambitions scientifiques, Lang propose une vision transparente des phénomènes oniriques. Jouant sur des rimes visuelles et narratives entre le monde du rêve et le monde réel, le cinéaste parvient à créer une continuité si troublante qu'elle nous persuade, dans une première vision, que nous sommes restés dans le monde réel.

Un bracelet à tête de lion (*Strange Illusion*), des nénuphars géants (*Amanda*), une roue tordue (*La Maison du docteur Edwardes*), des cartes à jouer blanches (*La Maison du docteur Edwardes*), un porte-stylo (*La Femme au portrait*), une bague (*Peter Ibbetson*) ; tous ces objets forment des symboles voués à l'interprétation. Entre objets du quotidien et objets fantastiques, les cinéastes inventent des situations auxquelles on peut prêter sens. Certains symboles sont rendus identifiables par l'analyse : la roue du docteur Murchison représente un revolver à travers son barillet, ce même revolver qu'il pointera sur Constance Petersen avant de le retourner sur son visage dans la séquence de confrontation. D'autres symboles font office d'images poétiques dont le sens ne paraît pas évident.

Freud accorde une dimension sexuelle aux symboles oniriques. Son décodage serait également valable pour l'analyse de mythes, rêves éveillés, qui seraient représentatifs de l'inconscient des peuples. Il existe une lecture presque scientifique de ces objets qui désignent des entités abstraites. Entre poésie, arbitraire et expression de l'inconscient, les cinéastes sont parfois dépassés par la portée d'objets intrigants ou quotidiens.

« Si l'on s'est familiarisé avec l'utilisation extensive de la symbolique pour la présentation du matériel sexuel dans le rêve, on ne peut manquer de se demander si beaucoup de ces symboles ne surviennent pas comme les « sigles » de la sténographie, avec une signification fixée une fois pour toutes, et l'on se voit tenté par le projet d'un nouveau « livre des rêves » selon la méthode du chiffre. Il faut à ce propos faire une remarque : cette symbolique n'appartient pas en propre au rêve, mais à l'activité de représentation inconsciente- spécialement celle du peuple-, et on la retrouve dans le folklore, dans les mythes, légendes, locutions courantes, dans la sagesse des sentences et dans les traits d'esprit circulant dans un peuple, plus complètement que dans le rêve. »<sup>483</sup>

Il est impossible de ne pas conférer une dimension psychanalytique aux *MacGuffins* hitchcockiens. Sans entrer dans la surinterprétation, le fétichisme du maître du suspense nous conduit à une forme de sublimation : les objets font écran et le salut des personnages tient dans ces indices ténus. Un verre de lait va concentrer toute l'attention des spectateurs et des personnages (*Soupçons*). Une paire de ciseaux va devenir une arme mortelle (*Le Crime était presque parfait*). Une corde qui a servi à étrangler un jeune innocent sert à attacher des livres (*La Corde*). Tous ces symboles ont été convoqués. Le spectateur connaît leur histoire. Il ne s'agit plus d'un simple verre ou d'une simple corde mais d'indices riches de sens. Hitchcock multiplie les récurrences de signes qui demandent à être interprétés. Bruno (*L'Inconnu du Nord Express*) porte une cravate où est dessiné un homard. On pense qu'il s'agit d'un détail insignifiant avant que ce personnage soit filmé à travers les verres de

---

<sup>483</sup> Freud S., *L'interprétation du rêve, op. cit.*, p. 396.

lunettes en train d'étrangler une jeune femme. Ces deux bras ressemblent alors à des pinces de homard. Qu'est-ce qu'un psychanalyste pourrait en conclure ? L'esprit retors du cinéaste nous conduit peut-être à une fausse piste. Il détourne notre attention et bloque notre analyse.

« Le rêve se sert donc de cette symbolique pour la présentation déguisée de ses pensées latentes. Or parmi les symboles ainsi utilisés, il en est beaucoup, il est vrai, qui, régulièrement ou presque régulièrement, veulent signifier la même chose. Que l'on prenne garde de ne pas oublier la plasticité particulière du matériel psychique. Dans le contenu de rêve, un symbole peut bien souvent être à interpréter non pas symboliquement mais dans son sens propre ; d'autres fois, un rêveur peut, à partir d'un matériel mnésique spécial, s'arroger le droit d'utiliser comme symbole sexuel toutes sortes de choses qui en général ne sont pas utilisées ainsi. »<sup>484</sup>

Qu'ils soient intrigants ou explicites, les symboles interrogent les interprètes des rêves. S'agit-il de signes à décrypter de manière arbitraire à l'aide de règles préétablies ou sommes-nous en présence d'images qui parlent d'elles-mêmes ? Un glossaire des symboles du rêve permettrait d'attribuer un sens à chaque objet (par exemple : une cravate serait un symbole phallique ou un bijou représenterait le sexe féminin). Entre une science rigoureuse des rêves et une interprétation plus intuitive, s'opposent deux approches. Les films hollywoodiens favorisent la simplicité : ils ne présupposent aucune connaissance préalable de la part du spectateur et utilisent des métaphores accessibles. Pourtant, certains symboles (les nénuphars géants) ne sont pas voués à une explication mais témoignent de la fantaisie des auteurs.



Fig. 6 - *La Féline*, 1942. Face aux interprètes des rêves, Hollywood classique privilégie des associations d'esprit que les films explicitent visuellement : ainsi l'équerre devient un crucifix.

Face aux interprètes des rêves, Hollywood classique privilégie des associations d'esprit que les films explicitent visuellement : ainsi la clef de *La Féline* devient une épée et l'équerre devient un crucifix (Fig.6). Ce détournement d'objets du quotidien nous amène à un retour à l'archaïsme. Le film de Tourneur utilise aussi des symboles sonores : le vrombissement d'un bus évoque le rugissement d'un fauve. *La Féline* traite de symboles sous-jacents à une civilisation qui revient aux craintes les plus opaques. Son rapport au quotidien lui permet de rendre étrange le New York des années quarante. Le

---

<sup>484</sup> *Ibid.*, p. 398.

film évoque le refoulement de la sexualité dans une Amérique pudibonde. La transformation d'Iréna en panthère est elle-même un symbole : celui du passage à l'acte sexuel vu comme une agression. L'intervention de la psychanalyse n'arrange en rien les affaires d'Iréna et de son mari Olivier.

Bien que *La Féline* ne comporte qu'une très brève séquence de rêve, ce film fantastique baigne dans une atmosphère de cauchemar éveillé. Ses symboles renvoient à ceux d'un rêve. En décrivant la relation d'un *wasp* ordinaire, Olivier Reed, avec une immigrée serbe, Tourneur raconte un malaise de civilisation. Traitant de l'impossibilité de satisfaire un désir sexuel, *La Féline* confronte le fantastique et la psychanalyse pour faire triompher le fantastique. Cette dichotomie occupera toute l'œuvre de Tourneur. Elle préoccupe le rêveur qui ignore s'il doit considérer son rêve comme un phénomène prémonitoire ou comme un accès à son inconscient.

L'analyse filmique comme l'interprétation des rêves ne peuvent être exhaustives. Beaucoup de symboles restent mystérieux. Le divertissement hollywoodien peut être perçu comme signifiant ou poétique. Dans les deux cas, il échappe à la simple linéarité par des détails qui nous interrogent. Appliquée au cinéma, la méthode freudienne produit non seulement de l'amusement mais aussi une mise en abyme vertigineuse, une interrogation délirante. Prêter du sens à un bracelet à tête de lion ou à des cartes à jouer vierges, c'est imiter un geste freudien de manière artificielle et prêter le flanc à la critique.

« *Plus une interprétation est correcte (...), plus elle intègre de détails du rêve.* Ce qui signifie que les interprétations cumulatives, à la manière des rébus, qui vont piocher successivement dans un dictionnaire de symboles la signification de chaque élément du rêve, pour les assembler ensuite en une phrase, sont nécessairement inactives. La logique d'un rêve est celle du noyau de sens, à une place inattendue dans le récit, qui attire à lui les autres éléments. Car il semble bien qu'un rêve soit produit à partir d'une idée, d'une sorte de concept, d'où découlent les différentes tentatives de mise en scène. »<sup>485</sup>

La thérapeutique comme l'esthétique proposent une large part d'aléas. Démuni face à des symboles qui deviennent des pièges théoriques, le spectateur se perd dans un dédale interprétatif. Hasard et téléologie sont parfois liés. Les intentions des auteurs restent mystérieuses. L'interprétation des rêves filmés par un personnage de la diégèse conduit le spectateur à s'interroger sur le reste des fictions. Celui-ci utilise les mêmes méthodes que les soignants hollywoodiens pour comprendre les partis pris esthétiques. Rêves et cinéma sont partagés entre un sentiment poétique et un besoin de comprendre.

---

<sup>485</sup> Nathan T., *La nouvelle interprétation des rêves, op. cit.*, pp. 117-118.

## **2. La représentation de « l'autre scène » porte en elle le dépassement du cinéma classique**

Hollywood parvient de façon plus convaincante que les arts antérieurs au cinéma à faire exister ce que le psychologue Gustav Theodor Fechner désigne comme « une autre scène ». Ce concept n'est pas éloigné du « petit théâtre de mon cerveau » évoqué par Stevenson. Le psychologue et le romancier utilisent un champ lexical théâtral, mais la notion d'« autre scène » s'applique particulièrement bien au cinéma.

Par le montage, les cinéastes parviennent en effet à recréer deux espaces : un diurne et un onirique. Si la représentation du monde diurne ne pose, a priori, aucune difficulté (nous sommes habitués à considérer la diégèse du film comme la réalité), celle de « l'autre scène » mobilise toute l'imagination des cinéastes qui doivent faire croire à la réalité d'un décor imaginaire. Considérée comme un univers parallèle, « l'autre scène » n'est ni la continuité de la représentation de la vie vigile, ni un espace désordonné qui lui est étranger et autonome.

Pour rendre plastiquement visible cette « autre scène », Hollywood ne se limite pas à quelques effets de montage mais mobilise tous les moyens dont son infrastructure dispose. Il est rare que « l'autre scène » ne sollicite pas un décor de studio. En effet, le rêve éveillant l'imagination des cinéastes et les poussant à se libérer des représentations antérieures, il existe mille façons de figurer « l'autre scène » : n'importe quel décor peut figurer un rêve. Le trucage est une manière privilégiée de faire vivre « l'autre scène ». Il ne passe jamais inaperçu et revendique le merveilleux ou le fantastique. Dans l'inconscient collectif, Hollywood se caractérise par une débauche de moyens. Pourtant, des productions modestes ont aussi proposé des représentations convaincantes « d'autres scènes ».

Reprises par Freud, les théories de Fechner sur la présence d'une « autre scène » où se jouent les rêves s'appliquent à Hollywood par l'utilisation du montage, du décor et des effets spéciaux (**2.1 Le montage, le décor et les effets spéciaux du classicisme hollywoodien ont permis de créer une « autre scène »**), entraînant un dépassement des règles du classicisme qui a ouvert la voie à la modernité (**2.2 La séparation de deux scènes : un dépassement des règles du classicisme qui ouvre la voie à la modernité hollywoodienne**).

## 2.1 Le montage, le décor et les effets spéciaux du classicisme hollywoodien ont permis de créer une « autre scène »

Fidèles à la notion « d'autre scène », les cinéastes parviennent à créer deux espaces interdépendants dont chacun bénéficie d'un traitement visuel très différent. Ainsi, *Le Magicien d'Oz* impose un divorce complet entre deux univers auxquels Dorothy sert de point de liaison.

Comment obtient-on un contraste assez fort pour figurer rêve et réalité au sein du même film ?

Des décors improbables et enfantins comme ceux du *Magicien d'Oz* et d'*Amanda* à ceux ultra-réalistes de *La Femme au portrait* en passant par les toiles peintes de Salvador Dalí pour *La Maison du docteur Edwardes*, les rêves sont des espaces avec une architecture spécifique que les cinéastes de Hollywood classique n'ont cessé d'explorer. De notre familiarité avec ces lieux dépend notre perception des rêves et de leurs frontières avec la réalité. Comme le western, le *Traumfilm* joue sur des dichotomies entre deux espaces, l'est et l'ouest pour le premier, le rêve et le réel pour le second. Dans les deux catégories de films s'installe une forme d'inversion. Dans le western, le sauvage peut s'avérer plus raisonnable que l'homme de loi et le dessin des frontières se révéler arbitraire. Les hommes « sans étoile » découvrent l'utilité des barbelés et de la propriété privée. Avec le *Traumfilm*, de la frontière avec la réalité dépend la santé psychique des héros. Ce ne sont pas des frontières physiques comme les barbelés ou les chemins de fer du western mais des symboles. Virtuelles, protectrices et évolutives, ces frontières exigent une matérialisation. Les fondus de *Peter Ibbetson*, l'emploi de la couleur dans *Le Magicien d'Oz*, la surexposition aveuglante de *Freud, passions secrètes*, les *travellings* vers le crâne de John dans *La Maison du docteur Edwardes* sont autant de manières de visualiser le passage vers une « autre scène ».

Avec la représentation du rêve, le classicisme hollywoodien peut donner libre cours aux artifices les plus divers : les studios disposent de moyens et de savoir-faire au service d'une narration qui dépasserait les perceptions humaines. Cet art du superlatif est associé à une puissante industrie du divertissement, aussi efficace que standardisée. Hollywood joue sur des méthodes qui lui sont propres. Montage, couleurs, ralentis, anamorphoses, effets spéciaux en tous genres, décors gigantesques, emploi de multiples figurants, le cinéma peut compter sur divers traitements formels afin de créer des



différences entre les images du rêve et les images de la réalité. Apportant à un public parfois modeste le spectacle le plus coûteux, l' « usine à rêve » fédère ce public dans sa quête d'un monde meilleur, substitut à la réalité.

Départager le réel du rêve, ce problème insoluble trouve un début de réponse dans l'esthétique qui depuis toujours s'est penchée sur notre rapport au monde. Le contraste entre réalisme (lié au monde extérieur) et expressionnisme (lié à l'expression graphique de l'inconscient) résume souvent l'intégration d'un rêve dans une fiction classique. Pourtant, les cinéastes peuvent dépasser cette opposition un peu facile et nous entraîner dans une continuité rêve/veille où des indices infimes permettent tout de même de nous repérer. Parcourant deux états (rêve et veille), le cinéma est l'héritier de plusieurs millénaires de représentation. Il représente aussi bien une fantasmagorie qu'un double du réel. Rejouer au cinéma ce que l'on échoue à comprendre dans le monde extérieur (c'est-à-dire trouver une signification à nos existences et découvrir le sens des songes) pourrait bien entraîner une double frustration pour le spectateur. Si l'esthétique apporte des réponses claires aux questions existentielles de personnages fictifs, elle ne saurait en effet faire davantage que de simplifier celles du spectateur, dans le meilleur des cas.

Le montage distingue le réel et l'onirique à travers deux modalités : le montage parallèle et le montage alterné **(2.1.1 Le montage hollywoodien combine deux diégèses : le rêve et la réalité.)** Les décors permettent des rêves impressionnants ou des rêves économes **(2.1.2 Hollywood a su aussi inventer un espace mental de l'autre scène par ses décors.)** Des effets spéciaux tels que le changement de décor de *La Femme au portrait* ou la transparence du *Magicien d'Oz* permettent de mettre en images l'activité psychologique **(2.1.3 Hollywood a fait des effets spéciaux de trucage « le moyen de transposer cinématographiquement la psychologie. »).**

## **2.1.1 Le montage hollywoodien combine deux diégèses : le rêve et la réalité**

Le découpage permet de donner une illusion d'espace psychique. Cette frontière est virtuelle et exige du spectateur une forme de rigueur. La porosité entre rêve et réalité conduit à une sorte de confusion. Alors que le rêve se greffe sur la réalité, il peut se confondre avec un *flashback* ou un *flashforward*. L'alternance entre ces deux espaces conduit à des ruptures et à des asymétries que cultivera le cinéma postmoderne dans sa relecture des films classiques.

Le classicisme hollywoodien favorise des allers-retours entre représentation vigile et « autre-scène ». L'exploration des deux scènes produit un effet de profondeur et l'impression de mieux connaître le personnage des rêveurs. Elles impliquent aussi un clivage, une altérité dans la personnalité d'un même personnage. C'est en constatant une opposition entre « réalité » et rêve que l'on aboutit à des héros surprenants, voire contradictoires. En basculant sur une « autre scène », les cinéastes font avancer la narration tout en incorporant au film une autre logique. La rupture n'est pas totale puisque le héros reste le même.

L'alternance rêve-réalité implique un choix de montage. Les auteurs d'un film peuvent opter pour un montage parallèle ou un montage alterné. « Un autre cas notable est celui où deux espaces disjoints dans la réalité sont également montés comme disjoints dans le film fini, mais en établissant entre eux un rapport de simultanéité (montage alterné) ou une comparaison (montage parallèle). Le montage devient alors un moyen d'énonciation, comparable à ceux dont use la littérature (mais toujours plus implicite : le spectateur doit comprendre le rapport établi entre plans). »<sup>486</sup>

Le secret du montage parallèle est que les deux espaces-temps coexistent mais ne se rejoignent jamais (contrairement au montage alterné où deux actions, parce qu'elles se succèdent, en apparence naturellement, paraissent liées entre elles). Rêve et réalité sont séparés par un montage dont on peine parfois à saisir le sens : s'agit-il d'un montage parallèle qui impliquerait une rupture entre deux scènes destinées à ne jamais s'articuler entre elles ou d'un montage alterné qui impliquerait une causalité entre les deux scènes ? La distinction de ces deux types de montage est laissée à l'interprétation du spectateur. Montage parallèle comme montage alterné sont deux expériences *a priori* impossibles ailleurs qu'au cinéma : ils jouent sur une ubiquité théorique.

Rarement utilisé, le montage parallèle permet de grandes fresques où les époques se succèdent, traversées par des thématiques communes. Ces éléments de continuité peuvent provenir de protagonistes similaires, d'objets récurrents, ou encore d'une même structure dramatique qui s'adapte à une autre logique. Souvent fataliste, le film utilisant le montage parallèle nous conduit à nous intéresser aux déterminismes qui condamnent les êtres humains à répéter les mêmes erreurs.

À l'intérieur de nos vies, le rêve crée aussi une sorte de montage parallèle avec la réalité. Les rêves réutilisent des images de la réalité. Ils peuvent former des paraboles, exister par leur récit ou être complètement abstraits. L'imaginaire réutilise des lieux, personnages et objets du réel et en livre des combinaisons.

---

<sup>486</sup> Aumont J., Bergala, Marie M., Vernet M., *Esthétique du film*, Paris, Armand Colin, 2016, p.36

*La Femme au portrait*, *Le Magicien d'Oz* et *Amanda* privilégient le montage parallèle : le rêve y est considéré comme déconnecté de la réalité. Il apparaît comme un imaginaire paradigmatique proposant des mondes contingents qui se superposent à la réalité.

Le rapprochement entre un procédé cinématographique (le montage parallèle) et un événement quotidien (l'alternance veille/rêve) montre que le dispositif cinématographique comporte de nombreux points communs avec l'appareil psychique (censure, image mentale, transitions). Dans l'exploration d'un cinéma mental ou cognitif, nous découvrons que la grammaire cinématographique rappelle le fonctionnement de la psyché en reproduisant des mécanismes mentaux de la vie psychique.

Le montage alterné s'applique quant à lui aux narrations téléologiques : c'est à leur dénouement que deux actions se télescopent. Procédé beaucoup plus courant que le montage parallèle, il permet de relier des personnages qui se rencontrent. Ces astuces narratives trouvent toujours des antécédents romanesques : on pense aux entreprises littéraires du XIX<sup>e</sup> siècle telles que *Les Rougon Macquart* (Émile Zola) ou *La Comédie humaine* (Honoré de Balzac), ou du XX<sup>e</sup> avec *Les Hommes de bonne Volonté* (Jules Romains). Avec la modernité viendront des récits « désordonnés » impliquant des trajets dans la temporalité, comme *Pulp Fiction* (Tarantino, 1994) pour le cinéma et *Le Quatuor d'Alexandrie* pour la littérature.

Film d'Hathaway, *Peter Ibbetson* est une adaptation littéraire qui fait usage d'un montage alterné permettant un chassé-croisé entre deux personnages séparés dans l'enfance et qui ne cessent d'être de nouveau éloignés l'un de l'autre. Le premier événement onirique de *Peter Ibbetson* est décrit oralement et crée un trouble : la duchesse de Towers et Peter ont fait un songe télépathique. Le public ne visualise les rêves des héros que lors de la dernière partie du film qui joue sur la coexistence de trois décors : la prison où Peter souffre une très longue agonie, le château de la duchesse où elle se languit de l'emprisonnement de son amant, et l'espace du rêve où les amants sont réunis. Ces trois décors fusionnent et participent d'une montée en puissance. Au moment d'une séparation *a priori* irréversible, alors que la situation est plus dramatique que jamais, le film d'Hathaway bifurque vers le fantastique. Lorsque tout semble perdu, il reste le pouvoir des rêves.

Grâce au montage alterné, les séquences de rêves font avancer l'intrigue et en révèlent la nature fantastique. La représentation des rêves n'est pas une astuce scénaristique, elle est au cœur du projet. Le dernier segment de *Peter Ibbetson* peut faire partager au spectateur l'espérance d'un monde meilleur ouvert à ceux qui s'aiment en esprit. La représentation des rêves délivre les héros des contingences physiques.

Dans *Strange Illusion*, les rêves de Paul sont constitués d'images qui servent de jeux de pistes dont la finalité est de prouver la culpabilité de Brett Curtis et de l'empêcher de nuire à nouveau. Edgar Ulmer crée des coïncidences entre rêve et réalité : le rêve inaugural de Paul sert de *flashback* et de *flashforward*. Le *flashback* concerne la mort de son père alors que le *flashforward* présente la menace de l'assassin sur sa famille. Avant même d'avoir introduit le personnage malfaisant, les scénaristes nous livrent une séquence qui comporte en embryon toute l'intrigue du film. Cette séquence pourrait servir de bande-annonce si elle n'était pas indispensable au dénouement du récit : rêve et réalité y entretiennent un rapport de causalité. Ils participent d'une même narration.

*Strange Illusion* commence par un rêve qui donne une première impression très confuse. Dans un premier temps, la scène du rêve est un espace à part, incohérent. A mesure que l'intrigue avance, tous les éléments du rêve se retrouvent dans la narration. Cette inquiétante étrangeté nous invite à relier rêve et réalité de manière fantastique. Comme *Peter Ibbetson*, *Strange Illusion* confère au rêve une dimension magique. Alors que le film d'Hathaway ménage ses effets en faisant intervenir le rêve à la fin, celui d'Ulmer joue sur une installation progressive qui se déploie sur toute la durée du film. Nous sommes plongés dans le rêve dès les premières minutes et toute cette fiction sera imprégnée par une séquence extrêmement courte et dense. Comme Hitchcock avec *La Maison du docteur Edwardes*, Ulmer dilue le rêve de Paul dans une fiction qui en reprend tous les indices : le bracelet à tête de lion, le brouillard et l'accident ferroviaire.

## **2.1.2 Hollywood a su aussi inventer un espace mental de l'autre scène par ses décors**

Pour représenter « l'autre scène », les décorateurs ont bénéficié d'une totale liberté. En effet, l'espace du rêve nous semble indescriptible une fois éveillé. Selon, les budgets dont disposent les cinéastes, il s'agira d'impressionner des spectateurs de plus en plus blasés ou de cacher la misère d'une petite production.

À Hollywood comme dans le roman gothique, la spatialisation d'un décor permet de symboliser l'espace du Ça de manière réaliste en figurant ce qui ne devrait pas avoir de forme plastique. Les phénomènes inconscients que décrit Freud sont illustrés par une équipe de tournage qui dispose de moyens qui n'ont jamais eu d'équivalents dans l'histoire des représentations artistiques. Les visions qui en ressortent sont certes tributaires de récits et d'images provenant des arts antérieurs mais obéissent à une grammaire cinématographique que Hollywood fait sienne. Les manipulations

hollywoodiennes tentent de nous faire croire en un monde onirique reconstitué en studios : des décors gigantesques du *Magicien d'Oz* au brouillard complet que cache le petit budget de *Strange Illusion* en passant par les toiles de Salvador Dalí qui s'autopastiche dans *La Maison du docteur Edwardes*, la scène du rêve trouve de multiples incarnations.

Selon le coût des films mais également selon le contrat implicite posé avec le public, les scènes de rêve sont minimalistes (*Le Secret derrière la porte*, *Strange Illusion*), spectaculaires (*Le Magicien d'Oz*, *Peter Ibbetson*) ou identiques au monde extérieur (*La Femme au portrait*). Cette volonté de ne pas recréer un univers onirique qui trancherait avec le reste du film fait naître un sentiment de proximité entre le rêve et la réalité d'autant plus inquiétant qu'il implique que l'on ne peut échapper à l'inéluctable.

Mais Hollywood se distingue surtout par des décors en studios aussi coûteux qu'exotiques. Capable de reconstituer un immeuble entier dont chaque fenêtre est une vignette vers une nouvelle fiction (*Fenêtre sur cour*, une sorte de calendrier de l'Avent pour adulte *Rear Window*, Hitchcock, 1954) ou de livrer aux flammes une ville entière (Atlanta dans *Autant en emporte le vent*), les décorateurs hollywoodiens cultivent une démesure qui les rapproche du monde onirique. Ainsi, les rêves spectaculaires ont un coût : *Le Magicien d'Oz* propose une ville de l'imaginaire aussi impressionnante que factice. Comparé au Kansas dans lequel se déroule la partie éveillée du film, le Royaume d'Oz confirme les propos de Fechner : il s'agit d'un espace totalement nouveau. Ce pays a beau être enfantin, il est régi par des figures parentales. C'est le théâtre d'affrontements manichéens que vient résoudre Dorothy, qui débarrassera les habitants de deux méchantes sorcières. Cette comédie musicale fait du rêve un univers entier : cohérent et infini. Les décors et les effets spéciaux du *Magicien d'Oz* ne recherchent jamais la vraisemblance. Profusion, vertige, angoisse viennent étreindre un spectateur dans cette création qui fait du rêve un récit d'initiation. Cette comédie musicale raconte en creux les pouvoirs de l'artifice. Du cheval aux couleurs changeantes (effet spécial qui a nécessité l'utilisation de six chevaux) aux cent-vingt-deux constructions pour figurer le pays des Munchkins (qui a nécessité un mois de travail), des moyens considérables ont été mis en œuvre pour impressionner le public. La production du *Magicien d'Oz* fera construire plus de soixante-cinq décors (recouvrant une dizaine d'hectares)<sup>487</sup>.

Le décor d'un rêve attire rarement l'attention du dormeur. À Hollywood, le décor est au contraire productif de sens : les reconstitutions de villages imaginaires (*Le Magicien d'Oz*, *Brigadoon*) ou les toiles peintes (*La Maison du docteur Edwardes*, *Un Américain à Paris*) permettent d'explorer des univers issus de l'inconscient. Du monde merveilleux né de l'imagination d'une petite fille du Kansas

---

<sup>487</sup> Fordin H., *La comédie musicale américaine*, Paris, Éditions Ramsay, 1982, p. 24-25.

(*Le Magicien d'Oz*) au village d'antan qui charme un new-yorkais désabusé (*Brigadoon*), en passant par l'univers anxigène et surréaliste d'une âme tourmentée par le sentiment de culpabilité (*La Maison du docteur Edwardes*) ou par le Paris rêvé d'un peintre exilé (*Un Américain à Paris*), se profile un environnement qui ressemble à la personnalité du rêveur.

Le soin qui a été apporté à figurer des décors aussi réalistes que possible et des décors plus baroques, amène le spectateur à s'interroger sur leur coexistence. Il n'est pas nécessaire de représenter un rêve pour figurer une « autre scène » : les films hollywoodiens matérialisent un espace intime propre au personnage où se projettent ses désirs inconscients. Cette « autre scène » peut déroger à la continuité du film (*Le Secret derrière la porte*, *Le Portrait de Dorian Gray*) ou au contraire donner l'impression que l'on est resté dans la même fiction.

« L'autre scène » devient un espace abstrait que l'on doit figurer par des moyens concrets. *Le Secret derrière la porte*, *Rebecca*, *Le Portrait de Dorian Gray* ou *Hantise* jouent sur des architectures diverses permettant d'ordonner le fantasme dans un espace. Comme dans le conte de *Barbe-Bleue* ou le roman *Jane Eyre*, il existe des pièces interdites où l'inconscient du « châtelain » prend forme : les « chambres fortunées » de Mark Lamphere (*Le Secret derrière la porte*), l'aile ouest de Manderley (*Rebecca*), le grenier de Dorian (*Le Portrait de Dorian Gray*) ou de Gregory Anton (*Hantise*). Dans *Hantise* (*Gaslight*, 1944), comme Lewin dans *Le Portrait de Dorian Gray*, Cukor fait de son décor une symbolisation de l'état psychique de ses personnages. Dans les deux films, le grenier représente le Ça, espace de la psyché sauvage que l'on doit cacher au regard des autres. Ce que la psychanalyse désigne comme « l'autre scène » est ici une pièce appartenant à une réalité concrète. Les héroïnes transgresseront l'interdiction de pénétrer dans ces « autres scènes » habitées par des fantômes : les victimes de meurtres, la maléfique « Rebecca », le portrait de Dorian symbolisant son état intérieur, Alice, la tante de Paula, première victime d'Anton. On pourrait ajouter à la liste, la chambre du capitaine Gregg donnant sur la mer (*L'Aventure de Mme Muir*) où les portraits des hommes de la vie de Lucy Muir sont accrochés puis décrochés. Habités par de purs esprits, façonnés par des psychés malades, ces espaces sont des personnages à part entière. Dans le déroulé des films, ils symbolisent la découverte de traumatismes concernant les maris ténébreux. Explorée par ce que Cavell appellera les « femmes inconnues » (qui ont des précédents dans la littérature : *Lettre d'une femme inconnue* ou *Jane Eyre*), ces « autres scènes » rendent visuels et tangibles les troubles psychiatriques de personnages masculins et les fantasmes (y compris sexuels) des femmes qui s'y attachent. Le décor devient une manière de caractériser les personnages chez des cinéastes enclins à un réalisme psychologique. Plus troublant que l'expressionnisme qui dégage le désordre mental de ses héros sur des lieux fantasmés, le réalisme psychologique parvient à une confusion, une coïncidence entre l'état intérieur de personnages et les lieux (« réels ») qu'ils habitent. Moins ostentatoire et plus complexe, le

réalisme psychologique présuppose une vérité étrange et une interprétation surnaturelle sans favoriser aucune de ces propositions.

La pièce de l'inconscient est presque toujours au dernier étage. Elle permet de cacher une toile maudite (*Le Portrait de Dorian Gray*), d'entrer en contact avec un fantôme écrivain (*L'Aventure de Mme Muir*), de sublimer ses pulsions par la reconstitution de scènes de crime (*Le Secret derrière la porte*). Ces trois pièces permettent de figurer le travail de création comme une mystérieuse expérience de l'altérité. Dorian Gray, Lucy Muir et Mark Lamphere sont des esprits scindés dont la nature est révélée par le milieu dans lequel ils évoluent. Le Moi, le Ça et le Surmoi, deviennent des espaces à parcourir. Cette lecture presque littérale des théories de l'inconscient nous amène à reconsidérer l'inspiration. Dorian Gray fait d'une œuvre artistique (son portrait) le témoin de sa déchéance morale. Lucy Muir échange avec le fantôme du capitaine Gregg pour accoucher d'un roman d'aventures. Mark Lamphere considère le meurtre comme l'expression artistique la plus aboutie. Dans les trois films, le drame qui se joue dans ces théâtres se répercute sur toute la narration. Entre narcissisme, amour immatériel et passion destructrice, les trois personnages répètent un spectacle qu'ils vont jouer en plein jour.

Au théâtre, le spectateur a sans arrêt une vision globale du décor alors qu'au cinéma, il le reconstitue mentalement. Raccords et mouvements de caméra permettent de réécrire l'espace. Alors qu'une mise en scène théâtrale d'*Hamlet* doit figurer plusieurs scènes du château d'Elseneur, *Strange Illusion*, cette variation autour d'*Hamlet*, nous conduit à une scène qui devrait rester totalement inaccessible : le rêve de Paul. La géographie d'un décor cinématographique est ainsi restituée par un montage avec lequel les metteurs en scène trichent.

### **2.1.3 Hollywood a fait des effets spéciaux « le moyen de transposer cinématographiquement la psychologie »**

Les trucages permettent d'affirmer l'artifice ou de consolider la peinture du réalisme. *Transparence (Le Magicien d'Oz)*, décor mobile (*La Femme au portrait*), fondu (*Peter Ibbetson*) parviennent à retranscrire plastiquement le passage du rêve à la réalité.

Même le cinéma le plus réaliste ne peut pas se passer de trucages. Mettre en scène, c'est réorganiser la réalité. L'acte de montage lui-même joue sur une tricherie avec le temps. Le néo-réalisme était, nous

l'avons déjà mentionné, postsynchronisé. Cette opération peut aussi être vue comme un trucage. À Hollywood, le trucage est omniprésent. Il permet l'existence d'un monde merveilleux et suggère la présence d'événements fantastiques. Il invite à une rêverie diurne comme il permet l'expression de la psychologie de personnages. Il peut être descriptif comme actionnel. Avec la représentation de rêves à Hollywood, on atteint l'acmé du trucage. Par son utilisation des trucages, la séquence de rêve révèle la nature prestidigitatrice du cinéma classique hollywoodien. « Il importe de saisir, en effet, que le cinéma tout entier est en un sens un vaste trucage »<sup>488</sup>. Artisanal, le trucage du cinéma classique hollywoodien peut être immédiatement reconnaissable ou passer inaperçu.

Certains cinéastes font mine de s'en passer pour se livrer à des procédés de suggestion plus subtils. Pourtant, si l'on accepte une définition élargie du trucage, tout geste de cinéaste en implique. L'effet spécial peut aussi être une manière d'exprimer un état intérieur. La manipulation originelle de Hollywood ne réside pas seulement dans l'enregistrement mécanique d'une réalité par des caméras. Elle concerne aussi ce qui est ajouté d'une main d'homme guidée par une idée: angle de prise de vue, effets spéciaux, décor, montage... C'est l'intervention humaine qui en fait un songe. La réponse était claire lorsqu'on interrogeait Fritz Lang : « - *Et le moyen de transposer cinématographiquement la psychologie ?/ - Le trucage, au sens le plus large.* »<sup>489</sup> Rendre possible l'impossible repose sur de l'artisanat à grands moyens : plateaux tournants, maquettes, surimpressions, dessins animés permettent de passer dans une autre dimension. Avec la représentation des rêves, la psychologie trouve une façon spectaculaire de s'incarner. Les trucages imitent le langage symbolique, des rêves. Alors que les effets numériques n'existaient pas encore, les artisans hollywoodiens redoublaient d'invention pour donner crédit à des visions impossibles dans la vie diurne. C'est en trichant que Hollywood devient le royaume des rêves : ses distorsions visuelles dues à des techniques propres à chacun des studios permettent de rendre le spectacle surréel. À Hollywood, l'effet spécial répond à tous les besoins.

Christian Metz, l'un des premiers théoriciens à avoir évoqué les trucages de cinéma, propose d'en distinguer trois types : les trucages imperceptibles, invisibles et visibles<sup>490</sup>. Pour lui, « le trucage, curieusement, est *toujours avoué.* »<sup>491</sup> Difficile en effet de trouver geste plus ostentatoire que la volonté de détourner du réel une image cinématographique. Certains trucages déforment le réel sans que le public se doute de la nécessité de ce geste (il s'agit de trucages imperceptibles), d'autres proposent une vision extraordinaire dont le spectateur se demande comment elle a été possible (trucages invisibles) et une dernière partie est identifiée en tant que telle (trucages visibles). Le trucage imperceptible concerne surtout les films les plus réalistes : il vient en aide à des cinéastes

---

<sup>488</sup> Metz C., *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksiek, 2003, p. 187

<sup>489</sup> Lang F. et Eibel A., *Trois lumières*, Paris, Ramsay, 2002, p. 26.

<sup>490</sup> Hamus-Vallée R., *Les effets spéciaux*, Paris, Cahiers du cinéma, p. 64.

<sup>491</sup> *Ibid.*, p. 65.



confrontés à un problème technique dont le public ne saura jamais rien. Le trucage invisible est une démonstration de force : le public reconnaît que l'image a été manipulée mais il ne sait pas comment cette manipulation a été possible. Quant au trucage visible, il ne recèle aucun secret : le public devine la technique employée ou en a été informé : collage de deux plans, transparence, matte painting...

Cette catégorisation invite à questionner les artifices cinématographiques. On comprend alors beaucoup mieux comment Hollywood crée la suspension d'incrédulité du spectateur en déployant des techniques pour se livrer à l'exercice d'un rêve éveillé.

La liberté absolue dont dispose le metteur en scène de rêve n'a d'égal que l'exigence d'un public qui réclame un dépaysement complet. Si l'adhésion du dormeur à son rêve est automatique, celle du spectateur demande aux cinéastes un travail acharné. Les trois distinctions des trucages par Metz n'engagent pas les techniques employées par les superviseurs mais la croyance du spectateur.

Le public contemporain associe volontiers les trucages à une forte logistique et à des effets très savants. Mais des moyens très simples permettent de faire croire à des événements exceptionnels. *Le Magicien d'Oz*, *La Femme au portrait*, *Peter Ibbetson* et *La Féline* jouent ainsi sur une transition très marquée entre un univers quotidien et un monde onirique (dans le cas de *La Féline*, il s'agit plutôt d'un monde fantastique). Ces quatre films utilisent respectivement une transparence, un décor mobile, un fondu et l'obscurité. Évoquant *Les Trois Lumières*, *Nosferatu*, *La Belle et la Bête*, *Orphée*, *Les Aventures du baron Munchhausen*, Scheinfeigel révèle que « les trucages y sont simples, visibles pour ne pas dire lisibles, parce qu'il s'agit précisément d'offrir en spectacle des mondes merveilleux dans lesquels les lois de la nature physique ordinaire sont provisoirement suspendues. »<sup>492</sup> Le rêve dicte de nouvelles lois que les trucages mettent en application. Il n'y a pas lieu de s'en étonner : à l'inverse des autres scènes où il s'agit de croire à la réalité de la fiction cinématographique, les scènes de rêve doivent faire croire qu'il s'agit bien d'un rêve et non d'une réalité, ce qui justifie pleinement le recours à des trucages visibles. Autrement dit, faire croire qu'il s'agit du rêve d'un personnage postule de montrer par des artifices que l'on est bien sorti de la prétendue réalité proposée par la diégèse.

« La transparence se compose d'un écran semi-transparent (d'où le nom français), sur lequel est projetée une image par derrière (d'où le nom anglais, *back* ou *rear projection*). Devant l'écran, un acteur joue son rôle, tandis que défile derrière lui le paysage, un monstre ou bien lui-même filmé précédemment. »<sup>493</sup> Cette technique est courante dans le classicisme hollywoodien. Le spectateur est rarement dupe d'une transparence qu'il accepte comme une convention. L'artifice est le plus souvent délibéré. À la manière des transparences d'Hitchcock, dont l'effet pictural et onirique a été souligné

---

<sup>492</sup> Scheinfeigel M., *Cinéma et magie*, Paris, Armand Colin, 2008, pp. 22-28.

<sup>493</sup> Hamus-Vallée R., *Les effets spéciaux*, op. cit., p. 50.

par Dominique Païni<sup>494</sup>, les effets spéciaux du Hollywood classique permettent de construire des univers cohérents. L'artifice devient une signature, la trace d'un auteur, son commentaire poétique. Le cinéma hollywoodien ne cherche pas à tromper l'œil, à concurrencer le réel et ses représentations, mais bien à produire des points de fuite. L'évasion est alors le maître mot. Hitchcock revendiquait la facticité des transparences. Cette technique qui consiste à superposer deux films est une mise en abyme du cinéma. Elle permet les trajets les plus fous, comme celui de la maison de Dorothy qui, emportée par une tornade, va s'effondrer au Royaume d'Oz. La prise de vue nous a installés dans la chambre de Dorothy mais nous voyons de sa fenêtre (un écran de cinéma ?) les effets de la tornade qui emporte sur son passage une vache, la tante Em sur son *rocking chair* et Miss Gluch sur son vélo. Celle-ci se métamorphose en une sorcière sur son balai. Cette séquence mobilise des effets spéciaux primitifs éloignés de la perfection d'autres séquences. Elle cite Méliès et nous rappelle encore aujourd'hui qu'un simple fondu met en branle l'imaginaire cinématographique. La transparence est un trucage qui ne doit rien au théâtre. Cet effet spécial « est une simple mise en abyme du dispositif cinématographique : un écran, sur lequel sont projetées des images, que regarde un spectateur placé devant... »<sup>495</sup> Un rêve dans un rêve, en quelque sorte... La transparence est la rencontre de deux films. Elle répond aux injonctions qu'André Bazin avait formulées dans « Montage interdit » : cette coprésence virtuelle permet de ne pas mettre en danger les acteurs. C'est par le mensonge que les techniciens permettent la rencontre de deux mondes souvent antagonistes. La maison de Dorothy n'a jamais quitté le sol. L'impression de mouvement est un leurre. Cette transition entre la réalité et le rêve n'est possible qu'au cinéma. En tant qu'expérimentation hollywoodienne, la séquence de la tornade assume totalement ses artifices. Il s'agit de trucages visibles.

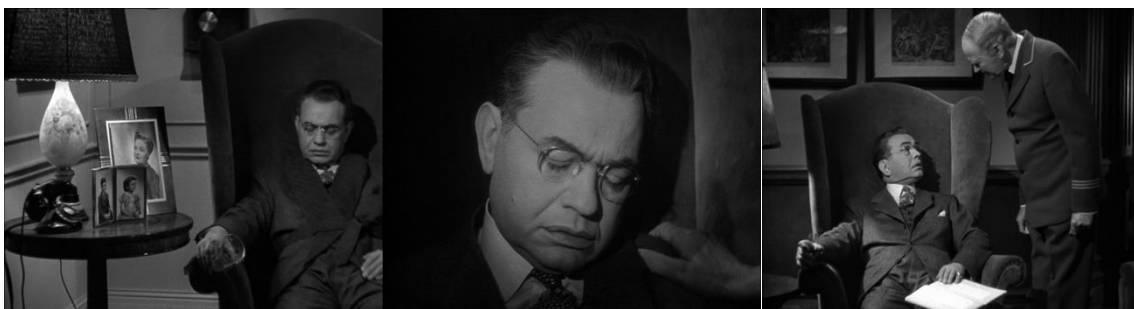


Fig. 1 - *La Femme au portrait*, 1944. Pour signifier la fin du cauchemar de Wanley (*La Femme au portrait*), Lang a quant à lui opté pour un trucage invisible qui repose sur une technique théâtrale : le décor mobile. Le mouvement de caméra permet au cinéaste de nous faire croire que nous passons en un seul plan de « l'autre scène » au club où le héros s'est assoupi.

Pour signifier la fin du cauchemar de Wanley (*La Femme au portrait*), Lang a quant à lui opté pour un trucage invisible qui repose sur une technique théâtrale : le décor mobile. Le mouvement de caméra permet au cinéaste de nous faire croire que nous passons en un seul plan de « l'autre scène » au club

<sup>494</sup> Païni D., *Le cinéma, un art plastique*, Crisnée, Yellow now, 2013.

<sup>495</sup> Hamus-Vallée R., *Les effets spéciaux*, op. cit., p. 50.

ou le héros s'est assoupi (Fig. 1). Ce *travelling* nous empêche de voir les techniciens qui déplaçaient les murs afin de transformer une chambre en un club. Les théories exposées dans « Montage Interdit » connaissent une limite : le rêve et le réel ne peuvent naturellement pas figurer dans le même plan puisqu'ils appartiennent à deux mondes inconciliables. Ce *travelling* audacieux permet de passer d'une scène à l'autre sans utiliser le montage traditionnel. On notera également que le mouvement de caméra peut être étrangement rapproché de la peinture. En effet, le plan séquence implique de faire entrer dans un seul cadre tous les éléments d'une séquence. Trop souvent associée à la mobilité d'un plan, cette technique cinématographique évoque aussi bien une peinture centrifuge lorsque le plan est fixe ou centripète lorsque c'est l'inverse.

*La Féline* est l'un des rares films hollywoodiens à faire ressentir formellement au spectateur l'incertitude capitale du récit fantastique. Il a été souvent écrit qu'il ne recourait à aucun effet spécial. Pourtant, son montage parvient à nous faire croire à une malédiction des femmes-panthères de manière aussi convaincante que minimaliste. Jouant sur ce qui est resté dans l'obscurité et qui devient indicible, le film de Tourneur ne nous soumet pas, comme les trois films précédents, à un passage de la réalité au fantastique. Tout *La Féline* se situe dans un entre-deux. Sa dimension poétique repose sur des moyens cinématographiques très épurés et sobres. *La Féline* est le plus troublant de tous les films de Tourneur car il perturbe le spectateur avec des symboles qui oscillent entre le quotidien et l'angoisse. Ce film ne refuse pas l'effet spécial mais en fait une utilisation ascétique. L'onirisme qui se dégage de ces balades nocturnes dans New York est le fruit d'une économie de moyens. Plus que de la suggestion, ce film produit de l'incertitude. Au lieu de tourner une fiction explicite, Tourneur exploite des indices de plus en plus perturbants. Si tous les personnages de la « diégèse » ont un point de vue différent sur Irena, le spectateur reste sceptique. Il ne partage la vision d'aucun d'entre eux. Lorsqu'Alice hurle dans la piscine, le spectateur ne distingue aucune menace visible. La peur agit parce que le public est plongé dans des abîmes de perplexité. Comme l'écrit Scheinfeigel : « la conscience du spectateur doit être aimantée par l'idée que ce qu'il voit est moins important que ce qu'il ne voit pas. »<sup>496</sup>

Dans *La Féline*, Tourneur utilise un dessin animé et un montage manipulateur qui éloignent ce film fantastique, certes minimal, de tout naturalisme. La séquence du rêve d'Irena utilise une surimpression faite de cercles concentriques et d'une panthère dessinée. Le cinéaste y rompt un pacte implicite avec son spectateur : c'est sa seule incursion dans le monde intérieur de son héroïne. Ce cas est bien sûr incomparable à celui du *Magicien d'Oz* où la débauche de moyens permet un spectacle aussi artificiel qu'impressionnant. Tout dans le film de Fleming semble rejaillir de l'imaginaire de Dorothy. Hollywood y cultive ses artifices pour livrer des images retouchées qui permettent des

---

<sup>496</sup> Scheinfeigel M., *Cinéma et magie, op. cit.*, p. 80.

mondes merveilleux ou des intrusions fantastiques. Entre le spectacle de la surenchère visuelle et celui qui, minimal, provoque chez le spectateur un besoin de voir toujours retardé, l'utilisation d'effets spéciaux diffère. Le merveilleux s'obtient par des trucages très marqués alors que le fantastique s'instille de façon plus discrète. Entre le faste du *Magicien d'Oz* et l'insinuation subtile des métamorphoses de *La Féline*, le spectateur est plus perturbé par le second. En effet, *La Féline* le plonge dans un quotidien qui déraile alors que *Le Magicien d'Oz* le fait voyager dans l'imaginaire.

Par une utilisation du trucage aussi habile que revendiquée, Fleming, Lang, Hathaway et Tourneur réussissent à créer un mouvement que l'on pourrait considérer comme métaphysique entre le réel et l'imaginaire. Le montage aurait échoué à nous faire ressentir seul le passage dans l'onirisme (ou sa sortie) alors que le trucage y parvient avec des moyens très économes. Dans ces quatre cas, le trucage éloigne le cinéma de son réalisme ontologique pour rejoindre un art de la prestidigitation. Ce que l'on a surnommé la « magie du cinéma » repose sur l'acceptation du spectateur de confondre représentation et réalité.

« Dans la descendance de Georges Méliès, le cinéma a très tôt affiché à travers son emploi de certains trucages, une grande intimité avec les principaux fondements des spectacles de magie. D'ailleurs, le mot même de « trucage » avoue sa proximité avec la magie. De là vient le constat que la nomenclature des films ayant recours aux trucages est interminable. Tous ou presque sont concernés, mais certains, assumant ouvertement l'héritage de Georges Méliès, élèvent le trucage au rang de figure d'expression et en font la condition même d'une esthétique. »<sup>497</sup>

## **2.2 La séparation de deux scènes : un dépassement des règles du classicisme qui ouvre la voie à la modernité hollywoodienne**

En mobilisant toutes les ressources de la création cinématographique, Hollywood permet une spatialisation des phénomènes psychiques. Il illustre ainsi les théories de Fechner sur la séparation du corps et de l'esprit en dépeignant deux espaces : la réalité et le rêve. Il ne s'agit plus alors de figurer un point de vue subjectif mais d'imiter l'appareil psychique.

En figurant par l'« autre scène » des phénomènes psychiques, le cinéma hollywoodien va s'éloigner progressivement de ce qu'il était fondamentalement, un art de représentation de la réalité visible mis au service de la fiction. Par la représentation de l'« autre scène », Hollywood s'est en effet exercé à

---

<sup>497</sup> *Ibid.*, p. 77.

devenir un cinéma mental pour devenir un art créateur de mondes intérieurs où les repères entre le réel, l'imaginaire et le psychique pourront se brouiller.

Romancier (Stevenson), psychologue (Fechner), psychanalyste (Freud) et psychiatre (Jung) se rejoignent en établissant un parallèle entre l'inconscient et le théâtre. La représentation théâtrale nous plonge en effet à la périphérie de notre conscience sur une scène étrangère. Pourtant, « la vie de rêve » correspond davantage encore au cinéma par la capacité des cinéastes à faire se répondre des espaces très différents. Le montage permet ainsi la coexistence de deux espaces : celui de la conscience et celui de l'inconscient. Plus que le théâtre où le metteur en scène peut seulement prévoir des décors mobiles et des déplacements dans la salle, le cinéma change avec facilité de lieux de tournage. Le changement de décors est plus naturel au cinéma qu'au théâtre où il nécessite généralement un tombé de rideaux, une interruption ainsi que la participation des techniciens. Avec le montage, la psychologie des personnages hollywoodiens trouve une expression implicite : faire se succéder immédiatement deux actions dans deux espaces radicalement différents.

La représentation d'une « autre scène » est une prouesse pour chacun des participants au film. Les scénaristes doivent inventer un langage symbolique. Les techniciens redoublent d'ingéniosité pour fabriquer des effets spéciaux qui rendront possible une séquence spectaculaire défiant toute forme de logique. Le metteur en scène s'évertue à changer de grammaire cinématographique.

Plus qu'une illustration des phénomènes psychologiques, le cinéma en propose une spatialisation. Au cinéma, ce que décrivent les scientifiques se déploie dans un espace et une temporalité précis. Un cinéaste peut reconstituer une scène de rêve comme un policier reconstitue une scène de crime : il dispose de décors et de personnages qui obéissent à un scénario.

À la différence des films-rêveries actuels où le spectateur est plongé dans un flux audiovisuel qui semble n'appartenir à aucun rêveur, les rêves classiques hollywoodiens sont toujours associés à un personnage. Canalisés par une introduction et une conclusion se déroulant dans le monde réel, ces rêves permettent de ne pas totalement céder à la fantasmagorie. Le personnage sert de jonction entre le monde diurne et le monde du rêve.

La capacité de Hollywood à nous faire entrer dans l'esprit d'un personnage a trouvé un tour nouveau avec la tentative de figurer un inconscient : cette focalisation interne a conduit les cinéastes à créer un monde antagoniste au réel. Il ne s'agit plus de figurer un point de vue (comme on a pu le voir avec la voix off ou la caméra subjective) mais d'imiter un appareil psychique. En se rapprochant de l'inconscient, Hollywood produit des images qui dépassent les héros. Submergé dans un monde

merveilleux ou inquiétant, le personnage hollywoodien apprend à comprendre ses désirs et à surmonter ses peurs. Le rêve devient une épreuve dont on sort grandi.

L'exploration cinématographique de l'inconscient comporte cependant des pièges. Pour le créateur, le piège serait de sombrer dans la fantasmagorie au point de rendre son film inintelligible. Pour le spectateur, le piège consisterait à imaginer qu'il peut, à tout moment du film, distinguer ce qui est réel de ce qui ne l'est pas. Créateur et spectateur ne se doutent pas qu'après avoir basculé dans « l'autre scène », le retour à la réalité n'a rien d'évident... C'est en ce sens que l'onirisme hollywoodien a ouvert une voie vers le cinéma moderne.

De l'exploration onirique de pionniers tels que Georg Wilhelm Pabst (*Les Mystères d'une âme, Geheimnisse einer Seele*, 1926), Buster Keaton (*Sherlock Junior*, 1924), Luis Buñuel (*Un chien andalou*, 1929) aux reprises de post-modernes comme Paul Verhoeven (*Total Recall*, 1990), David Lynch (*Mulholland Drive* ; 2001), les frères Coen (*The Big Lebowski*, 1998), la représentation des rêves évolue vers une reconnaissance directe, malgré les efforts des cinéastes pour brouiller les pistes. En devenant « citationnel », le cinéma américain contemporain accepte les canons de la séquence onirique telle qu'elle s'est dessinée durant le classicisme. *La Femme au portrait* sert de modèle à Verhoeven dans *Total Recall*. *Gilda* (Charles Vidor, 1946) est cité par Lynch dans *Mulholland Drive*. Busby Berkeley est pastiché par les Coen dans *The Big Lebowski*. À travers tous ces exemples, la cinéphilie des cinéastes contemporains se manifeste. Il ne s'agit pas d'un geste gratuit mais d'un hommage aux canons oniriques du classicisme hollywoodien. Les films de Lang, Vidor ou Berkeley ont créé une image archétypale d'une forme de rêve éveillé. Verhoeven, Lynch et les Coen assument leur rôle d'héritiers. Le classicisme hollywoodien représente une période charnière dans la représentation des rêves. L'évolution des *Traumfilms* de l'âge d'or conduit à la modernité en faisant progressivement disparaître le personnage du rêveur et le *happy end*. Les auteurs post-modernes n'abusent pas de la déférence envers les classiques et leur irrévérence est créatrice : Verhoeven, Lynch et les Coen font exploser de l'intérieur le dispositif classique.

Les genres qui permettent aisément de pasticher des rêves, comédies musicales et films noirs, sont ressuscités par les post-modernes, qui leur interdisent pourtant de prendre un nouveau souffle. En effet, films noirs (*Miller's Crossing* (Joël et Ethan Coen, 1989), *Le Dahlia Noir* (*The Black Dahlia*, Brian De Palma, 2006)) et comédies musicales (*La La Land* (Damien Chazelle, 2016), *O'Brother* (*O'Brother Where Art Thou ?*, Joel et Ethan Coen 2000)) post-modernes sont tournés vers le passé malgré des fulgurances modernes. Il s'agit de copier des procédés classiques tout en incluant des dérèglements narratifs qui tranchent avec une représentation harmonieuse du monde. Si la vision du monde a changé, les moyens pour la retranscrire restent les mêmes. La représentation des rêves trouve une place prépondérante chez les Coen (voir l'article de Julie Assouly : « Rêves et cauchemars de

l'American Dream, les frères Coen et la rencontre des arts »<sup>498</sup>). Des *Dreams Ballets* de *The Big Lebowski* aux interrogations oniriques d'*A Serious Man* (2009), les deux frères manient la citation avec talent.

En ce qui concerne l'onirisme, le cinéma hollywoodien est en perpétuelle mutation : il réutilise des représentations canoniques pour mieux les détourner. Malgré la diversité de films tels qu'*Amanda*, *La Maison du docteur Edwardes* ou *Strange Illusion*, Hollywood classique proposait une représentation des rêves qui s'appuyait sur des références plurielles. En transgressant une « diégèse » harmonieuse, Hollywood a peut-être précipité sa fin. La création d'une « autre scène » signifie autant l'apogée de l'imaginaire hollywoodien que sa possible destruction. Après *Le Magicien d'Oz*, *La Femme au portrait* ou *La Maison du docteur Edwardes*, le public devient soupçonneux. Il s'habitue aux leurres jusqu'à remettre en cause toutes les images hollywoodiennes, y compris celles qui étaient censées représenter la réalité pour faire croire à la fiction. Chez Verhoeven, Lynch ou les Coen, le spectateur perçoit une ironie absente des classiques, ou qu'ils dissimulaient habilement. Cette ironie accélère la fin des illusions. Ce second degré permanent amène le spectateur à plus de détachement. Le public qui connaît la *doxa* classique hollywoodienne est stimulé par une sorte de *blind test* permanent (il doit reconnaître les influences) qui le pousse aussi à observer une distance critique. Même le spectateur le plus innocent perçoit l'autodérision et peut s'interroger sur la finalité de ce jeu de massacre. Les dénouements de *Total Recall*, *Mulholland Drive* ou *The Big Lebowski* sont symptomatiques d'un manque d'empathie du réalisateur pour ses personnages et du brouillage de repères dont témoignent les post-modernes.

Le classicisme hollywoodien parvient à représenter le rêve avec plus d'application que n'importe quelle cinématographie parce que toute son identité, son idéologie et son économie reposent sur l'onirisme. Le rêve américain a toujours été la motivation des producteurs, dont la réussite repose sur la croyance en soi. Du western au film de gangsters, cette croyance aux individualistes et aux *outsiders* s'adresse à un public en premier lieu américain éprouvé par l'histoire. L'impact de la grande dépression est parfois contrebalancé par des comédies sophistiquées, parfois amplifié par des films sociaux. Hollywood peut montrer deux visages : celui d'une ville imaginaire où seul compte le spectacle, comme celui d'une illusion rattrapée par une réalité qu'elle pensait embellir, distordre ou asservir. La mythologie hollywoodienne a transformé des rêves de cartes postales en superproductions où le public pouvait vivre par procuration des aventures qui lui faisaient oublier son quotidien.

« Société du spectacle » objecterait Guy Debord, qui entretenait un rapport d'amour-haine avec le cinéma hollywoodien. Le chef de file des situationnistes fustigeait la manipulation et l'idéal « petit

---

<sup>498</sup> Assouly J. : « Rêves et cauchemars de l'American Dream, les frères Coen et la rencontre des arts », dans Thivat P.-L. (dir.), *Le rêve au cinéma*, op. cit., pp. 196-208.

bourgeois » de Hollywood tout en épousant le romantisme de certains de ses héros (le général Custer, par exemple). L'auteur d'*In girum imus nocte et consumimur igni* (1928) a logiquement perdu son combat (qu'il qualifiait lui-même de « perdu d'avance ») et son suicide l'a préservé du monde qui est le nôtre, où la publicité a détrôné le cinéma. Mais l'attaque idéologique de Hollywood comme « miroir aux alouettes » ne doit pas nous faire oublier des artistes comme Dalton Trumbo, Billy Wilder, Otto Preminger qui ont tenté avec sincérité et lucidité de radiographier la société américaine.

\*

\* \* \*

Les *Traumfilm* américains ne sont pas des éloges béats du pouvoir de rêver mais bien des lectures critiques des illusions de personnages qui ressemblent au public des salles de cinéma. Wanley (*La Femme au portrait*) est l'exemple parfait de l'homme sans histoires qui va se révéler être névrosé : son cauchemar peut être étudié de façon clinique, même si Lang privilégie une lecture implicite plutôt qu'une explication qui aurait pu être lourde et laborieuse. Alors qu'elle prépare *Le Magicien d'Oz*, la séquence de rêve d'*Amanda* est avant tout parodique. En tant que première expression de l'inconscient de l'héroïne, ce rêve est tellement explicite qu'il sera immédiatement refoulé. *Freud, passions secrètes* prend le risque de s'aventurer dans les ténèbres de la psyché avec des méthodes encore balbutiantes. Le dernier *Traumfilm* de notre corpus est celui qui nous permet d'aller aux sources du récit psychanalytique. Il rend ainsi possible une conception du rêve qui engage les représentations de films postérieurs.

À la manière d'un rêve, des images confondantes de réalisme deviennent l'illustration d'un désir tout puissant, celui de démiurges qui imitent l'inconscient. Pourtant, ces images ne correspondent pas à un appareil psychique. De plus, loin des transgressions de notre inconscient, Hollywood est soumis à un dispositif de contrôle comme aucune industrie artistique n'en a connu avant. Le Code de Production empêche la représentation de scènes violentes ou explicitement sexuelles et conduit les cinéastes à user de sous-entendus. Le spectateur est plus en sécurité devant une production hollywoodienne que lors de son sommeil paradoxal, d'autant que, comme on l'a vu, les rêves hollywoodiens impliquent un *happy end*. Entre l'appareil psychique qui veille à l'équilibre du rêveur et l'appareil cinématographique qui reproduit des images photo-réalistes, il ne peut s'opérer qu'une imitation : l'appareil de prise de vue mis au service de l'inconscient de créateurs. La transformation d'un rêve en récit est le travail d'un patient qui doit reconnaître la part de lui-même qu'il a refoulée. Le monde évanescant qu'il a su faire naître n'appartient qu'à lui. Le cinéaste procède de façon inversée : il invente un récit de rêve (en réaction aux séquences qui ont lieu dans le monde réel) puis le met en images. Le spectateur perçoit alors un rêve dont il semble ignorer qu'il a été inventé de toutes pièces.



Certaines représentations de rêves vont en inspirer d'autres. L'expressionnisme allemand mais aussi le surréalisme engageront des transferts avec les œuvres hollywoodiennes : le décor de *La Maison du docteur Edwardes* doit beaucoup aux deux mouvements alors que *Peter Ibbetson* va inspirer le groupe d'André Breton. Il existe en effet un style onirique dont les plus proches antécédents par rapport au classicisme hollywoodien sont l'expressionnisme et le surréalisme.

L'expressionnisme rend perméable à ses décors l'état intérieur de ses personnages tandis que le surréalisme adapte à la logique des rêves une série d'actions diurnes. *La Maison du docteur Edwardes* joue sur un audacieux mélange de ces deux mouvements. Les toiles de Dalí constituent un décor expressionniste (qui reflète les méandres de Ballantine). Les échelles de plans sont invraisemblables et les actions s'enchaînent de manière discontinue. Cette séquence est l'une des principales fulgurances visuelles de *La Maison du docteur Edwardes*, film dont la linéarité va être éprouvée par de très gros plans métaphoriques, un fondu au blanc, des plans subjectifs et un écran rouge signifiant le suicide du docteur Murchisson. Ces irruptions expressionnistes viennent parasiter un film à la facture plutôt classique. *La Maison du docteur Edwardes* est mue par deux désirs contradictoires : figurer un mélodrame policier linéaire et dévoiler les méandres d'un esprit dérangé. Le changement de décor est symptomatique de ces deux courants. Le rêve ne saurait se jouer dans des lieux réels mais nécessite des décors peints comme ceux du film expressionniste *Le Cabinet du docteur Caligari*. Les cinéastes réinvestissent des clichés visuels et narratifs qui réveillent chez le spectateur une forme de soupçon par rapport à la réalité des images qu'il perçoit. La représentation du rêve demandera de recréer un épais brouillard, de figurer des paysages irréels et de faire apparaître une lumière comportant de forts contrastes. Cette mécanique que les surréalistes envient au cinéma est peut-être le meilleur moyen de faire revivre les rêves. Si les surréalistes admirent la version hollywoodienne de *Peter Ibbetson* et non le roman original, c'est en grande partie pour des raisons filmiques : Henry Hathaway transforme le registre fantastique du livre en hallucination visuelle où les liens entre deux images défient toute rationalité. Alors que le roman tente d'apporter crédit à un récit improbable, le film bascule dans le surnaturel. C'est cette absence d'explication plausible qui confère à la dernière partie de *Peter Ibbetson* son statut de poème filmique.

L'imitation hollywoodienne du rêve est déstabilisatrice pour Hollywood et son public. Entre matérialité de l'artifice filmique et inconscient des rêves, entre source cinématographique physique et évanescence des songes, entre débauche de moyens et intimité, l'industrie hollywoodienne s'est emparée de l'onirisme.

### 3. L'altérité du rêveur, un accès privilégié à une part d'ombre

« C'est comme si l'activité psychologique émigrerait du cerveau d'un homme raisonnable dans celui d'un fou »<sup>499</sup>, Gustav Theodor Fechner

L'identité du rêveur subit des revers spectaculaires. Au cours du sommeil, les manifestations de son inconscient lui font découvrir, parfois désagréablement, une autre partie de lui-même qui lui paraît étrangère. Il croit avoir subi son rêve plus qu'il n'en a été l'auteur. Mais la question soulevée par Valéry (doit-on écrire « j'ai rêvé » comme on le fait habituellement, ou « il a été rêvé » ?) prend une acuité encore accrue avec le cinéma. Grâce à Hollywood, le spectateur peut en effet se substituer au rêveur confronté à sa part inconsciente. Mais qui rêve ? Le personnage ou une puissance démiurgique qui le dépasse ? La syntaxe devient le révélateur d'une expérience qui nous pousse à la périphérie de notre conscience. **(3.1. Faut-il écrire « j'ai rêvé » ou « il a été rêvé » ?)**. Hollywood classique parvient à restituer cette singulière impression de se trouver étranger à soi-même. Les cinéastes trouvent des astuces scénaristiques et visuelles pour figurer le clivage de l'esprit humain entre rêve et conscience. Ainsi, à travers le rêve filmé, Hollywood traite de notre double personnalité. Ce que le vocabulaire psychanalytique qualifie de schizophrénie trouve une expression manichéenne au cinéma **(3.2. Hollywood classique représente un double schizophrénique)**.

#### 3.1 Faut-il écrire « j'ai rêvé » ou « il a été rêvé » ?

Cette question pourrait nous amener plus loin que prévu : elle distingue le cinéma de la littérature. L'écrivain devrait écrire « il a été rêvé » puisqu'il décrit un phénomène qu'il subit **(3.1.1 « Il a été rêvé », le rêve littéraire n'est pas de même nature que le rêve cinématographique)**, alors que le cinéaste devrait écrire « j'ai rêvé » puisqu'il nous fait accéder directement à un « contenu manifeste » supprimant toute distance avec le rêveur **(3.1.2 « J'ai rêvé », le rêve filmé permet une identification à la première personne)**. Hors de l'esthétique, le rêve véritable permet au personnage cinématographique du dormeur de conserver son identité **(3.1.3- Le rêve filmé comme affirmation de l'identité d'un personnage)**.

---

<sup>499</sup> Freud S., *L'interprétation du rêve*, op. cit., p. 86.

### 3.1.1 « Il a été rêvé », le rêve littéraire n'est pas de même nature que le rêve cinématographique

Le rêve exprime chez le dormeur un dédoublement du Moi (que l'on retrouve dans le « il a été rêvé » de Valéry et dans le « soi-même comme un autre » de Ricœur<sup>500</sup>). Il y aurait la personne qui subit un rêve et celle qui en est l'auteur. Avec la psychanalyse nous savons que ces deux personnes n'en forment qu'une.

En remplaçant l'expression consacrée « j'ai rêvé » par « il a été rêvé », Paul Valéry rend compte de l'étrangeté d'une expérience qui amène le sujet rêvant aux confins de lui-même.

« Dans cette analyse de ses « visions » oniriques, expérience extrême d'« altérité passive », Valéry poursuit par l'interrogation sur l'emploi de « on » ou du passif, tels que les récits de rêve les imposent à la place de « je » ici abusif. Comment noter, en effet, ce « décentrement identitaire de l'instance du moi » tel que, selon ses termes, au lieu de dire « j'ai rêvé » il faudrait dire « Il a été rêvé. » ? Les nombreuses observations rapportées par Janeta Ouzounova sur les récits de rêve, ses différentes phases, les retours au présent dans le réveil, moment où le « On se fait Je » sont particulièrement riches et suggestives. On y voit se dessiner et se formuler une nouvelle instance, « Mon corps », qui permet d'opposer le moi vigile et le moi onirique, car « la veille est fondée par la présence d'un corps permanent, *mon corps* », alors que dans le rêve « le corps n'est pas constant. » L'insertion du corps propre dans le temps et l'espace fonde l'identité du rêveur qui s'éveille – « renaître identique » – alors que cet opérateur s'absente dans l'altérité du rêve où c'est « renaître autre ». »<sup>501</sup>

Le rapport du rêveur à son corps l'amène à reconsidérer l'expérience onirique, à en faire autre chose que l'expression de sa personnalité. Janeta Ouzounova évoque une renaissance qui rapprocherait le sommeil d'une petite mort. Se pourrait-il qu'au réveil, le dormeur soit devenu quelqu'un d'autre ? C'est le postulat que fait Franz Kafka dans *La Métamorphose*. Ce danger que court le rêveur n'est pas tout à fait irrationnel : le sommeil fait voler en éclats des repères fragiles et nous conduit aux confins de la folie.

Stevenson va dans le même sens que Valéry. « Le chapitre sur le rêve » est d'abord écrit à la troisième personne. Stevenson évoque un romancier sans le nommer. Il décrit son activité onirique de l'enfance à l'âge adulte. C'est par cet effet de rhétorique que Stevenson passe du général au particulier. Le romancier anonyme pourrait être n'importe qui : tout le monde est frappé par l'expérience des rêves. Pour Stevenson, dire « je » n'a rien d'une évidence : « ce moi -ce que j'appelle « moi », mon *ego* conscient, l'habitant de la glande pinéale, à moins qu'il n'ait changé de résidence depuis Descartes (...) - je suis parfois tenté de penser qu'il n'est nullement un raconteur d'histoires,

---

<sup>500</sup> Ricœur P., *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1996.

<sup>501</sup> Normand C., « Valéry et le langage dans les Cahiers (1894-1914) », par Janeta Ouzounova », *Linx* [En ligne], 49 | 2003, mis en ligne le 18 mars 2011, URL : <http://journals.openedition.org/linx/574>

mais un individu aussi terre à terre qu'un marchand de fromages (...), de sorte qu'à ce compte l'ensemble de mes fictions publiées doit être le produit exclusif de quelques *brownies*, de quelques démon familier, de quelque collaborateur invisible que je tiens enfermé dans un arrière-grenier, alors que je reçois toutes les louanges (...). »<sup>502</sup> Il partage avec Valéry cette intuition que quelqu'un d'autre rêve à sa place. Cette distanciation prise avec son propre inconscient précède les découvertes de la psychanalyse. Considérer comme autre la part de soi qui rêve permet d'appréhender les secrets de sa personnalité de manière moins rationnelle que la psychanalyse.

La substitution du « je » par le « il » pose un mystère supplémentaire : à qui attribuer ce nouveau pronom ? Le rêveur n'appréhende pas l'appareil psychique. Il subit une vision qu'il perçoit sans en comprendre l'origine. Chercher une origine au rêve, c'est mener une enquête qui doit prendre en compte la vie vigile. La réutilisation que le rêve fait d'éléments perçus dans la vie diurne pourrait-elle être imputable à un autre esprit que celui du rêveur lui-même qui ne se reconnaît pas complètement dans ce qu'il a perçu dans son sommeil ? Il est impossible au rêveur de se considérer comme l'auteur de son propre rêve, qui doit alors être imputé à une entité intérieure non identifiée et mue par un mouvement qui lui est propre.

Le spectateur de cinéma est dans une situation beaucoup plus claire : le rêve filmé appartient à un personnage de la « diégèse ». Cette appartenance est validée par de nombreux procédés que nous avons étudiés : *travelling* vers le visage, fondu, ... etc.

Le chapitre de Stevenson joue sur une fausse ingénuité : il emploie des métaphores pour décrire des phénomènes psychologiques. Cette aventure intérieure que représente l'activité d'écrivain consiste à rechercher un point de rupture dans sa propre personnalité.

Dans son manifeste littéraire, Stevenson considère le romancier comme un explorateur hardi de sa propre conscience. Les voyages intérieurs des héros hollywoodiens témoignent de la même ambition de découvrir des espaces encore vierges. Ils rejouent la découverte de l'Amérique de manière mentale. Cet événement fondateur de l'identité des États-Unis se répète aussi bien dans les westerns que dans la science-fiction. En utilisant une métaphore théâtrale, Stevenson énonce les critères de la bonne conduite de l'écrivain. Le romancier ne doit pas chercher la facilité et présenter son visage habituel mais creuser dans son inconscient. Fasciné par ses propres contradictions, l'écrivain restitue un monde imaginaire qui n'est rien d'autre qu'une projection psychique.

---

<sup>502</sup> Stevenson R. L., *Essais sur l'art de la fiction*, Paris, Payot & Rivages, 2007, pp. 374-375.

Le dilemme que constitue le choix du « je » ou du « il » ne doit pas tromper le lecteur sur la valeur autobiographique d'un roman. Cette astuce a pour vocation de faire disparaître l'écrivain pour donner vie à un personnage fictif. Les mystères de l'altérité font le jeu de la fiction. L'emploi de la première personne pousse souvent au pastiche : le romancier imite le langage d'un personnage et parfois le déroulement de sa pensée (le flux de conscience). Lorsqu'il s'agit de reconstituer les mécanismes inconscients par l'écrit (flux de conscience, écriture libre, récit de rêve), le désordre mental vaut preuve de l'authenticité du document. La pensée s'exprime-t-elle avec des mots ou notre esprit la retraduit-elle immédiatement par le langage ? L'image est au centre de toutes nos préoccupations. Elle est à l'origine de la plupart des sentiments artistiques. Elle s'impose comme une énigme à déchiffrer. La description littéraire est-elle suffisante pour retranscrire au cinéma les allégories que fabrique le romancier ? Du radiateur d'*Eraserhead* (David Lynch, 1977) à la tour de contrôle de *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur le sexe* (*Everything You Always Wanted to Know About Sex*, Woody Allen, 1972), les équivalents cinématographiques du « petit théâtre du cerveau » existent par des effets spéciaux produisant une vision hallucinée.

En devenant un spectacle, le rêve est associé à un auteur. Dans *L'écrivain, le sommeil et les rêves*, un ouvrage retraçant toutes les étapes nocturnes de l'endormissement au réveil en passant par le rêve et l'insomnie à travers un *corpus* de littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle et de la première moitié du XX<sup>e</sup>, Fanny Déchanet-Platz rend compte de l'origine des phénomènes oniriques. En faisant du rêve une création au même titre que la littérature, Déchanet-Platz implique deux sujets : celui dont émane le récit et celui qui le subit. Elle écrit : « le dormeur semble n'être que l'instrument de la création ; elle se fait malgré lui, sans la mise en œuvre de sa volonté. Le travail auquel il se livre n'est qu'une transcription, presque la dictée d'un maître. La pensée prend alors un caractère si assuré qu'il produit d'emblée les meilleures pages. Le dédoublement du poète entre celui qui crée et celui qui écrit est si complet que l'écrivain ne maîtrise rien de son œuvre. »<sup>503</sup> La métaphore qui rapproche le dormeur d'un écrivain rappelle la dimension essentiellement artistique du rêve. Dans cette compréhension esthétique des phénomènes oniriques, un mystère persiste : qui est le maître qui dicte ce récit en images ? En adaptant cette réflexion au dispositif cinématographique, le dormeur implique un « grand imagier » qui dicte au personnage et au spectateur une séquence onirique.

Le récit de rêve rend compte de l'étrangeté du sommeil : une activité qui remet en cause le libre arbitre et l'unité psychique du sujet. Vu par la littérature, le rêve est sans cesse rapproché de métaphores comme celles de Stevenson ou Déchanet-Platz. Ces métaphores accompagnent le dormeur et rendent explicite un fonctionnement opaque. Face à l'onirisme, l'écrivain amplifie sa propre dualité au point d'être étranger à lui-même. Raconter ses propres rêves, c'est aussi s'oublier en tant que sujet

---

<sup>503</sup> Déchanet-Platz F., *L'écrivain, le sommeil et les rêves : 1800-1945*, Paris, Gallimard, 2008, p. 61.

pensant pour faire une part à l'inconscient. La grammaire peut alors servir pour exprimer un ressenti de dépersonnalisation : le « il a été rêvé » de Valéry s'impose à la lecture.

Le cinéma ne sera pas aussi catégorique.

### **3.1.2 « J'ai rêvé », le rêve filmé permet une identification à la première personne**

L'adaptation littéraire ne parvenait pas à bien retranscrire cinématographiquement une narration à la première personne. Le rêve filmé est la seule expression cinématographique où le spectateur se substitue au personnage. Cette « image mentale » est automatique. En choisissant d'occulter les secrets de fabrication d'un rêve filmé, le spectateur a l'impression d'avoir pénétré le cerveau d'un personnage.

En représentant deux diégèses, les cinéastes figurent un esprit clivé. La représentation des rêves par le cinéma classique hollywoodien permet de donner au spectateur l'image concrète d'un dédoublement du moi qui relève de l'expérience commune. Une fois donnée l'illusion de ce dédoublement par des procédés cinématographiques, tout le jeu de la création hollywoodienne consistera à s'affranchir de l'expérience commune sans le dire, en apportant tout le crédit du réalisme cinématographique à la traduction du rêve en fiction. Rêve et fiction : deux univers imaginaires compris l'un dans l'autre apparaissent alors à l'écran sous l'apparence de la réalité représentée par l'image et le son. Hollywood classique réussit alors le tour de force d'exploiter le rêve imaginaire pour rendre par contraste plus réaliste la fiction. Nul doute que le trouble et la curiosité diffusés dans l'opinion de l'époque par l'exploration psychanalytique de l'inconscient ait contribué à répandre cette illusion cinématographique.

Alors que le cinéma s'empare du rêve, il essaie de dépasser le récit pour nous faire vivre une expérience qui va au-delà du langage habituel : l'expression cinématographique devient celle du subconscient. Plus que le récit de rêve, sa représentation cinématographique supprime toute forme de recul et crée une ambiguïté tant il ressemble au contenu manifeste repris dans tout son écran. Le rêve devient un moyen d'entrer dans la subjectivité d'un personnage. Le temps d'une séquence, le spectateur a l'impression de s'être substitué à ce personnage. En comparant l'intériorité d'un rêve, dont le contenu manifeste n'existe que pour le dormeur, avec l'éclatante visibilité de la projection

d'un film hollywoodien, qui réunit un large public, on présume une incompatibilité de ces deux pratiques.

Le cinéaste donne vie à des personnages qui ne sont que des images alors que le spectateur est avant tout un esprit qui a mis entre parenthèses son corps. Cette dimension spirituelle du cinéma, où les acteurs deviennent abstraits une fois leurs corps imprimés sur la pellicule, favorise l'ignorance de la genèse d'un film. On aimerait croire que le personnage de film a été fabriqué avec de la glaise comme le premier homme. La réalité est plus prosaïque et suppose une organisation productiviste du travail. Le personnage de fiction se meut à partir d'un référent réel, un acteur dont le travail s'arrête avant que le personnage prenne vie sous le regard des spectateurs.

Une séquence de rêve serait le moyen cinématographique le plus simple d'utiliser une conjugaison à la première personne. L'identification du spectateur n'a jamais été aussi forte : il prend la place du personnage en percevant les mêmes images que celles que déroule le cerveau de celui-ci.

À Hollywood, on favorise une rêverie collective qui ne correspond évidemment pas à la définition scientifique du rêve. Scénariste, réalisateur, acteur... etc., sont unis autour d'un même objectif : parvenir à simuler un rêve de manière assez convaincante pour que les modalités de sa fabrication soient ignorées. Au cœur de l'industrie hollywoodienne se retrouve une volonté d'effacer les traces d'un travail de groupe acharné pour imiter le rêve avec les moyens du cinéma. Les mystères de l'inspiration sont nés d'une forme de rêverie. Alors que les scénaristes hollywoodiens couchent sur le papier ce qui doit sembler être le résultat d'expériences oniriques, ils ont pour première obsession de délivrer un message interprétable par une forme nouvelle de cinéma. Le scénariste produit du rêve à sa façon. Quand le cinéaste s'empare de ce matériau, il le transforme à travers une reconstitution minutieuse qui traduit des choix de mise en scène différents du reste du film. Il passe d'un récit écrit de rêve, sorte de résumé aussi condensé qu'incomplet, à une séquence plus convaincante car elle réunit la plupart des paramètres qui caractérisent les rêves : symboles rendus possibles par les trucages, procédés de mise en scène singuliers, montage vaporeux.

La représentation des rêves présente à Hollywood un cas limite. Elle opère une transition de la troisième à la première personne. Elle implique un clivage dans la personnalité du rêveur. Elle joue sur une imitation des phénomènes oniriques qui s'impose au spectateur comme authentique. L'identification au rêveur est plus directe que l'identification à un personnage en état de veille. En tant que sujet percevant, le rêveur est pris entre deux feux : il est à la fois spectateur et acteur, exclu de l'autre scène et transgresseur de sa propre conscience, étranger à son inconscient et témoin de ses pulsions. La représentation de rêve rend la position du spectateur plus inconfortable et plus réflexive : il s'identifie à un personnage dont il partage la condition.

D'un autre côté, un spectateur de cinéma se sent étranger au film qu'il regarde comme au personnage objet de l'identification. Ce monde privé de sa présence qui est projeté sur l'écran de cinéma est aussi mécanique et réel qu'artistique et subjectif. Ce paradoxe, qui est au cœur de notre réflexion, fait du spectateur le témoin accidentel du rêve d'un autre. Perdu dans ce demi-sommeil qu'est l'état léthargique dans lequel le plonge la séance de cinéma, le spectateur s'oublie lui-même. Afin d'atténuer l'étrangeté de cette expérience, les artisans hollywoodiens mettent en place des garanties qui améliorent le confort du spectateur : ils créent une « diégèse » accueillante composée d'éléments repérables, déjà connus du public. *Star system*, *happy end*, clichés, manichéisme sont autant de manière de faire oublier la bizarrerie du dispositif.

Les médecins interprètes des rêves enquêtent sur la biographie de leurs patients telle que ceux-ci veulent bien la restituer. Ce récit lacunaire permet de lier conscience et subconscience. Les cinéastes hollywoodiens opèrent différemment : le rêve des héros nous permet de mieux connaître des événements utiles à la compréhension du film. Faire exister un personnage imaginaire, c'est lui insuffler des désirs. Un récit s'élabore autour de ces désirs : Dorothy veut rentrer chez elle, Peter Ibbetson veut retrouver la duchesse, John et Constance veulent retrouver l'assassin du docteur Edwardes... Cette règle narrative se rapproche de la définition du rêve par Freud : la satisfaction d'un désir. Cherchant un moyen d'exprimer ce à quoi un personnage aspire, les scénaristes vont de plus en plus privilégier la représentation de rêves. Le classicisme hollywoodien utilise le rêve pour nous renseigner sur ses héros. Plutôt que de passer par des dialogues laborieux destinés à donner des informations aux spectateurs, les scénaristes vont décrire les sentiments de personnages par des moyens formels : l'incarnation de leur inconscient.

### **3.1.3 Le rêve filmé comme affirmation de l'identité d'un personnage**

S'abandonner au sommeil pourrait être un événement inquiétant. En effet, dormir c'est mourir un peu. Le rêve rend cette expérience moins douloureuse, il est porteur d'un surcroît de vie. Ainsi, le rêve providentiel de *Peter Ibbetson* permet l'affirmation du personnage alors agonisant. Le rêveur hollywoodien accède à une vision extralucide qui lui donne l'ascendant sur les autres personnages. Il est confronté à ce qu'il refoule et rencontre ainsi son double inconscient.





Fig. 1 - *Peter Ibbetson*, 1935. Le rêve de *Peter Ibbetson* est avant tout un nouveau territoire, une sorte d'étape vers un autre monde qui précède la mort.

La fonction du rêve consiste à conserver notre identité alors que nos sens sont diminués. Le rêve de *Peter Ibbetson* est avant tout un nouveau territoire, une sorte d'étape vers un autre monde qui précède la mort (**Fig. 1**). Peter et la duchesse partagent un espace *a priori* infini qui va s'avérer une prison dorée. Ils éprouvent les limites de leur imagination qui coïncident avec les limites de la représentation cinématographique. La dernière partie du film d'Hathaway est une première appréhension de l'au-delà. Alors que Peter a tué en cas de légitime défense le mari de la duchesse, le mélodrame classique ne pouvait se prolonger. Dans un contexte réaliste, le couple aurait dû être définitivement séparé. Un destin fatal s'acharnerait sur les deux amants privés de la possibilité de concrétiser leur amour.

Le dernier segment de *Peter Ibbetson* est constitué de trois rêves vus comme les préliminaires à une vie après la mort. Ce montage résume tout le reste de la vie des amants. Il évoque celui des *Aventures de Mme Muir* qui nous montre une existence d'expiation de la jeune veuve. En l'attente d'un monde meilleur, Peter et la duchesse se retrouvent en rêve alors que la réalité les a séparés. Ces rêves rappellent ceux de Johnny (dans *Johnny s'en-va-t-en guerre (Johnny Got His Gun*, Dalton Trumbo, 1971), un tronc humain à qui la guerre a tout pris sauf l'imagination.

Ce qui a vocation à rester théorique alors que les personnages sont éveillés trouve une illustration concrète dans le rêve. Irena, Amanda, Richard (Sherman et Wanley) découvrent en rêvant une réalité supérieure où la réutilisation d'intuitions accumulées dans le monde diurne dépasse leurs attentes conscientes. Et si à la place du « fou » désigné par Fechner, l'activité psychologique migrait du cerveau d'un homme raisonnable dans celui d'un homme extralucide ? En effet, le spectateur perçoit des visions que l'on peut attribuer à un démiurge et qui n'ont pas l'aspect chaotique auquel il est

habitué. Le moi visible et le moi inconscient sont deux entités différentes. En s'approchant de la psychanalyse, les cinéastes hollywoodiens ne peuvent plus ignorer les paradoxes de l'inconscient. D'Irena (*La Féline*) à Amanda en passant par Richard Sherman (*Sept ans de réflexion*), les personnages hollywoodiens imaginés postérieurement à l'essor de la psychanalyse sont contradictoires. Irena est à la fois une femme innocente et une prédatrice sans pitié. Amanda est une *working-girl* cynique en même temps qu'une amoureuse naïve. Richard Sherman est un père de famille irréprochable doublé d'un donjuan pathétique. C'est l'irruption de la sexualité qui va perturber ces héros au point de leur faire manifester une personnalité cachée. Dans *La Femme au portrait*, Richard Wanley se révèle être un autre homme dans son rêve : soudain malhonnête, maladroit, stupide, infidèle, ce professeur de criminologie explore une partie sombre de sa personnalité qui fait de lui un anti-héros. Ce film noir onirique utilise tous les codes du genre : femme fatale, dilemmes moraux, atmosphère nocturne. Racontant le trajet moral de deux criminels amateurs, le rêve de Wanley ne leur laisse pas la moindre chance. Comment un homme qui ne semble pas être particulièrement imaginatif peut-il être l'auteur d'un rêve réaliste au point que le spectateur le confonde avec le reste du film ?

Bien qu'elle assume une rupture formelle, la représentation cinématographique des rêves n'est pas déconnectée du reste des films. En accédant à une « autre scène » nous prolongeons notre exploration des personnages. Si nous découvrons un autre aspect de leur personnalité, nous ne pouvons pas nous rassurer en considérant qu'il s'agit de la périphérie de leur conscience. La part de monstruosité enfouie en nous et que nous tentons de cacher est bien réelle.

Le rêve permet d'abord au dormeur de se connaître lui-même. Les rêves de héros hollywoodiens tels qu'Amanda, Wanley, Dorothy ou Mark Lamphere sont autant de descriptions psychologiques que le spectateur déduit de situations actionnelles. Pourtant, les rêves hollywoodiens engagent aussi une aventure collective. Celle d'une famille menacée par un génie du mal (*Strange Illusion*), celle de l'élaboration de la psychanalyse (*Freud, passions secrètes*) ou celle de la résolution d'un meurtre (*La Maison du docteur Edwardes*). Le récit de rêve devient indispensable au héros qui ne peut résoudre à lui seul les mystères d'une intrigue dont les enjeux le dépassent.

## 3.2 Hollywood classique représente un double schizophrénique

Le rêve propose un clivage du rêveur qui rappelle la schizophrénie. Pour évoquer cette pathologie, Hollywood s'inspire de *L'Étrange Cas du docteur Jekyll et de Mister Hyde* mais aussi de réelles patientes comme Miss Beauchamp. Le roman de Stevenson permet à Mamoulian et à Fleming (deux de ses adaptateurs) de questionner nos repères manichéens (**3.2.1 Jekyll et Hyde, « l'homme raisonnable » et le « fou » ne forment qu'un**). Le cas de Miss Beauchamp rappelle que la psychanalyse s'est écrite avec la souffrance de ses patientes (**3.2.2 Miss Beauchamp et ses avatars hollywoodiens**). *Double Énigme* est une critique du manichéisme qui raconte la confrontation de jumelles identiques, allégories d'un esprit clivé (**3.2.3 Terry et Ruth, une métaphore de la schizophrénie**).

### 3.2.1 Jekyll et Hyde, « l'homme raisonnable » et le « fou » ne forment qu'un

Les adaptations classiques hollywoodiennes du roman de Stevenson font entrer en concurrence deux identités antithétiques qui renvoient à une seule personnalité. Dans une logique binaire, Jekyll et Hyde sont associés à deux personnages féminins : la première appartient à la haute société, la seconde est une prostituée. Les films évoquent ainsi un clivage manichéen plus ambigu qu'il n'y paraît. La prostituée sera sacrifiée et s'avérera une victime très digne ! Les deux adaptations évoquent une forme de censure à la fois psychanalytique (dans la diégèse) et cinématographique (du point de vue du Code de Production). La première version est plus sombre et est sexuellement plus explicite.

Thématique incontournable des phénomènes oniriques et de la création cinématographique, le dédoublement nous éloigne de la réalité autant qu'il s'en rapproche. Il renvoie à l'essence de l'image photographique : proposer un autre si ressemblant que l'on peut désormais se passer du modèle. Il exprime la peur d'être remplacé, de perdre sa singularité. Le thème du double permet aussi aux cinéastes de brouiller les repères en proposant deux êtres impossibles à séparer.

La littérature avait préparé le terrain au cinéma. Dans *Le Double* (Fiodor Dostoïevski, 1846), Goliadkine est confronté à un autre lui-même qui réussit là où il aurait échoué. Récemment adapté au

cinéma (*The Double*, Richard Ayoade, 2013) dans un cadre d'anticipation rappelant Orwell et *Brazil* (Terry Gilliam, 1985), ce court roman renvoie à l'incapacité de se connaître soi-même, plaçant Goliadkine devant sa propre impuissance en le rendant spectateur de sa propre vie, ou plutôt de la vie qu'il pourrait avoir s'il était plus opiniâtre. Si la littérature fantastique nous fait ressentir le malaise d'un être dupliqué, le cinéma se sert du double pour créer une attraction : un effet de collage permet de faire partager le cadre à deux protagonistes identiques. Le dédoublement n'est plus un effet de montage : il respecte les prescriptions de Bazin. Cet effet spécial rudimentaire nous amène à penser une intériorité différente pour chacune des incarnations. Le cinématographe, ce miroir différé et mécanique, permet ainsi d'exprimer par des impressions intérieures le monde visible. L'image semble lisse, mais, à travers des gestes quotidiens, une partie de l'âme est dévoilée (cette âme que les individus membres de tribus dites primitives avaient peur de se faire dérober en se laissant photographier). Rapidement, l'effet spécial permet un saisissant effet de miroir.



Fig. 2 –*Docteur Jekyll et Mr Hyde*, 1931. Cette histoire de métamorphose raconte le drame de la conscience humaine, celui du Ça et du Surmoi. Hyde représente la culpabilité de Jekyll qui se souvient de toutes ses exactions.

Dans la version de Mamoulian de *L'Étrange Cas du docteur Jekyll et de Mister Hyde* Fredric March joue un docteur Jekyll plutôt antipathique et sûr de lui, malgré la compassion qu'il met dans ses soins. Plus attentif à ses malades qu'à Muriel, sa fiancée, le Jekyll de Mamoulian stimule ses auditeurs lors de son séminaire. Un premier parallèle est possible avec le Freud d'Huston : il s'agit de deux martyrs de la science qui vont s'aventurer dans des zones dangereuses de l'esprit humain. Mamoulian nous fait épouser le point de vue de Jekyll dans la première séquence du film composée de plans en caméra subjective. Alors qu'il joue de l'orgue (la musique de générique appartenait à la diégèse), Jekyll décide de se préparer pour un cours. On aperçoit son visage alors qu'il s'observe dans un miroir. Cette volonté de faire corps avec le protagoniste nous invite à mieux comprendre que nous sommes quotidiennement et Jekyll et Hyde. Cette histoire de métamorphose raconte le drame de la conscience humaine, celui du Ça et du Surmoi. Hyde représente la culpabilité de Jekyll qui se souvient de toutes ses exactions (Fig. 2). Les scènes présentant chacun des deux protagonistes (qui

n'en forment qu'un) se répondent. Alors que Jekyll dit à l'une de ces patientes que les docteurs doivent parfois faire mal pour soigner, Hyde dit à Ivy qu'il lui a fait mal parce qu'il l'aime (rappelant l'aphorisme de Wilde : « L'homme tue ce qu'il aime »). Jekyll est avant tout un médecin qui porte la souffrance de ses patients alors que Hyde trouve une jouissance dans les sévices qu'il commet.

Aux deux hommes correspondent deux femmes : Muriel et Ivy. La première est relativement protégée du personnage maléfique (elle n'est confrontée à Hyde que de façon très lointaine dans une courte séquence située à la fin du film) alors qu'Ivy est torturée par lui. Ce choix dramatique de ne pas menacer un personnage pourtant vulnérable s'avère astucieux : le vrai bourreau de Muriel est en réalité le docteur Jekyll. Pas besoin d'une terrible transformation pour faire souffrir la jeune femme : les absences répétées du docteur Jekyll suffisent.

La dimension sexuelle du récit de Mamoulian trouve son point culminant dans la séquence de la première partie du film où Ivy retire ses bas et ses jarrettières avant de se faire embrasser par Jekyll. Celui-ci se laisse séduire bien qu'il soit fiancé à Muriel. Peut-être serait-il allé plus loin si sa bonne conscience, le docteur Lanyon, ne les avait pas surpris.

La métamorphose en Hyde survient après son retour dans son laboratoire secret. Elle est associée au désir physique qui n'est plus empêché par le Surmoi sociétal, et où les pulsions sexuelles dominent. Après s'être transformé, il se rue chez Ivy. La faute de la jeune femme sera de céder à l'emprise de ce monstre. Le mythe du docteur Jekyll ne rejoint pas celui de *La Belle et la Bête* : Ivy ne tombe pas amoureuse de Hyde, elle ne reconnaît pas en lui cet équivalent de prince charmant que pourrait être Jekyll. Par mauvaise conscience le docteur enverra de l'argent à la victime de son double.

À Hollywood, le héros est souvent confronté à des femmes relevant de deux catégories les archétypes de saintes et de prostituées. D'ordinaire, la prostituée est condamnée bien qu'elle ait révélé sa grandeur d'âme. Avant de commettre des homicides, Hyde emporte Jekyll dans une histoire d'infidélité. Il le compromet en couchant avec Ivy. Une lecture de ce mythe consisterait à considérer que Hyde réalise tout ce que désire Jekyll : coucher avec Ivy et tuer son beau-père. Jerry Lewis l'a bien compris dans son adaptation parodique où un gentil professeur au physique ingrat se transforme en play-boy ignoble. Le Hyde de Mamoulian est complexé socialement : il hait les *gentlemen*. Assumant pleinement sa monstruosité, il méprise son antithèse, Jekyll.

Toute la prouesse des adaptations du court roman de Stevenson tient en l'efficacité des transformations et en la cohérence de l'interprétation du double rôle-titre. Les métamorphoses utilisent avec maestria des effets spéciaux théoriquement élémentaires mais pourtant très spectaculaires. Elles sont constituées de progressifs fondus sur le visage de Fredric March qui s'enlaidit peu à peu. Le comédien est presque méconnaissable. D'ailleurs, aucun personnage ne fait le

rapprochement entre les deux hommes. Hyde est ainsi obligé de dévoiler à Lanyon, qui ne l'a pas reconnu, le secret qui le lie à Jekyll. L'une des clés du film se trouve au début. Le Docteur Jekyll délivre un enseignement sur ses recherches et s'interroge sur la possibilité de séparer le bien et le mal dans l'âme humaine pour qu'il ne reste plus qu'un être parfait. L'un de ses auditeurs réagit en jugeant un tel projet irréaliste. Alors que Faust, autre homme de science, vendait son âme au diable pour devenir un être jeune et charmant, Jekyll décide de se transformer en un être ignoble pour séparer définitivement la bonté de l'abjection. Ce sacrifice rappelle celui de Freud qui va explorer les zones les plus sombres du psychisme pour découvrir un traitement qui sauverait une part de l'humanité. Après Faust et Freud, le film de Mamoulian en appelle à une dernière figure : Dorian Gray. Comme le héros d'Oscar Wilde, Jekyll est à la fois un *gentleman* séduisant et un modèle de cruauté. Jekyll, Faust, Freud et Dorian Gray inspireront tous le cinéma classique hollywoodien. Ces héros bipolaires affrontent leur part d'ombre. Ce sont des modèles de personnages classiques : c'est-à-dire romantiques et soumis à un drame intérieur fort.

Avec ses *spilts screens*, ses vues subjectives et ses fondus audacieux, la mise en scène de Mamoulian est extrêmement expressive et provoque une sensation étrange et baroque.



Fig. 3 – *Docteur Jekyll et Mr Hyde*, 1941. Transformation de Jekyll en Hyde.

La version de Victor Fleming est plus un *remake* de celle de Mamoulian qu'une nouvelle adaptation du roman de Stevenson. Une version édulcorée, plus luxueuse et explicite, qui reprend la même structure en quatorze segments : prêche (séminaire de Jekyll pour Mamoulian, d'un pasteur chez Fleming), dîner (chez les Carrew qui deviennent les Emery chez Fleming), rencontre avec Ivy, transformation de Jekyll en Hyde, départ de Muriel/Beatrix avec son père, rencontre de Hyde et Ivy au cabaret, Hyde torture Ivy, Ivy reçoit de l'argent, le père de Muriel/Beatrix accepte son mariage avec Jekyll, transformation de Jekyll en Hyde (**Fig. 3**), meurtre d'Ivy par Hyde, révélation de la vraie nature de Hyde à Lanyon, séparation de Jekyll et Muriel/Beatrix, meurtre du père de Muriel/Beatrix par Hyde, mort de Jekyll et de Hyde.

Il est plus clair, dans la version de Fleming, que Hyde tue Ivy par jalousie de l'amour qu'elle porte à Jekyll. Le casting de la version de 1941 prend d'ailleurs le contrepied de celui de la version de 1932 : non seulement Beatrix est blonde et Ivy brune, mais en donnant le rôle de l'ingénue à Lana Turner et celui de la prostituée à Ingrid Bergman, Fleming sait qu'il agit par inversion. Le cinéaste crée un *suspense* lié à la connaissance par le public du film de Mamoulian. Moins de vingt années séparent en effet les deux adaptations. Ainsi, dans la scène du cabaret, Hyde donne un pourboire au serveur alors qu'il l'avait congédié brutalement chez Mamoulian et pourtant il finit par le même geste de le faire trébucher avec sa canne. Alors qu'Ivy se contemple dans le miroir, le public sait que Hyde va arriver par l'arrière-plan. Seulement, il ne sait pas à quel moment et, bien sûr, Fleming fait durer le plaisir.

Spencer Tracy incarne un Jekyll plus empathique que Fredric March et sa transformation en Hyde est moins spectaculaire. L'analyse des deux films conduit à distinguer le docteur Fleming du Mister Mamoulian ! Le premier réalise un film de prestige, une adaptation victorienne, alors que le second livre un film fantastique violent et érotique. Par souci du politiquement correct, Fleming installe une longue conversation autour du bien et du mal à laquelle participe un pasteur. Jekyll y expose son projet : « le bien et le mal sont comme enchaînés dans l'âme. Supposons qu'il soit possible de briser ce lien, permettre au bien d'accomplir de grandes choses et bannir le mal. » Cette note d'intention est accompagnée d'une interrogation profonde : le mal habite-t-il tous les hommes ? Contrairement au film de Mamoulian, on ne voit jamais Jekyll soigner de patients. La première séquence nous montre un prêche interrompu par un dément que Jekyll fait interner à l'hôpital. Veut-il sauver le malheureux ou se servir de lui comme cobaye ? La dualité du personnage s'exprime alors. Le père de Beatrix, interprété par Donald Crisp est beaucoup plus sympathique que l'odieux Mr. Carrew de Mamoulian.

La postérité cinématographique de *L'Étrange cas du docteur Jekyll et de Mr Hyde* ne s'arrête pas à ses adaptations littérales. Le roman a été intégré à la culture populaire, allant jusqu'à inspirer le super-héros Hulk. La dualité de l'esprit humain explorée par le roman fantastique fascine Hollywood même si son industrie n'admet pas des fins incertaines. Les adaptations du roman fantastique de Stevenson expérimentent pour figurer la transformation de Jekyll en Hyde. Elle est liée aux effets spéciaux et à la prestation d'un acteur dans le double rôle. Il s'agit d'une métaphore cinématographique : elle donne une forme esthétique à un concept abstrait. Le bon docteur et son double monstrueux s'approchent plus d'allégories que de personnages munis d'un psychisme.

### **3.2.2 Miss Beauchamp et ses avatars hollywoodiens**

Avec ses seize personnalités, Miss Beauchamp est l'une des patientes les plus célèbres de la psychanalyse américaine. À Hollywood, des personnages de patientes s'avèrent être des victimes vulnérables. Ruth et Terry (*Double Énigme*), Ann Sutton (*Le Mystérieux docteur Korvo*), Amanda (*Amanda*), et Catherine Holly (*Soudain, l'été dernier*) sont entre les mains de soignants.

L'histoire de la psychanalyse est constituée d'études de cas qui pourraient sembler fictifs tant ils s'avèrent improbables. Parmi les patientes célèbres, Miss Beauchamp est exemplaire par la guérison sous hypnose des troubles étranges qui l'assaillaient. Elle renvoie à des héroïnes hollywoodiennes. Dans son ouvrage sur les débuts de la psychanalyse aux États-Unis (*Freud et les Américain*), Nathan Hale décrit le cas de Miss Beauchamp dans ces termes :

« Le cas de la plus célèbre névrosée préfreudienne des États-Unis illustre admirablement les subtilités et les difficultés de ce système. Souffrant d'un dédoublement de la personnalité, Miss Beauchamp, vingt-trois ans, étudiante à Radcliffe University, l'une des plus huppées d'Amérique, s'en était remise au maître neurologue de Boston, Morton Prince. (...) »

La neurasthénie la tenait, une neurasthénie complexe signalée par des symptômes qui lui interdisaient de réaliser ses projets : épuisement, insomnies, épisodes douloureux, trous de mémoires, aboulie. Elle vivait dans la terreur de ne pas tenir ses promesses et de se livrer inopinément à des gestes bizarres.

Les traitements habituels ayant échoué, Prince l'hypnotisa. Spontanément ou sous hypnose, différentes personnalités se manifestèrent, que Prince hypnotisa à leur tour. D'autres surgirent. Prince en dénombra seize, dont deux seulement (trois avec la patiente) comptaient pour de bon. La première, dès les premières séances, s'était appropriée le je de Miss Beauchamp, qu'elle appelait « l'autre ». »

Cette personnalité se situait aux antipodes de la petite fille fragile qui était venue consulter. Après s'être présentée comme *Madame Diable*, elle refusa d'admettre qu'elle et Miss Beauchamp (B1) puissent occuper le même corps. Prince baptisa Chris ou Sally cette créature robuste et infatigable (...) »

Elle (Sally) faisait état de pensées de sentiments et de souvenirs dont Miss Beauchamp ignorait tout. Les hallucinations, les paralysies, l'aboulie et l'amnésie de Miss Beauchamp étaient son œuvre. Longtemps après, une autre personnalité surgit : « une jeune fille saine et tenace, éblouissante de naturel, sereine d'esprit, paisible de corps, un peu mondaine ». Adieu les signes de fatigue et la nervosité. L'aboulie était étrangère à celle que Prince appela B4 et qui maniait parfaitement l'art de la conversation. Elle n'avait pas accès aux souvenirs récents de B1. Sally ne pouvait pas lire dans ses pensées, mais elle était au courant de tous ses faits et gestes. Les hostilités ne tardèrent pas : B4 clama quelque temps son désir de tuer Sally. « Les personnalités se succèdent comme dans un kaléidoscope. La métamorphose peut se produire plusieurs fois en vingt-quatre heures, si bien que Miss Beauchamp dit, fait, projette et organise quelque chose qu'elle rejetait farouchement quelques instants avant, satisfait des désirs qui lui auraient paru dégradants quelques minutes plus tôt et défait ou détruit en un clin d'œil les plans qu'elle a eu tant de mal à échafauder. » Le problème thérapeutique était clair. Qui fallait-il considérer comme la « vraie » Miss Beauchamp ? Prince partit de l'idée qu'elle disposait d'une personnalité centrale, physiquement et émotionnellement saine, capable de s'adapter à presque toutes les situations, sûre de sa volonté et de sa mémoire, alors que la mémoire de Sally et de la vraie miss Beauchamp n'était pas à l'abri des rechutes pathologiques. S'il parvenait, sous hypnose, à opérer la synthèse entre la plus saine de ces personnalités (B4) et Miss Beauchamp sous hypnose (B2), sa patiente serait guérie.

Sally indiqua qu'elle n'était pas dupe : B2 n'était jamais que B1 sous hypnose ! Prince décida de la prendre au mot et de risquer le coup. Il transforma Miss Beauchamp en B2 et passa aux ordres : - Vous aller ouvrir les yeux. Quand vous vous réveillerez, vous resterez vous-même... votre vrai moi ». La Miss Beauchamp qui rouvrit les yeux « rayonnait de naturel, de maîtrise... et de santé. Finies, la



souffrance, la dépression et les soumissions idéalistes de B1, envolés le sale caractère, les entêtements et les réticences belliqueuses de B4. (...) »<sup>504</sup>

Bien que Miss Beauchamp ne soit jamais devenue un personnage de film, à la différence de Cecily, la séparation du corps et de l'esprit ainsi que le dédoublement de personnalité (ou plutôt, dans le cas de Miss Beauchamp, la démultiplication de personnalité...) sont des thématiques qui inspireront le cinéma: *Double Énigme*, *Le Mystérieux docteur Korvo*, *Soudain, l'été dernier*, *Amanda* sont autant de films qui créent du drame en s'inspirant de pratiques médicales. On pourrait presque parler de contes psychanalytiques : les héroïnes (Ruth et Terry, Ann Sutton, Catherine Holly et Amanda Cooper, toutes des femmes) suivent une thérapie dont l'enjeu consiste à rétablir une vérité. Mis à part *Amanda*, ces drames manichéens appartiennent au genre policier dont ils reprennent la logique de l'enquête. Qu'elle soit psychotique (Terry), kleptomane (Ann), ou hystérique (Catherine), la solitude de la malade psychique est un fardeau supplémentaire pour cette victime désignée par la collectivité. Parmi ces personnages, une seule est criminelle : Ruth. Les autres sont opprimées par la culpabilité. Mises au ban de la société, ces héroïnes cachent toutes un lourd secret : Ruth et Terry se font passer pour une seule personne, Ann découvre peu à peu la nature criminelle du docteur Korvo qui risque de menacer la carrière de son époux, le bon docteur William Sutton, Catherine connaît les circonstances sordides de la mort de Sebastian, Amanda est amoureuse de son psychiatre. Le moment cathartique de la révélation au grand jour coïncide avec une guérison, parfois partielle. La parole libérée et la fin de l'amnésie ne représentent pas un danger qui serait uniquement psychique : Ruth est menacée physiquement par sa sœur, Ann Sutton se retrouve impliquée par le docteur Korvo dans une affaire criminelle, Catherine est réduite au silence par Violette Venable. Par contre, Amanda ne court aucun autre risque qu'épouser un homme dont elle n'est pas éprise. Empreinte d'une époque sexiste, ces héroïnes ont besoin d'un homme, et en l'occurrence d'un médecin, pour être sauvées : le docteur Scott Elliot, le docteur William Sutton, le docteur Cukrowicz et le docteur Tony Flagg.

Qu'apprend-on de leurs thérapies ? Celles-ci se déploient à travers un scénario structuré qui n'a rien à voir avec un compte rendu de séances de psychanalyse. La dramaturgie efficace d'un film hollywoodien nous fait quitter le décor banal d'un cabinet médical pour gagner un monde plus dangereux. Si les quatre films possèdent tous au moins une scène de psychanalyse classique, ils cherchent tout de même à éviter les longues scènes dialoguées. *Soudain, l'été dernier* multiplie les trouvailles visuelles pour faire oublier ses origines théâtrales. Fantasmant les relations, forcément secrètes, d'un médecin et de son patient, les auteurs de ces contes psychanalytiques parviennent à les transformer en divertissement : Ruth et Terry subissent des tests psychologiques censés percer à jour la nature criminelle de l'une des deux sœurs, Ann Sutton tombe sous la coupe d'un charlatan machiavélique, Catherine Holly sera soignée par le docteur Cukrowicz, un homme pour qui la vérité compte plus que l'intérêt personnel, Amanda va vivre une passion amoureuse.

---

<sup>504</sup> Hale N., *Freud et les Américains: l'implantation de la psychanalyse aux États-Unis, 1876-1917*, Paris, Édition du Seuil, 2002, pp. 144-145.



Fig. 4 - *Le Mystérieux docteur Korvo*, 1950. Le docteur Korvo utilise l'hypnose pour prendre l'ascendant sur ses victimes-patientes.

Catherine Holly et Amanda Cooper, comme Miss Beauchamp, Ann Sutton et Terry (mais pas Ruth), se cachent quelque chose à elles-mêmes. Ce qu'elles refoulent est d'un intérêt capital pour la suite du récit. Leurs soignants utilisent des méthodes pas toujours orthodoxes. Le docteur Scott Elliott confond Terry avec ses tests psychologiques. Le docteur Korvo utilise l'hypnose pour prendre l'ascendant sur ses victimes-patientes (**Fig. 4**). Le docteur Cukrowicz injecte un sérum de vérité. Tony Flagg expérimente des soins qui provoquent des catastrophes. Le traitement médicamenteux débarrasse Amanda de son Surmoi et la pousse à avoir un comportement irresponsable. L'hypnose modifie ses humeurs et pourrait bien la faire passer à côté de son idylle avec son médecin. L'objectif premier des soignants est à chaque fois le même : libérer la parole.

### **3.2.3 Terry et Ruth, une métaphore de la schizophrénie**

La réussite de *Double Énigme* (1942) repose sur les épaules d'Olivia de Havilland qui incarne des jumelles. À partir d'un postulat étrange, Siodmak pousse la logique policière jusqu'à l'absurde : Ruth et Terry se protègent mutuellement mais sont deux personnalités très différentes. La première est une criminelle et représente un contre-emploi pour Olivia de Havilland. Avant le meurtre par lequel commence le film, les jumelles ne formaient qu'une par leur entente exceptionnelle. Comme Miss Beauchamp et Madame Diable, Terry et Ruth nous rappellent que nous aussi nous portons une part de noirceur qui ne demande qu'à éclater au grand jour.

Le dédoublement est une figure privilégiée du cinéma qui implique une scission du sujet. Dans *Double Énigme*, cette idée est parfaitement illustrée. Comment arrêter une meurtrière lorsque les deux suspects, Ruth et Terry, aux regards d'ange, peuvent s'intervertir ? Comment connaître les pensées de ces deux femmes qui pourraient très bien ne faire qu'une ? Cette enquête schizophrénique conduit au manichéisme hollywoodien après avoir joué sur la *persona* d'Olivia de Havilland.



Fig. 5 - *Double Énigme*, 1946. Dans une séquence où les deux sœurs sont réunies devant un miroir, Robert Siodmak compose un plan où l'on voit Ruth en robe blanche en amorce et Terry en robe noire dans le reflet du miroir.

*The Dark Mirror*, le titre original de *Double Énigme*, rend mieux compte de l'ambiguïté du film. Dès le premier plan de ce *whodunit* schizophrénique on aperçoit dans la chambre du crime où gît le docteur Paralta un miroir brisé. Alors que le psychologue Scott Elliott prononce le mot miroir lors d'un exercice d'association d'esprit avec Ruth, la jeune femme répond « mort ». Dans une séquence où les deux sœurs sont réunies devant un miroir, Robert Siodmak compose un plan où l'on voit Ruth en robe blanche en amorce et Terry en robe noire dans le reflet du miroir (**Fig. 5**). La couleur des robes renvoie aux codes manichéens. Dans la dernière séquence, le docteur Scott Elliot et le lieutenant Stevenson parviennent à confondre Terry en lui faisant croire que sa sœur s'est suicidée. Lorsque Ruth, bien vivante, apparaît, Terry envoie un verre dans sa direction. Au plan suivant, on découvre que la jeune femme a lancé son verre sur un miroir qui reflétait sa sœur. Le film de Robert Siodmak débute et s'achève sur un miroir brisé.

Plus que des effets de mise en scène, l'utilisation de miroirs permet à Robert Siodmak de jouer sur la confusion plastique entre deux sœurs jumelles. Qui de Ruth ou de Terry est le reflet de l'autre ? Comment exister en tant que personne lorsque l'on dort dans la même chambre que son parfait sosie, que l'on porte des robes identiques et que l'on se coiffe de la même façon ? Cette situation conduit à un comportement pathologique. La cohabitation des deux sœurs s'avère nocive, voire criminogène :

c'est par jalousie à l'égard de Ruth que Terry passe au meurtre. Bien que physiquement impossibles à distinguer, Ruth et Terry présentent deux personnalités très différentes. Le manichéisme est faussé par cette similitude physique. L'ambiguïté de *Double Énigme* consiste à intervertir l'ingénue et la criminelle et à dépasser ainsi les apparences. Partant d'un postulat qui s'approche du fantastique, Robert Siodmak pousse la logique jusqu'à l'absurde, accordant un grand sérieux à un sujet qui pourrait passer pour incongru.

Avant le meurtre du docteur Peralta, Terry et Ruth ne faisaient qu'une. Elles se rendaient chacune à leur tour au Medical Building pour exercer l'emploi de vendeuse. L'enquête du lieutenant Stevenson éclaire cette relation invivable qui explique que le docteur Scott Elliot voudrait prodiguer des soins aux jumelles.

*Double Énigme* contient deux passages obligés du « thriller psychanalytique » : formes symboliques (en l'occurrence le miroir), bifurcation d'une intrigue policière vers une dimension intérieure. La psychologie intervient lorsque la police a échoué. En effet, le lieutenant Stevenson est incapable de distinguer Ruth de Terry, et donc d'établir la culpabilité de l'une des jumelles dans le meurtre du docteur Peralta. Le spectateur peut s'appuyer sur quelques détails : les sœurs possèdent des colliers à leur nom et des broches à leur initiale. Le lieutenant constate aussi que l'une des sœurs est droitrière et l'autre gauchère. Le docteur Scott Elliot fait passer des tests aux jumelles et parvient à déterminer que Terry est paranoïaque.

Au cinéma, le dédoublement permet l'expression de différentes personnalités à l'intérieur d'un même corps : le gentil barbier et le dictateur meurtrier (*Le Dictateur*, *The Great Dictator*, Charlie Chaplin, 1940), le gueux du Moyen Age et le nouveau riche contemporain (*Les Visiteurs*, Jean-Marie Poiré, 1993), le personnage de fiction émerveillé par le monde et l'acteur cynique (*La Rose pourpre du Caire*, *The Purple Rose of Cairo*, Woody Allen, 1985). Dans un dispositif presque méta-filmique, Orson Welles tourne une fusillade dans un palais des glaces (*La Dame de Shanghai*, *The Lady from Shanghai*, Orson Welles, 1947). Arthur et Elsa Bannister s'entretient en même temps qu'ils font voler en éclats leurs reflets. Multipliant à l'infini l'image de ceux qui vont mourir, le cinéaste nous fait confondre le miroir et l'écran de cinéma. L'image est trompeuse et Michael O'Hara (interprété par le cinéaste) est tombé amoureux d'une femme manipulatrice dont la duplicité rappelle celle de Terry (l'Olivia de Havilland mauvaise dans *Double Énigme*).

Avec le clonage, le cinéma actuel continue l'exploration des doubles. Ce qui nous intéresse à ce point de notre réflexion, c'est que le cinématographe offre un double dont l'expression peut être trompeuse. L'intériorité sera bientôt exprimée de manière bien plus graphique avec l'expressionnisme allemand. De la reconnaissance au trouble de l'identité, le cinématographe produit une incertitude avec des

images que l'on croit incontestables avant de découvrir qu'elles sont truquées. De Méliès à Siodmak, les doubles acquièrent une conscience existentielle. Le personnage projeté, qui est la copie d'une copie, serait-il privé d'intériorité ? Serait-il une image sans âme ? La question de l'intériorité doit être abordée du point de vue du spectateur qui se projette, s'identifie. Le cinéma implique le spectateur. L'être humain devient un sujet clivé comme en témoigne Irena, l'héroïne de *La Féline*, à la fois jeune mariée éplorée et fauve. Au contraire, Amanda, dans le film éponyme, apprendra à son psychiatre, Tony Flagg, à se fier à son subconscient et à assumer son amour pour cette patiente peu ordinaire.

\*

\* \* \*

L'identification au rêveur est une opération compliquée puisqu'à Hollywood comme dans notre quotidien, l'onirisme nous invite à explorer une altérité inconsciente. Avec la représentation de leurs rêves, les héros hollywoodiens dépassent leur aspect monolithique. Le manichéisme est malmené par la part d'ombre que les cauchemars nous font découvrir. Bien que *Double Énigme* ne comporte aucune séquence de rêve, ce film de Siodmak illustre parfaitement la phrase de Fechner : les jumelles sont une allégorie de l'esprit clivé au même titre que Jekyll et Hyde. En tirant la matière de son film dans un effet spécial, une sorte de *happening* (Olivia de Havilland multipliée par deux), Siodmak arrive à dépasser la dichotomie du bien et du mal par une réflexion sur la schizophrénie. *Double Énigme* rappelle évidemment le cas de Miss Beauchamp et cultive une relation avec les cas cliniques.

## 4. Le rêve filmé contamine de son étrangeté tout le reste de la fiction

À la fois pragmatique et imaginaire, Caillois fait preuve d'un scepticisme cartésien : il témoigne de sa perplexité par rapport aux frontières qui séparent le rêve de la réalité.

Pour lui, « le rêve est si proche de la réalité que nous ne savons pas, que nous n'avons pas les moyens de l'en distinguer. »<sup>505</sup> Roger Caillois exprime ici un scepticisme qui n'est pas sans rappeler Descartes. Caillois cite d'ailleurs le philosophe : « Toutefois, j'ai ici à considérer que je suis homme et par conséquent que j'ai coutume de dormir et de me représenter en mes songes les mêmes choses, ou quelquefois de moins vraisemblables, que ces insensés lorsqu'ils veillent. »<sup>506</sup> Le rapprochement entre le ressenti de l'homme de raison plongé en plein sommeil et celui de l'insensé à l'état de veille nous amène à nous interroger sur notre double onirique, notre double inconscient, cet autre nous-même qui se déclare dans nos rêves et avec lequel il faut cohabiter.

En faisant accéder le spectateur à des pans interdits des personnages fictifs, les séquences de rêve filmé induisent un trouble qui persiste au-delà de la narration cinématographique. Le rêve filmé peut continuer sur sa propre lancée à produire des effets sur le spectateur indépendamment d'une narration dont il ne devait être qu'un chaînon. Il a une vie propre qui s'imprime dans l'esprit du spectateur en le renvoyant à une interrogation sur lui-même et sur la réalité de ce qui l'entoure.

Les films hollywoodiens classiques avaient pourtant cherché à éviter la confusion : le rêve filmé, contrairement aux rêves quotidiens, y était avant tout un segment de la narration ; il poursuivait un programme établi et restait une création porteuse de sens par rapport à l'histoire racontée. Mais, avec le rêve filmé, un diable est sorti de la caméra, et il ne sera du pouvoir d'aucun cinéaste de l'y faire rentrer, quand bien même les classiques avaient entendu le domestiquer, le canaliser, le cantonner et l'enfermer dans la fonction diégétique qu'ils lui avaient assignée. La subjectivité des films contemporains n'aura plus qu'à emprunter la ligne de fuite ouverte par les classiques.

Les films du *corpus* nous invitent à nous plonger dans le mystère de cette continuité entre rêve et réalité qui nous conduit chaque nuit à explorer des zones étrangères à notre conscience. Peter Ibbetson découvre un monde onirique aussi compensatoire aux souffrances du réel que merveilleux. Le rêve

---

<sup>505</sup> Caillois R., *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2008.p. 63

<sup>506</sup> *Ibid*, p. 652.

devient un univers de procuration. Il remplace la vie réelle. Dans le mélodrame surnaturel d'Hathaway, face à une réalité dans laquelle la souffrance est insupportable, le rêve comme toute-puissance de l'imaginaire est la seule alternative possible à une situation d'emprisonnement dénuée de tout espoir. À partir du moment où il est mystérieusement partagé par les deux protagonistes de l'histoire, ce rêve devient réalité pour eux, et donc pour nous aussi, avec notre consentement provisoire.

Immergé dans une nuit spirituelle, le rêveur peut croire qu'il est éveillé. C'est le principe même du rêve de se confondre avec la réalité. Le doute concernant la croyance en des phénomènes oniriques est justifié par Caillois dans *L'Incertitude qui vient des rêves* où le narrateur se souvient d'un épisode douloureux<sup>507</sup>. Il raconte un rêve sans en prévenir le lecteur par avance. Alors, qu'à la fin d'une après-midi de novembre le narrateur marche dans Paris au bas de l'avenue Mac-Mahon, il décide de rendre visite à une amie. En s'approchant de chez elle, il oublie soudainement l'adresse puis tous les détails de sa relation avec son amie. Cette brusque amnésie le plonge dans un état d'angoisse. Au réveil, le narrateur est soulagé : « L'idée que je n'avais rien perdu me rasséréna promptement, mais elle ne pouvait pas m'empêcher de constater que je n'avais rien perdu seulement parce que je n'avais jamais possédé la félicité que j'avais cru m'avoir été enlevée. »<sup>508</sup> Le malaise que décrit Caillois habite la représentation hollywoodienne des rêves au même titre que les interprétations freudiennes.

Un même sentiment de perplexité peut être partagé par les spectateurs de *La Femme au portrait* ou de *La Maison du docteur Edwardes*. Les deux films brouillent les repères du public en ce qui concerne les frontières entre le réel et le rêve. Les phénomènes oniriques débordent, submergent nos perceptions et nous obligent à considérer une continuité suspecte entre deux univers aussi voisins qu'antithétiques.

Caillois apporte un enseignement capital pour toute représentation de rêve : « Chacun sait de reste que, dans les rêves, tout est faux, transposé ou emprunté, sauf toutefois les émotions qu'on y ressent, et qui sont aussi réelles que celles qu'on éprouve à l'état de veille. »<sup>509</sup> Ce qu'éprouve le rêveur n'a rien de théorique.

Lorsque le spectateur assiste à une représentation cinématographique de rêve sans avoir été prévenu, il est pris du même vertige que le narrateur de Caillois : sa croyance en des images confuses qui apportent des bribes d'informations l'amène à ressentir lui aussi une forme d'amnésie (qui peut être partagée par le héros : *La Maison du docteur Edwardes*).

---

<sup>507</sup> *Ibid.*, p. 628-632.

<sup>508</sup> *Ibid.*, p. 630.

<sup>509</sup> *Ibid.*

**La représentation du rêve fragilise la représentation de la réalité malgré tous les efforts faits par les réalisateurs pour bien le distinguer à l'intérieur de la narration cinématographique (4.1). Le rêve filmé fait resurgir la vision fantasmagorique de la réalité développée par trente ans de classicisme (4.2).**

## **4.1 La représentation hollywoodienne du rêve fragilise la représentation de la réalité**

Avec la représentation du rêve, les cinéastes hollywoodiens cherchent à trancher avec la réalité en posant d'autres règles (4.1.1 **Changement de règles**) qui impliquent un imaginaire et des connaissances scientifiques (4.1.2 **L'imagination au service d'une représentation onirique**). Ainsi, l'« autre scène » redéfinit notre rapport à la réalité (4.1.3 **Une « autre scène » qui permet de mieux comprendre la réalité**) mais la coexistence de deux scènes affaiblit la suspension d'incrédulité (4.1.4 **Les frontières cinématographiques entre rêve et réalité se sont diversifiées**).

### **4.1.1 Changement de règles**

L'esprit classique cherche à éviter la confusion. Les cinéastes brisent la continuité entre rêve et réalité. Le fonctionnement des studios favorise l'autre scène : un espace abstrait avec des moyens concrets. En débutant par un rêve, *in medias res*, certains cinéastes nous plongent dans un environnement étrange qui n'obéit pas aux mêmes règles. Pour représenter le rêve, les cinéastes réinventent la grammaire cinématographique.

L'activité onirique déplace le rêveur dans un nouvel espace qui ne répond pas aux mêmes règles que le monde diurne. L'inconscient est appréhendé avec un mélange de pragmatisme et d'imagination. Cette nouvelle « diégèse » doit s'accorder à une logique plutôt que s'abandonner à un désordre mental.



Le cinéma passe avec aisance d'une scène à l'autre. Au point de pénétrer à l'intérieur de l'esprit d'un personnage. Les cinéastes s'évertuent à trouver un espace symbolique qui figure l'inconscient alors que l'on reste dans le monde réel.



Fig. 1 - *Strange Illusion*, 1945. Le rêve est une forme de rébus prémonitoire qui sert de clef à l'intrigue.

Pourquoi Hitchcock, Ulmer et Lang commencent-ils leurs films par des rêves, au risque de sombrer directement dans l'abstraction ? *Rebecca* et *Strange Illusion* nous font partager le rêve d'un personnage dès leur première séquence. Cette démarche surprend le spectateur qui devient méfiant par rapport au réalisme du reste du film. Avec *Rebecca*, le rêve sert d'*incipit*. Avec *Strange Illusion*, le rêve est une forme de rébus prémonitoire qui sert de clef à l'intrigue (**Fig. 1**). Ulmer réalise un film où s'affrontent deux psychiatres : le bienveillant docteur Vincent (adjuvant de Paul) le diabolique docteur Muhlbach (adjuvant de Brett Curtis, l'assassin du père de Paul). Pour le premier, le rêve est un matériel à étudier, pour le second, il est une simple distraction. Ulmer opte pour un *happy ending* qui n'est rendu possible que par l'interprétation du rêve du héros. La psychanalyse permet de résoudre positivement des drames dont on croyait le dénouement fatal, inéluctable. C'est par la connaissance de soi que les héros de *Strange Illusion* et du *Secret derrière la porte* éviteront l'issue tragique de leurs modèles littéraires (Hamlet et Barbe-Bleue).

Le rêve-*incipit* trouble le spectateur et provoque une impulsion d'autant plus étrange que ces rêves sont en général très courts. Le rêve peut être récurrent (*La Vallée de la peur*) ou être immédiatement oublié (*Rebecca*), il agit toujours comme *flashforward*. Ainsi, *Strange Illusion* démarre et s'achève par un cauchemar dont la signification conduit toute la progression dramatique. Le rêve-dénouement nous amène à reconsidérer tout le reste du film et nous invite à le revoir. Il est considéré comme un sommet de la tension. Le film dans son intégralité sera jugé en fonction de ce morceau de bravoure. Le rêve-pièce-à-conviction sera sans doute l'exercice de style le plus tranchant et le moins évident à

traduire. Il met à l'épreuve la sagacité des personnages de la diégèse qui doivent résoudre l'énigme plus rapidement que les spectateurs.

Présenter un rêve sans avoir préparé le terrain, décrit les personnages et leur environnement, c'est placer le spectateur dans une situation d'inconfort. Le rêve devient une fiction étrange, presque expérimentale. Ces rêves *in medias res* nous approchent de la modernité où rêves et fantasmes peuvent émaner d'un cinéaste et non d'un personnage diégétique. Cette pratique n'est pas courante durant la période classique. À l'origine d'un rêve dans une fiction hollywoodienne classique, il y a de multiples stimulateurs : prise de médicaments (*Amanda*), séparation (*Peter Ibbetson*), vue d'un portrait (*La Femme au portrait*), peur d'une métamorphose (*La Féline*). Ces rêves sont des péripéties charnières. Ils permettent de faire avancer une intrigue qui se dédouble. Hollywood n'associe pas le rêve à l'inertie. Les rêves d'Amanda, Peter Ibbetson, Richard Wanley ou Irena reposent sur des actions. Ils contiennent une dramaturgie hollywoodienne.

Ulmer et Lang favorisent le message sur la forme esthétique. Exactement le contraire de Fleming, pour lequel le rêve est synonyme de voyage. *Le Magicien d'Oz* frappe par son gigantisme et ses couleurs. Malgré la beauté des lieux, le Royaume d'Oz est un espace de transition : Dorothy est toujours en mouvement. À la manière du New York nocturne de Richard Wanley, qui multiplie les panneaux indicateurs, le Royaume d'Oz possède une cartographie précise. Pourtant, il est difficile de s'y perdre : la route jaune mène au magicien. Ces repères très simples et enfantins éloignent *Le Magicien d'Oz* de la folie d'*Alice au pays des merveilles*.

## **4.1.2 L'imagination au service d'une représentation onirique**

Hollywood mêle le merveilleux à la psychanalyse. Il libère l'imagination des cinéastes qui composent avec la réalité un espace fantasmatique. Tranchant avec la réalité, le cinéma privilégie un voyage intérieur.

Le spectateur hypnotisé n'est pas souvent en mesure de distinguer les états de conscience qui forment des cercles concentriques (voir la première image du *Secret derrière la porte*). L'importance du hors-champ et des ellipses fait du cinéma un art de l'interprétation, de la même manière qu'un rêve. Des figures de style (montage, découpage, effets spéciaux... etc.) au jeu des comédiens, en passant par les techniques narratives : tout dans un film hollywoodien est l'expression d'une volonté d'artifice

d'autant plus troublante qu'elle n'est pas totalement onirique. Certains cinéastes créent une mise en abyme où les formes de consciences s'emboîtent, révélant ainsi de manière cosmique l'infiniment petit et l'infiniment grand, l'image « objective » d'un monde imaginaire et les « images mentales » qui permettent d'entrer dans la psyché de personnages. Réflexif, synthétique, parodique, Hollywood s'intéresse au rêve parce qu'il est une métaphore du cinéma. Contrairement à la vie quotidienne, les séquences de rêve n'obéissent à aucun modèle prédominant. Les auteurs des films doivent tout inventer, donnant matière à l'abstrait. Le rêve apporte à ses auteurs une pleine latitude : il permet de renouveler notre compréhension de l'ontologie du cinéma.

Chez les artisans hollywoodiens, on ressent le même besoin d'ordonner l'irrationnel. L'irruption du fantastique est progressive. Dans *La Féline* ou *L'Aventure de Mme Muir*, elle devient certaine au dénouement. Ces deux films racontent la genèse de phénomènes paranormaux qui sont confondus avec une sorte d'hallucination et de psychose irrésolues. Hollywood n'est pas du côté de la superstition mais admet le merveilleux, en fait un fonds de commerce. Ces contes pour adultes sont menés par des cinéastes attirés par les lumières de la modernité. Jeune veuve, Lucy Muir est tournée vers un XX<sup>e</sup> siècle qui sera celui de l'émancipation féminine. Elle finira d'ailleurs par vivre sans hommes, le fantôme du Capitaine Gregg ayant disparu et Miles Fairley ayant révélé sa muflerie. Cette vie d'ascèse, qui sera traitée par ellipse, est sublimée par une passion pour l'homme au portrait, le fantôme du Capitaine Gregg. *La Féline* déplace dans le New York des années trente les légendes ancestrales serbes. Irena est d'abord seule à croire à sa malédiction. Le sceptique docteur Judd apporte des explications plausibles à son comportement. Le XX<sup>e</sup> siècle est marqué par d'incessants progrès scientifiques qui font reculer toutes les formes de mystères. Hollywood parvient tout de même à créer des légendes modernes aspirant aux deux grandes thématiques : la mort et l'inconscient. Les écrits de Freud et le fantastique ne s'opposent pas forcément. De l'inquiétante étrangeté découle des peurs pas obligatoirement irrationnelles. L'importance progressive prise par Freud dans le cinéma hollywoodien marque un passage des peurs fantasmagoriques aux peurs justifiées, de l'imaginaire au scientifique.

À Hollywood, le « monde » est souvent recréé en studio : cette maîtrise du détail l'éloigne du naturalisme de Bazin. Que reste-t-il de la « réalité » lorsque l'on a réussi à extirper tout hasard de notre vision du monde ? Si Hollywood prônait un monde artificiel s'opposant à la réalité, il serait incapable de départager la veille du rêve, incapable de figurer la réalité. Piégé dans un rêve permanent, la Babylone du cinéma serait évidée de toute complexité : une attraction de fête foraine totalement superficielle... Opposer imaginaire et naturalisme, c'est oublier que les contes hollywoodiens ont leur importance dans la vie intime du spectateur. Le cinéma reste trace du « réel ». Le New York de *La Féline* avec ses bureaux, ses bistrotts traditionnels, ses piscines, son zoo, marie allégorie et réalisme social. Le New York du *Portrait de Jennie* (*Portrait of Jennie*, William Dieterle, 1948) est le décor de déambulations oniriques : Eben Adams y suit un étrange jeu de piste à la

poursuite du fantôme de Jennie. Chaque lieu devient l'expression d'une période de la vie de la jeune fille. Le New York de *La Femme au portrait* est spécialement vaporeux. Familière dans la partie veille du film, inquiétante dans la partie rêve, la ville se résume à quelques décors, soulignant ainsi la proximité entre le rêve de Wanley et la « réalité ». Les décors de *La Femme au portrait* trahissent une incapacité à départager veille et rêve. Wanley s'y trouve coincé entre un imaginaire restreint et l'extrême réalisme des phénomènes psychiques. Imaginaire et réalisme deviennent inséparables. Leur alliance subtile confère au « monde » inventé par Hollywood une beauté vénéneuse.

*Le Magicien d'Oz* ou *Peter Ibbetson* font du rêve l'espace du merveilleux. Cette vision convoque davantage l'imaginaire enfantin que les rigueurs de la psychanalyse. Elle nous donne l'impression de découvrir un nouveau monde aux possibilités infinies. Contrairement à la représentation qui en est faite dans *La Femme au portrait*, le rêve est considéré comme l'inverse du réel et plus comme sa continuité. L'étrange exil du rêveur l'amène à un voyage qui pourrait s'avérer irréversible : au lieu de profiter d'un décor enchanteur, Dorothy cherche à tout prix à échapper au Royaume d'Oz, Peter Ibbetson et Mimsey n'ont au contraire aucune envie de quitter leur rêve télépathique, tandis que Wanley ne voit pas d'autre issue possible que le suicide (*La Femme au portrait*). Ces héros finiront par se réveiller...



Fig. 2 - *L'Aventure de Mme Muir*, 1947. Le cheminement de toute une vie pour accéder à un au-delà où l'amour fantasmé s'accomplit.

Dans le monde moderne, le personnage héroïque disparaît peu à peu pour être remplacé par l'homme de la rue (aux États-Unis : John Doe). Cet homme de la rue vit par son imaginaire. Comme il l'annonce à ses deux amis, Richard Wanley ne bougera pas de son fauteuil (*La Femme au portrait*).

Pourtant, dans son rêve, il repoussera les limites de ce qu'un homme ordinaire peut commettre (il va tuer un homme puis maquiller son crime). Odyssées spirituelles, *L'Aventure de Mme Muir* et *Peter Ibbetson* racontent le cheminement de toute une vie pour accéder à un au-delà où l'amour fantasmé s'accomplit (**Fig. 2**). Nos héros conquièrent un espace mental. Nous les suivons dans ce qui peut être rapproché d'un dédale ou d'un paradis. Notre pragmatisme est obligé d'accepter ce qu'il voit. Savoir que l'on a quitté le « réel », nous aide à accepter l'inconcevable : le réalisme ontologique du « monde » de la veille devient un socle pour basculer dans l'onirisme où Hollywood se révèle à lui-même.

### **4.1.3 La représentation de l' « autre scène » vise par contraste à mieux distinguer la réalité**

Le rêve filmé suscite par contraste une réflexion sur la réalité. Entre incertitude et interprétation, le rêve a des implications psychologiques sur un personnage de fiction qui remet ainsi en cause le reste de son existence.

À Hollywood classique, ce « monde » où la fiction règne, des moyens techniques sont mis en œuvre pour que rien ne puisse atténuer la puissance des imaginaires. Les effets spéciaux sont encore artisanaux. Leur ingéniosité nous amène à penser le cinéma comme dual : à la fois trompe-l'œil et révélateur du « réel ». Ainsi, Hollywood expose un « monde » entre deux rives. Le geste cinématographique présente un état de préconscient, entre rêve et réalité. Ce que l'on appellera « les limbes du réel », ce sommeil paradoxal, cette vision où l'on reste à l'entrebâillement de la porte, la projection cinématographique amène son lot de questions sans réponses. Face à une œuvre artistique, le spectateur fait figure de rêveur. Hypnose, fantasme, hallucination ou rêve, tous ces états se rapprochent du dispositif cinématographique sans pour autant le caractériser exactement. Le génie de Freud est d'être parti de ce phénomène banal, le rêve, pour en tirer des conclusions profondes et générales. La psychologie s'est d'abord tournée vers l'hypnose. Ce phénomène consiste en une irruption du médecin dans la sphère privée. L'hypnotiseur force la main du patient. La psychanalyse est un processus bilatéral plus équilibré mais peut-être plus dangereux. Le patient y accorde sa confiance au psychanalyste dans le cadre d'un échange, mais ne peut sortir indemne de l'exploration à laquelle il se livre guidé par lui. Ainsi en va-t-il, toutes proportions gardées, du spectateur et du cinéaste.

Le rêve filmé ne remplit pas toujours la même fonction dans le cinéma classique hollywoodien. Il peut induire en erreur le spectateur pour préparer le rebondissement final comme dans *La Femme au portrait*, qui fait l'économie d'un grand nombre d'explications freudiennes. Il peut au contraire dévoiler la clé d'une intrigue comme dans *La Maison du docteur Edwardes*. On peut ainsi distinguer les films d'incertitude (*Peter Ibbetson*, *Le Magicien d'Oz*, *La Féline*) des films d'interprétation (*La Maison du docteur Edwardes*, *Amanda*, *Hantise*). On constate que les seconds utilisent un interprète impartial (la plupart du temps un psychanalyste) pour expliquer des phénomènes étranges. La séquence de rêve devient geste plastique ou outil narratif psychanalytique. Il fait des personnages de film soit des artistes, soit des malades.

Les films d'incertitude présentent le rêve comme un phénomène poétique, sans en tirer de conclusion explicite, à la manière de Caillois quand il déclare que « les rêves ont à peine plus de sens que les formes des nuages ou les dessins des ailes des papillons. »<sup>510</sup> Les films d'interprétation se rattachent à une filiation freudienne, qui impose la psychanalyse comme science. Sigmund Freud privilégie le sens et se méfie de l'esthétique, de la mystification de l'art.

L'opposition Caillois/Freud devient un credo cinématographique : subir ou comprendre. Entre un écrivain qui s'est consacré à créer des liens entre les phénomènes naturels, minéraux et humains pour décrire une harmonie de tout ce qui vit et un scientifique qui fait de l'homme un être complexe habité de pulsions ingérables, il y a deux lectures du monde totalement incompatibles. Caillois fait une poétique du rêve. Freud en fait un objet scientifique. L'écrivain est esthète. Le scientifique est rebelle. Dans *L'Incertain qui vient des rêves*, Caillois compare « les souvenirs réels » et « les souvenirs de rêves ». Rien ne les distingue. L'écrivain les fait d'ailleurs s'interchanger. Si la mémoire a tant de mal à séparer le vrai du faux, alors il y a urgence à oublier nos rêves. Freud lutte au contraire contre cette amnésie car il a besoin du matériel onirique pour soigner ses patients. L'écrivain craint la concordance des états de veille et de rêve alors que le scientifique distingue une cassure qui ferait du rêve la notice explicative permettant de comprendre la vie consciente. Le rêve trouble l'être humain (sujet ou patient) parce qu'il continue la vie diurne et le place face à des dangers apparemment théoriques. L'étude du rêve est (chez Caillois) pure souffrance ou (chez Freud) salvatrice. Caillois et Freud se rejoignent cependant sur l'aspect ludique du rêve. Le premier fait du monde un vaste échiquier, le second excelle dans la résolution des énigmes.

Qu'il soit heureux ou qu'il prévienne d'un danger, le rêve du cinéma classique hollywoodien informe les héros sur eux-mêmes. À la fin de cette quête de soi, les personnages comprennent que le véritable antagoniste réside en eux-mêmes. Cette aventure intérieure permet de se connaître et d'éviter la

---

<sup>510</sup> Caillois R., *Œuvres*, op. cit., p. 619.

question insoluble : « Qu'est-ce qui, dans ma vie, est réel ? » *Freud, passions secrètes* est ponctué de rêves qui permettent de constater l'obsession de Freud. Tandis que celui-ci est hanté par un rêve sur son père, il doit interpréter celui de Koester. Les rêves du film de John Huston provoquent l'effroi de ceux qui les subissent et de ceux qui en écoutent les récits.

#### **4.1.4 Les frontières cinématographiques entre rêve et réalité se sont diversifiées**

Quel que soit l'effort mis en œuvre par les cinéastes, les frontières qui séparent le rêve de la réalité restent une vue de l'esprit. Alors que Lang décide de faire de l'autre scène la suite logique des mésaventures de son héros, il est impossible à son spectateur de distinguer rêve et réalité. Dans d'autres cas, la déformation de la réalité est visible mais le rêve s'inscrit toujours dans une continuité par rapport au monde réel, une continuité qui peut aller jusqu'à l'anamorphose.

*La Femme au portrait* rend compte de l'extrême fragilité des frontières qui séparent le rêve du réel. Parce qu'il se place dans la continuité de la réalité, le rêve permet de décliner deux fois des événements parallèles. En entrant dans l'esprit de Wanley, le spectateur ne peut que constater le manque d'estime qu'il se porte à lui-même. Cette vision subjective rejoint la noirceur de son cinéaste, bien que Lang fasse preuve de plus de légèreté dans les séquences censées se dérouler dans la réalité.

C'est une toute autre forme de continuité avec le réel que proposent les films d'interprétation du *corpus* avec leurs scènes de rêve. L'analyse des rêves des patients du docteur Brulov (*La Maison du docteur Edwardes*) ou du double hollywoodien du docteur Freud (*Freud, passions secrètes*) laisse en effet peu de place à l'hésitation. Ces médecins pionniers sont capables d'interpréter le moindre détail du matériel onirique. Ce codage fait du rêve une science exacte en rupture avec un réel qui continue à échapper aux personnages. Le psychiatre devient un adjuvant dont la mission est de créer un lien, une continuité, entre veille et rêve.

Il arrive aussi que la continuité de l'autre scène par rapport au réel s'exprime cinématographiquement par anamorphose, comme dans un rêve authentique. Le rêve cinématographique devient alors un espace intermédiaire fait d'images réelles et de symboles. Conscience et imagination vont de pair dans les rêves filmés qui instrumentalisent paradoxalement le réalisme ontologique pour produire une illusion dans l'illusion propre au cinéma.

Certains films hollywoodiens osent faire de « l'autre scène » un endroit vague et impersonnel. L'espace du rêve ne préoccupe pas nécessairement les cinéastes. Au lieu de leur faire reconstruire un monde enchanteur ou terrifiant, certains producteurs demandent à leurs décorateurs un service minimum. Le rêve de Paul Cartwright nous montre le jeune homme marchant dans la brume dans une obscurité telle que nous sommes en mal de distinguer un quelconque décor (*Strange Illusion*). Le rêve de Mark Lamphere obéit à un dépouillement extrême : c'est à peine si l'on aperçoit le pupitre du juge et les bancs des jurés (*Le Secret derrière la porte*). Ces rêves nous frappent par leur ascèse, par leur originalité et par leur place dans le récit. Ils font fi du spectaculaire. Cette attitude n'a rien d'anti-hollywoodien : l'« usine à rêves » ménage souvent ses effets et ne se livre pas forcément à la surenchère. Une monstration excessive peut créer un effet de saturation et la narration efficace ne s'attarde pas sur des détails. La neutralité des « décors » sobres et épurés des rêves de *Strange Illusion* et du *Secret derrière la porte* permet au montage et à la narration d'avoir plus d'impact. L'autre scène tranche alors avec la réalité où les décors sont plutôt chargés : l'inconscient est vu comme espace de rétention.



Fig. 3 - *La Maison du docteur Edwardes*, 1945. Les objets sont des énigmes à interpréter.

Sans assurer une continuité absolue avec le réel, « l'autre scène » peut aussi être un espace intermédiaire. Ainsi, le rêve de John Ballantine dans *La Maison du docteur Edwardes* renvoie à de nombreux souvenirs occultés. Des yeux, aux cartes à jouer en passant par les ciseaux et la roue tordue, les objets sont des énigmes à interpréter (**Fig. 3**). L'imaginaire s'exprime de manière plus tranchée que la réalité, poussant Hitchcock à pasticher les films muets allemands. « Le rêve n'est pas une métaphore mais une série d'anamorphoses. (...) Quand le dormeur est livré à la sensation lumineuse actuelle d'une surface verte trouée de taches lumineuses actuelles blanches, le rêveur qui gît dans le dormeur peut évoquer l'image d'une prairie parsemée de fleurs (...). »<sup>511</sup>. Impression optique, le rêve

<sup>511</sup> Stevenson R.L., *Essais sur l'art de la fiction, op. cit.*, p. 78.



prend en compte le monde environnant. Le dormeur meuble un espace vierge comme le ferait le décorateur d'une pièce de théâtre.

Dans chacun des gestes créateurs, les artistes fonctionnent avec des limites définies : celles des avancées technologiques, mais aussi les limites de leur talent créatif. Les contraintes financières soignent l'*hybris* des cinéastes, leur imposent d'être plus inventifs, stimulent l'imagination des spectateurs (*La Félina*). Quand on évoque « l'usine à rêves », on entend que les visions hollywoodiennes n'ont aucune limite. Ce « défi » stimule producteurs et cinéastes dans une surenchère de poudre aux yeux. Pourtant, « l'usine à rêve » a intérêt à canaliser sa puissance expressive si elle veut gagner en cohérence. Le rêve devient un objet d'étude et non un pouvoir occulte et tentaculaire. La clarté voulue par Hollywood s'associe à une pureté ascétique.

## **4.2 Le rêve filmé fait resurgir la vision fantasmagorique de la réalité développée par trente ans de classicisme**

L'inspiration des cinéastes hollywoodiens est le produit d'une industrie : le « système hollywoodien », avec ses personnages féminins de « stars », véritables muses des temps modernes. Mais plus profondément, elle provient d'un mécanisme inconscient, qui relève du fantasme collectif. À travers les métafictions, les cinéastes rendent justice à une « autre scène », un « petit théâtre du cerveau », qui ne sont pas seulement ceux du rêve mais plus généralement ceux de la fantasmagorie hollywoodienne. Le fonctionnement même des studios accrédite, bien au-delà de la représentation des rêves, la thèse d'une autre scène qui se déploie sur grand écran parallèlement à la réalité. Cet agglomérat d'univers complémentaires mais hétérogènes qu'est Hollywood à l'époque du classicisme nous plonge dans une conception cosmogonique d'un monde imaginaire. Les films hollywoodiens matérialisent des espaces intimes où se projettent les désirs inconscients des personnages.

Le système productif hollywoodien, malgré sa prétention constante à faire voir le monde réel par l'œil de la caméra et le génie de ses acteurs et réalisateurs, est donc en réalité tout entier investi dans la représentation d'un monde imaginaire par des images réalistes. Ce qui fait sa force, ce n'est évidemment pas sa dimension documentaire, ce sont ses muses, son incapacité foncière à accéder au réel, l'observation du monde à l'aune de ses fantasmes. Et, par exception, c'est Hollywood lui-même, à travers les « métafilms », qui aura le mieux su décrire la réalité de cette organisation toute entière tournée vers la mise en scène du fantasme plutôt que de celle de la réalité.

À travers des fictions représentant des cinéastes, des scénaristes, des producteurs et des acteurs au travail, Hollywood devient de manière égocentrique son propre sujet et nous dévoile comment se fabriquent des œuvres cinématographiques. Nous verrons que les studios hollywoodiens écrivent ainsi leur propre légende (**4.2.1 Le métafilm comme révélateur des ressorts fantasmatiques de l'industrie hollywoodienne**), puis comment la star, figure hollywoodienne mythique stimule les artistes (**4.2.2 La star hollywoodienne, muse moderne**). Nous nous intéresserons ensuite aux représentations de la création hollywoodienne classique par rapport à celles du postmodernisme (**4.2.3 La représentation du système classique hollywoodien par le cinéma post-moderne**). Nous finirons par la question de l'inspiration de l'écrivain ou du scénariste (**4.2.4 La représentation de l'écrivain à Hollywood**).

## **4.2.1 Le métafilm comme révélateur des ressorts fantasmatiques de l'industrie hollywoodienne**

Parce que son règne coïncide avec celui d'une société de communication, Hollywood classique connaît de nombreux témoins : presse, documents de travail et représentations diverses peuvent aujourd'hui restaurer la mythologie de « l'usine à rêves ». Bien que la légende l'emporte souvent sur la réalité, l'historien peut s'attacher à des métafilms, sortes d'odes au système hollywoodien. Cette peinture romancée des tribulations de producteurs ou scénaristes renseigne sur l'image que l'industrie hollywoodienne veut renvoyer d'elle-même. Décrire l'artiste au travail, telle est l'obsession d'un cinéaste comme Vincente Minnelli. Qu'il s'agisse de Van Gogh (*La vie passionnée de Vincent Van Gogh, Lust for Life*, 1956) ou du producteur imaginaire mais inspiré aussi bien de Selznick que de Val Lewton (*Les Ensorcelés, The Bad and the Beautiful*, 1952) la représentation de l'acte créatif passe par l'interrogation du mystère de l'inspiration.

Dans le Hollywood classique, les méthodes sont aussi artistiques qu'industrielles. Loin des manuscrits saturés et annotés des écrivains, les mémos, *story-boards* ou plans de travail hollywoodiens donnent une impression de systèmes parfaitement organisés. Certains ont étrangement été conçus pour une postérité trompeuse. Ainsi, pour entretenir sa légende de démiurge obsessionnel, Hitchcock<sup>512</sup> aurait fait dessiner des *story-boards* après avoir tourné un film ! Plus pragmatique que n'importe quelle autre activité artistique, le cinéma laisse des traces qui peuvent laisser deviner ce qui a motivé ceux qui se sont servis du dispositif pour aboutir à une œuvre. Un romancier peut aisément supprimer des

---

<sup>512</sup> Krohn B., *Hitchcock au travail*, Paris, Cahiers du cinéma, 2009.

manuscrits préparatoires alors qu'un producteur ne peut pas effacer de la mémoire des artistes et des techniciens les événements dont ils ont été témoins.

La transparence relative de l'industrie hollywoodienne nous permet d'observer qu'il y a très peu de place pour l'invention pure à l'intérieur de ce système. Dans la genèse d'un film hollywoodien, il y a toujours une œuvre ou une réalité préexistantes. Il peut s'agir d'un livre, d'un autre film, d'une pièce ou d'un fait réel. Broadway, les best-sellers, les classiques de la littérature, le journalisme agissent comme sous-traitants de l'« usine à rêves ». Qu'importe ! Les studios ont besoin d'un support.

Dans cette organisation où chaque rouage est parfaitement ajusté aux autres, les idées ne viennent jamais de nulle part. Elles sont transformées, enrichies, déformées à travers les travaux d'écriture d'équipes entières à qui il arrive de retravailler les scénarios jusqu'après le tournage pour venir au secours d'un film boiteux. Censés rendre harmonieux « un cadavre exquis », les scénaristes de studios sont avant tout des employés. En insistant ainsi sur la dimension collective du cinéma classique hollywoodien, on s'éloigne des représentations habituelles du génie frappé par l'inspiration et donc d'une création onirique.

Rappeler les modalités d'écriture, de tournage et de montage qui ont cours à Hollywood, c'est explorer un espace imaginaire compartimenté où l'entreprise personnelle ne doit pas prendre le pas sur l'unité formelle d'une œuvre qui est également un produit. Le classicisme hollywoodien cultive les paradoxes : lucratif et inventif, tourné vers le rêve en même temps que vers l'industrie. Une économie de marché motive une création standardisée. Les studios gardent d'autant plus secrets certains sujets ou techniques qu'ils sont confrontés à une concurrence. Dans ses entretiens avec Truffaut, Hitchcock évoque quelques unes de ses recettes : *MacGuffin*, alternance du suspense et de la surprise, soin apporté aux personnages de méchants. De ce système naît une filmographie à la fois hollywoodienne et à part. Parvenant à être à la fois formaliste et narrative, divertissante et profonde, l'œuvre hitchcockienne tient aussi bien de la formule que de l'abstraction. Elle se permet des allégories puissantes : images de la mort, de l'amour fou ou de l'inceste. L'inspiration hitchcockienne doit ainsi autant à un système précis qu'au pouvoir démiurgique.

Quelle part l'inspiration créatrice peut-elle occuper dans le paysage hollywoodien où la rentabilité fait loi ? Hitchcock aimait à répéter l'anecdote du scénariste qui se réveille dans la nuit avec une idée sensationnelle qu'il écrit sur un bout de papier. Le lendemain, il trouve écrit : « boy meets girl ». Plus qu'une plaisanterie, cette histoire est symptomatique de l'écriture embryonnaire hollywoodienne et de ses déclinaisons infinies de mêmes thèmes. Hollywood est dominé par une dimension structurelle qui rejoue des mythes, chacun pouvant être affilié à un genre précis. La phrase rêvée par le scénariste est non seulement à l'origine de nombreux films hollywoodiens mais bien aussi de très nombreuses

œuvres relevant d'autres formes d'expression artistique. Dans ses deux typologies, Cavell renvoie à des mythes théâtraux. Pour « la comédie de remariage », il évoque Shakespeare (*Le Conte d'hiver*, *La Tempête*) et Ibsen (*Une Maison de poupée*). Pour « le mélodrame de la femme inconnue », il retrouve Ibsen. Ces deux genres empruntent à l'expression « Boy meets girl » tout en transformant cette rencontre de manière inattendue : « Boy meets girl, again » pour la comédie et « Girl tries to get free of a boy » pour le mélodrame. Cavell parvient à imposer des genres inconscients aussi installés dans la culture occidentale que révélateurs d'une réflexion sur la condition féminine. Quand il justifie le corpus de la comédie de remariage, il cerne sa période (les années trente et quarante) : époque de la crise et de l'apparition du cinéma parlant et des suites du droit de vote des femmes aux États-Unis (1920). Faire revivre ce genre aujourd'hui, ce serait le repenser entièrement en fonction de l'évolution des mœurs conjugales (banalisation du divorce et de l'union libre, féminisme, mariage homosexuel, théorie du genre...).

Les genres hollywoodiens empêchent-ils un imaginaire original ? En constatant l'incomplétude des genres, Cavell trouve une place pour la spécificité de chaque œuvre, l'originalité de chaque créateur, qui permet de riches déclinaisons. L'inspiration est certes canalisée par la discipline hollywoodienne mais, comme toujours avec Hollywood, l'imaginaire côtoie le pragmatisme : les méthodes de travail nous en apprennent autant que l'étude esthétique des films.

Les métafictions permettent de se faire une idée précise de ces méthodes. Le dispositif cinématographique est si contingent qu'il est difficile de ne pas interpréter un film à l'aune de la réflexivité. Elle peut prendre une dimension capitale lorsqu'un cinéaste s'empare de la vie d'un artiste, se met lui-même en scène ou présente son équipe de tournage. Tout en veillant à écrire la légende hollywoodienne, de nombreux films nous renseignent sur un processus créatif qu'ils rendent fictionnel en célébrant les artistes au travail : c'est le cas avec *Les Ensorcelés* (*The Bad and the Beautiful*, Vincente Minnelli, 1952), *Les Voyages de Sullivan* (*Sullivan's Travels*, Preston Sturges, 1941), *Deux Têtes folles* (*Paris, When It Sizzles*, Richard Quine, 1964), *Les Lauriers sont coupés* (*Return to Peyton Place*, José Ferrer, 1961)... Ces films appartiennent à des registres très différents : fantaisistes ou rigoureux, comiques ou mélodramatiques, ils témoignent d'un besoin de restituer, en partie, la genèse d'œuvres (qui parfois ne verront pas le jour). Ce que le spectateur ou le lecteur doivent ignorer (comment naissent les films ou les romans) est reconstitué. Transgressant la frontière entre fiction et documentaire, les métafilms placent le spectateur dans une position privilégiée : celle d'un invité dans les coulisses de films imaginaires. Si tout artiste représenté par Hollywood devient l'autoportrait des auteurs, le personnage de métafilm- metteur en scène, producteur ou acteur- suscite toutes les projections du spectateur.

*Boulevard du Crépuscule* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950) renvoie un miroir permanent aux acteurs qui se confondent avec les personnages. Gloria Swanson, Erich von Stroheim, Buster Keaton et de nombreuses gloires du muet rejetées par le public contemporain au film de Billy Wilder y tiennent des rôles presque autobiographiques. Dernier baroud d'honneur pour les pestiférés de Hollywood, *Boulevard du Crépuscule* s'achève sur la dernière apparition filmée de son héroïne, Norma Desmond : les « actualités » viennent la surprendre en même temps que la police l'arrête pour l'assassinat de Joe. Cruel et sardonique, cet enterrement en grande pompe du cinéma muet et de ceux qui lui ont survécu se permet tout de même un peu d'empathie. S'agit-il d'un mélodrame grinçant ou d'une comédie très noire? Prenant comme héros un scénariste plutôt antipathique, *Boulevard du Crépuscule* relate aussi bien de la médiocrité de ce personnage que de la décadence de sa bienfaitrice qui en fait l'objet de sentiments passionnés en rêvant d'un irrésistible *comeback*. Alors que tous les personnages vivent à Hollywood, aucun d'entre eux ne parviendra à monter un film. *Boulevard du Crépuscule* traite d'un échec complet : artistique, professionnel et affectif.

Autre film à clés, *Les Ensorcelés* condense en un personnage plusieurs producteurs : Jonathan est en effet inspiré de Lewton, Selznick et Zanuck. Ce mélodrame de Minnelli propose un panorama presque exhaustif de la production hollywoodienne classique. Chaque tournage rappelle celui d'un film célèbre, de *La Féline* à *Autant en emporte le vent* (*Gone with the Wind*, Victor Fleming, 1939). Les films que produit Jonathan sont considérés comme des chefs-d'œuvre. *Les Ensorcelés* n'en montrera presque rien. Minnelli est intéressé par la genèse de ces films et ne se soucie pas de leur réception. S'il s'appuie sur quelques climax (principalement les séquences de passion), *Les Ensorcelés* n'oublie pas sa démonstration (le cinéma l'emporte sur la vie) et privilégie la concision. C'est un modèle de construction scénaristique et de mise en scène. Chaque personnage est implanté avant d'avoir son utilité et se meut comme une pièce sur un échiquier lorsqu'un joueur a plusieurs coups d'avance.

Minnelli et Welles sont deux cinéastes assez antinomiques. Avec *Les Ensorcelés*, le premier emprunte au second la structure de *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941). Ces deux films racontent le destin d'une figure mégalomane et séductrice à travers les témoignages de ses proches. Minnelli est cependant plus bienveillant avec Jonathan que Welles avec Kane : il lui ménage un *happy end*, alors que *Citizen Kane* s'achevait par la destruction de ce que son héros avait de plus cher, la mémoire de son enfance volée, (ce qui rappelle cruellement que la vocation des souvenirs est d'être réduits au néant).

Kane a le tempérament d'un artiste alors que bien souvent Jonathan se conduit comme un financier. Le magnat de la presse semble finalement être un personnage fictif plus autobiographique que le producteur. Minnelli cultive avec ses personnages une distance plus grande que celle de Welles, alors même qu'ils représentent des figures plus familières pour lui.



Fig. 4 - *Les Ensorcelés*, 1952. Le plan où Jonathan porte amoureusement Georgia Lorrison pour ensuite la jeter cruellement dans une piscine fait usage de ce mouvement de caméra de manière à souligner la dualité de ce personnage.

*Citizen Kane* commençait par un *travelling-avant*. *Les Ensorcelés* privilégie les *travellings-arrière* qui amènent une surprise. Le plan où Jonathan porte amoureusement Georgia Lorrison pour ensuite la jeter cruellement dans une piscine fait usage de ce mouvement de caméra de manière à souligner la dualité de ce personnage (Fig. 4). Le titre américain illustre d'ailleurs cette dualité : *The Bad and the Beautiful*. Lorsque la star Georgia Lorrison rencontrera le scénariste James Lee Bartlow, elle s'étonnera que celui-ci ait réagi différemment d'elle ; commençant par haïr Jonathan avant de finir par l'aimer. Les trois témoins et narrateurs de ce film sur un producteur maudit sont réalisateur (Fred Amiel), star (Georgia Lorrison) et scénariste (James Lee Bartlow). Minnelli couvre ainsi trois postes-clés, ce qui lui ouvre un panorama complet de Hollywood. À l'histoire secrète recherchée par un journaliste totalement extérieur à son enquête dans *Citizen Kane*, Minnelli répond dans *Les Ensorcelés* par une sorte d'histoire officielle de Hollywood. Harry Peep, le producteur qui a réuni Fred, Georgia et James Lee, connaît parfaitement Jonathan et apparaît dans les *flashbacks*. Nous n'entendrons pas son témoignage mais il fera la jonction entre les trois personnages principaux.



Fig. 5 - *Les Ensorcelés*, 1952. Contrairement au film de Welles, celui de Minnelli se termine par une possible renaissance : les trois personnages qui doivent leurs plus grands malheurs à Jonathan décident finalement de collaborer une nouvelle fois avec lui.

Contrairement au film de Welles, celui de Minnelli se termine par une possible renaissance : les trois personnages qui doivent leurs plus grands malheurs à Jonathan décident finalement de collaborer une nouvelle fois avec lui (**Fig. 5**). L'atmosphère mortifère de *Citizen Kane* a été remplacée par une ode à la production hollywoodienne où rien ne compte plus que la qualité des films. Le témoignage central, celui de Georgia nous raconte un amour fusionnel par lequel un producteur façonne une star. Bien qu'alcoolique et suicidaire, Georgia n'a pas grand-chose à voir avec la Susan de *Citizen Kane*. Contrairement à Kane, Jonathan sait reconnaître le talent. Cet être mué par le désir de réaliser des chefs-d'œuvre fait du moindre moment passé avec ses collaborateurs une leçon qui leur permettra de mieux servir ses productions. Esthète et homme d'argent, il s'interdit le bonheur personnel et détruit la vie privée de ses trois collaborateurs et la sienne propre. « Je n'ai pas besoin d'une femme mais d'une star » (**Fig 6**) expliquera-t-il à sa maîtresse abusée. Incroyable manipulateur, aussi fourbe qu'exigeant, Jonathan se distingue d'abord par un charisme et une force de persuasion peu communs.



Fig. 6 - *Les Ensorcelés*, 1952. « Je n'ai pas besoin d'une femme mais d'une star ».

Kane regrettait son enfance volée et l'amour d'une mère. Jonathan et Georgia souffrent d'un héritage paternel écrasant. Leurs pères étaient autant de parfaits « salauds » que des grands professionnels. Il faut égaler cette figure, ce qui exalte Jonathan et détruit Georgia. Jonathan apparaît une première fois aux obsèques de son père pour lequel il paye des figurants. Dès cette apparition, il joue son rôle de producteur et fait de l'enterrement de son père un spectacle (pour les journalistes). De son père, Jonathan a hérité d'un nom, d'une ambition, de dettes et d'un blason : « Non sans droit ». Georgia vit d'abord dans l'ombre d'un acteur shakespearien que Jonathan connaissait depuis l'enfance. Elle va passer de sa tutelle à celle de Jonathan qui le ridiculise en ajoutant des moustaches à son portrait. Notre rencontre avec Georgia est ajournée à deux reprises : on ne voit d'abord que ses jambes puis on la découvre dans un bout d'essai de dos. Cette découverte progressive rappelle celle de Maria Vargas dans *La Comtesse aux pieds nus*.

Comment le génie vient-il à Jonathan (*Les Ensorcelés*) ? Que manque-t-il à Joe pour être un scénariste « banquable » (*Boulevard du Crépuscule*) ? Comment Maria parvient-elle à transcender les limites des cadres étriqués des studios (*La Comtesse aux pieds nus*) ? Autant de questions qui préoccupent les scénaristes quand ils tentent d'expliquer le talent ou l'absence de talent. En faisant le portrait du milieu du cinéma hollywoodien, ces métafilms racontent des ascensions et des chutes. La création se fait dans la joie comme dans la souffrance ; la réussite est souvent proportionnelle à l'exaltation éprouvée à la tâche.





Fig. 7 - *Les Ensorcelés*, 1952. La face sombre d'Hollywood.

*Les Ensorcelés*, *Boulevard du Crépuscule* et *La Comtesse aux pieds nus* nous dévoilent ainsi la face sombre de Hollywood (Fig 7). Loin des plaisanteries de Gene Kelly *Chantons sous la pluie* (*Singin' in the Rain*, Stanley Donen, Gene Kelly, 1952) ou de Jerry Lewis *Le Zinzin d'Hollywood* (*The Errand Boy*, Jerry Lewis, 1961), ces trois mélodrames traitent du sacrifice et de l'addiction que suscitent les productions hollywoodiennes. Malgré toute leur noirceur, ces films appellent cependant à un idéal de spectacle qui dépasse l'agrément d'une vie privée harmonieuse.

Minnelli s'est penché sur le travail de peintres *La Vie passionnée de Vincent Van Gogh* (*Lust for Life*, 1956), *Un Américain à Paris* (*An American in Paris*, 1951)), de producteurs (*Les Ensorcelés*) ou d'acteurs *Tous en scène* (*Band Wagon*, 1953), *Quinze jours ailleurs* (*Two Weeks in Another Town*, 1961), avec à chaque fois la même volonté d'écrire une histoire non officielle de l'artiste au cœur d'un système. Marginal (Van Gogh), velléitaire (Jerry, le peintre), ou nostalgique (Jack, le comédien), l'artiste occupe une place à part qui en fait un héros oscillant entre fragilité et hybris.

Rares sont les métafilms qui prennent un producteur comme personnage principal. On lui préfère souvent des acteurs, metteurs en scène ou scénaristes. Tout en arrivant à conserver un récit homogène, *Les Ensorcelés* présente un large éventail de situations réelles.

Orson Welles laissait deviner dans ses films la manière dont il travaillait : il parvenait à y écrire son autobiographie intellectuelle dans laquelle il mettait en abyme sa création. *Citizen Kane* serait les mémoires imaginaires d'un jeune homme rêvant ses futurs exploits. La dernière séquence de *La Splendeur des Amberson* (*The Magnificent Ambersons*, 1942) est consacrée à un générique dit par Orson Welles, homme de théâtre et de radio à la voix caverneuse. Cet homme de spectacle n'apparaît pas dans le reste du film, ce qui donne plus de poids à son intervention démiurgique. Non produit à Hollywood, *Vérités et mensonges* (*F for Fake*, 1973) porte sur la question du faux. L'imposteur en sort grandi : il est un artiste au même titre que celui qui le copie. De film en film, l'enfant terrible

devient bouffi. Les budgets sont de plus en plus dérisoires et le public finit par disparaître. Qu'importe : Welles continue à écrire sa légende en filigrane de fictions où il incarne toujours un artiste qui s'ignore. La question de l'inspiration devient peu à peu subsidiaire : Welles a bâti une œuvre hybride où rêve et autobiographie sont réunis. On peut parler de culte de la personnalité comme on le fait avec un dictateur. L'ombre de Kane poursuivra son créateur jusque dans sa déchéance. Impossible de détacher Welles des rôles qu'il interprétera, d'Harry Quinlan, policier qui se croit au-dessus des lois et utilise son sens de la mise en scène pour confondre des meurtriers par des manipulations (*La Soif du mal, The Touch of Evil*, 1958), à Arkadin, criminel manipulateur et demiurge shakespearien.

Minnelli et Welles sont deux auteurs qui n'ont cessé de proposer un miroir à Hollywood. Minnelli s'est intégré à un système alors que Welles l'a fait voler en éclats puis s'est auto-ostracisé. Leurs parcours sont là pour rappeler que le génie ne triomphe à Hollywood que lorsqu'il est accompagné de diplomatie avec les studios et de rencontre avec le public.

## **4.2.2 La star hollywoodienne, muse moderne qui inspire les créateurs**

Hollywood désacralise la figure de la muse à travers ses stars. Dans les métafilms, la star est associée à un destin tragique : mourir au firmament ou tomber dans la décrépitude. La beauté des femmes est forcément inspiratrice. Des fictions comme *Vertigo* mettent en abyme des portraits peints qui motivent les actions de personnages enquêteurs.

Dans les cimes de l'imaginaire, la muse est une figure mythologique qui se trouve être incarnée par de véritables femmes. Le classicisme hollywoodien fait de la star de cinéma une muse. On rencontre ainsi de nombreuses muses dans le classicisme hollywoodien : des femmes au statut de déesse comme Maria, insoumise qui inspire scénaristes, producteurs et haute société sans jamais appartenir à personne (*La Comtesse aux pieds nus*) ou des filles de la middle class comme la voisine estivale de *Sept Ans de réflexion (The Seven Year Itch)*, Billy Wilder, 1955), fantasme d'une Amérique qu'elle rend moins puritaine tout en conservant un semblant d'innocence. Il y a aussi des femmes déchues devenues incapables de stimuler une quelconque inspiration artistique, des muses ratées ou passées de mode comme Norma Desmond, qui tient sous sa coupe Joe, scénariste à la dérive qui s'est échoué dans la propriété de l'ancienne star et vit à ses crochets (*Boulevard du Crépuscule*). Ces trois films font une lecture critique de l'impact du cinéma dans le quotidien de ses spectateurs. Le rôle de la star,

ici incontrôlable, là ingénue, ailleurs monstre grotesque, ne saurait être un équivalent des neuf filles de Zeus et Mnémosyne. Certaines d'entre elles connaissent un destin tragique : Maria est assassinée par un mari impuissant et Norma Desmond ira en prison pour le meurtre de Joe après avoir été filmée une dernière fois. Pendant ses obsèques, Harry Dawes, pygmalion puis ami de Maria, se remémore la trajectoire foudroyante de celle-ci. *Sept ans de réflexion* n'est pas un métafilm, mais cette comédie dévoile l'emprise des stars dans l'inconscient du public.

Les cinéastes font en sorte que le public confonde les stars avec leurs rôles. Si le personnage de la voisine de *Sept ans de réflexion* n'a pas de nom, c'est parce qu'il est inutile d'essayer de cacher au public qu'il s'agit de Marilyn Monroe ! Ava Gardner, quant à elle, est très convaincante dans le rôle de Maria inspiré par Rita Hayworth et longtemps promis à Linda Darnell. Et Gloria Swanson est réellement la figure inspiratrice de *Boulevard du Crépuscule*, film auquel elle prête son *aura* de star déchue.

Considérer les stars comme les muses modernes trahit une conception très romantique d'Hollywood. À la manière de Kane qui fait bâtir un opéra puis un palais pour Susan, chanteuse médiocre devenue acariâtre, Selznick va produire *Duel au soleil* (*Duel in the Sun*, King Vidor, 1946) pour Jennifer Jones, sa maîtresse. Plus sadique, Hitchcock se servait de ses muses comme de ses choses. Il écrivait des rôles pour des femmes qui l'inspiraient selon des critères précis. Bien qu'elle n'ait pas été choisie par le cinéaste, Kim Novak incarne sans doute avec Madeleine/Judy le personnage hitchcockien qui se rapproche le plus d'une muse (*Vertigo*, 1958). Hitchcock inverse le mécanisme de création : c'est l'œuvre (le portrait de Carlotta) qui va inspirer une femme à la fois réelle et fantasmée. Jamais le cinéaste n'est allé aussi loin dans l'abstraction et cela dès le générique de Saul Bass. Scottie n'exerce pas une profession artistique mais devient un esthète amoureux pris au piège de sa fascination pour une femme qui est pure mise en scène. Avec une intrigue policière qui guide le spectateur dans un univers étrange, *Vertigo* évoque des thèmes personnels à son auteur : le fétichisme amoureux, la peur du vide, la problématique du double.



Fig. 8 - *Laura*, 1944. Fig. 9 - *La Femme au portrait*, 1944. Lorsque l'on découvre la peinture avant son modèle, la fonction de muse pose problème.

Le portrait de Carlotta n'est pas un cas isolé dans le classicisme hollywoodien. *Le Portrait de Dorian Gray* (*The Picture of Dorian Gray*, Albert Lewin, 1945), *Laura* (Otto Preminger et Rouben Mamoulian, 1944), *La Femme au portrait*, *La Rue rouge* (*Scarlet Street*, Fritz Lang, 1945), *Le Portrait de Jennie* font partie de ces films où un portrait peint a un rôle primordial. Lorsque l'on découvre la peinture avant son modèle (*Laura*, *La Femme au portrait*), la fonction de muse pose problème (**Fig. 8 et 9**). Les héroïnes remplissent la fonction de visions rêvées stimulées par une peinture préexistante. *Le Portrait de Dorian Gray*, *La Rue rouge* et *Le Portrait de Jennie* comportent le récit de la genèse de tableaux. Muses à leur façon, Dorian Gray, Kitty et Jennie sont des figures très différentes : un ange exterminateur narcissique, une vulgaire prostituée et un fantôme que l'on découvre à différents âges de sa vie terrestre passée. Pourtant, ils font naître l'inspiration d'artistes. Dans ces films, la muse tue l'artiste qui l'a fait naître une seconde fois, ridiculise son bienfaiteur jusqu'à le pousser au meurtre, disparaît à jamais. Une relation amoureuse entre une créature et un demiurge en devenir tourne au drame.

Dans les neuf films mentionnés, la muse perd de son caractère sacré en inspirant surtout des artistes ratés. Hollywood modernise les allégories antiques: les cinéastes hollywoodiens continuent à inventer des personnages qui incarnent des concepts. De la figure mythologique du « Hollandais volant » de *Pandora* (*Pandora and the Flying Dutchman*, Albert Lewin, 1951) à l'ange de *La Vie est belle* (*It's a Wonderful Life*, Frank Capra, 1946), les scénaristes n'ont pas peur des symboles.

D'un point de vue hollywoodien, les muses sont des stars mobilisant des fantasmes et l'organisation des studios conduit à une production où les recettes l'emporteraient sur l'inspiration. Il existe un « génie » hollywoodien mais on ignore encore son origine !

La muse fait du créateur un capteur des beautés de la nature et non un démiurge tout puissant qui façonne un monde imaginaire. La muse est une figure symbolique de la même nature que les figures qui peuplent les rêves. Certaines muses semblent d'ailleurs échappées d'une rêverie. Jennie ou Carlotta sont deux mortes vivantes comme on en croise dans le plus profond des sommeils. Quant aux muses des métafilms, elles nous rappellent que l'organisation des studios sacrifie souvent la vie personnelle de semi-déeses à l'image qu'elles renvoient aux créateurs et au public. Ces fictions nous apprennent que le système peut l'emporter sur l'invention.

Dans la routine d'Hollywood, peut-on toujours faire la différence entre l'invention pure et le travail appliqué d'artisans ? Qu'est-ce qui distingue un créateur d'un honnête employé de studio ? Beaucoup de nos muses hollywoodiennes conduisent à une impasse et la star devient une femme fatale causant la perte de créateurs.

### **4.2.3 La représentation du système classique hollywoodien par les autres cinématographies**

Le dévoilement d'une fantasmagorie cinématographique en adéquation avec une représentation du monde complète et cosmique est plus harmonieux dans la période classique hollywoodienne (*Les Voyages de Sullivan*) que dans le post-modernisme (*Barton Fink*).

*Infidèlement vôtre* (*Unfaithfully Yours*, Preston Sturges, 1948) nous permet métaphoriquement de constater que le génie musical, comme le génie cinématographique, peut naître d'une incapacité à accéder au réel. Alfred dirige son orchestre avec une fougue accompagnée de visions. Cet anti-héros suspicieux et grandiloquent est touché par la grâce lorsqu'il brandit sa baguette. Comment parvient-il à ce sentiment d'exaltation ? Le film ne le dit pas. En revanche, Sturges met en scène les visions d'Alfred : fantômes, hallucination ou film dans le film. L'imaginaire est un cadeau des dieux.

Les frères Coen doivent beaucoup à Sturges, auteur de comédies souvent métafictionnelles. *Les Voyages de Sullivan*, de Sturges, est un métafilm qui emprunte au *road movie* et nous montre comment un cinéaste cherche son inspiration. Il inspirera aux Coen aussi bien les tribulations esthétiques et éthiques de *Barton Fink* (1991) que les déboires de pieds nickelés de *O'Brother* (*O'Brother Where Art Thou ?*, 2000). La comparaison d'un film postmoderne avec un film classique nous permet d'interroger la part de novation hollywoodienne. *Barton Fink* est un film des années quatre-vingt-dix qui fait une peinture caustique du système des studios de l'âge d'or hollywoodien

alors que *Les Voyages de Sullivan* traite d'un système qui lui est contemporain. *Barton Fink* attaque directement une économie maintenant disparue alors que *Les Voyages de Sullivan* en fait l'apologie. Entre ironie et franche comédie, il se joue de la représentation d'un monde maintenant révolu et qui a fait naître tous les films classiques que nous évoquons.

Lorsqu'on observe des métafilms aussi divers que *Barton Fink* et *Les Voyages de Sullivan*, on constate à quel point le biographique entre en jeu dans l'inspiration de la fantasmagorie hollywoodienne. La biographie de Barton ou de Sullivan est autant composée de réalités matérielles que de fantasmes et de rêves. Ces personnages imaginaires rencontrent chacun leur muse. Les pérégrinations intellectuelles des deux personnages conduiront respectivement à un scénario qui finira dans les tiroirs des studios et à un projet de film avorté. À Hollywood, les rêveurs se confrontent à la réalité : celle du monde extérieur et celle des studios. Barton est prisonnier d'un contrat, sorte de pacte avec le diable, qui le rend tributaire d'un studio bien résolu à l'entretenir pour écrire des scénarios... qui atterriront dans la poubelle ! Le fonctionnement des studios est labyrinthique : ils broient les individus, annihilent la créativité et ne produisent que des objets de consommation. Dès ce second film, les frères Coen s'illustrent comme les post-modernes les plus critiques : Hollywood est vu comme un système malade où les ignares triomphent et où le cynisme ambiant l'emporte sur les ambitions esthétiques. Et pourtant, rarement cinéastes modernes auront subi au point des Coen l'inspiration du classicisme hollywoodien.

Les scénaristes sont astreints à de fortes contraintes, comme on peut le constater dans *Barton Fink*. Auteur d'une pièce new-yorkaise, Barton déchanté en arrivant à Hollywood où il doit écrire un film de catch pour un producteur vulgaire inspiré par Harry Cohn. *Barton Fink* désacralise l'inspiration en parodiant le fonctionnement des studios et leur façon d'assécher le talent de leurs scénaristes. On y croquera une caricature de William Faulkner qui fait écrire ses scénarios par sa compagne et un voisin bruyant qui s'avérera être un tueur psychotique. Les frères Coen multiplient les visions étranges (un hôtel en feu, une mouche qu'on écrase sur le corps d'une femme qui s'avère être un cadavre ensanglanté). Il est impossible de départager ces visions du reste du film, qui cultive l'étrangeté. Entre rêve éveillé et satire des studios, *Barton Fink* évite d'être trop explicite. On ne sait presque rien du scénario du héros si ce n'est que l'auteur le croit génial au grand dam de son employeur. Le film joue sur une ambiguïté : s'agit-il d'une fable kafkaïenne sur le fonctionnement des studios ou d'une farce qui tourne en dérision un intellectuel inadapté à son environnement ? Barton a besoin d'une figure réelle pour donner chair à son scénario alors que les studios souhaitent qu'il s'inspire des autres films de catch et de leurs figures fantasmées. L'« auteurisme » borné et les images d'Épinal hollywoodiennes sont renvoyés dos à dos.

Les tribulations de Barton rappellent celles de Sullivan dans *Les Voyages de Sullivan*, film tout aussi sarcastique mais à l'idéologie plus évidente. Ce film de Sturges commence par une parodie de film à message social que les cadres des studios vont rejeter violemment. Sullivan est un enfant gâté qui joue à l'homme de la rue pour comprendre la vie du peuple. À la fois *road movie* social et métafiction sur le rôle de l'artiste, *Les Voyages de Sullivan* est un plaidoyer pour le divertissement hollywoodien. Sullivan va comprendre, en assistant à une projection d'un dessin animé, l'importance de la comédie et ses effets sur la vie du public. Contrairement à Barton qui ne vit pas dans la réalité, Sullivan se confronte à l'existence des plus misérables. Alors que Barton aboutit à un scénario qui ne sera jamais tourné, Sullivan n'utilisera pas les péripéties dont il sera témoin, découvrant sa vocation de cinéaste avant tout comique. Si le message du film de Sturges est clair : « *make them laugh* » pour paraphraser *Le Pirate*, on peut s'interroger sur sa dimension autobiographique. Lorsqu'un personnage de film est cinéaste, il est tentant de faire un rapprochement avec le réalisateur. Contrairement à Sullivan, Sturges va réaliser un véritable film social. Le renoncement de Sullivan n'est pas celui de Sturges.

*Les Voyages de Sullivan* et *Barton Fink* traitent tous deux de la genèse de films hollywoodiens qui seront tués dans l'œuf. Qu'ils se moquent des studios ou qu'ils en fassent l'apologie, les cinéastes en viennent à la même constatation : si l'on veut survivre à Hollywood, il faut en accepter les règles et s'inscrire dans la fantasmagorie hollywoodienne. L'« usine à rêves » briserait-elle ceux d'idéalistes trop exaltés ?

#### **4.2.4 La représentation de l'écrivain à Hollywood**

Le scénariste ou l'écrivain sont plus confrontés aux affres de l'inspiration que l'équipe de tournage, qui doit trouver des réponses pratiques à un récit préexistant. Les fictions mettant en scène ce type de demiurge révèlent un dialogue souvent imaginaire. L'activité cérébrale du créateur trouve une forme cinématographique qui explicite et rend collectif un travail solitaire. La mise en scène de l'activité de scénariste ou d'écrivain s'approche de celle de fantasmes.



Fig. 10 - *L'Aventure de Mme Muir*, 1947. La genèse originale d'un roman co-écrit avec un fantôme.

De la même manière que Guido dans *8½*, les écrivains des films hollywoodiens modernes souffrent de pannes d'inspiration. Romanciers comme scénaristes affrontent la page blanche davantage que les artisans hollywoodiens, qui savent à peu près quel est leur rôle. Le travail des écrivains se rapproche plus encore du fantasme que celui des employés de studios. À travers l'interrogation de l'inspiration littéraire se profile un monde onirique. Le travail de l'écrivain a été figuré entre veille, fantasme et hallucination dans des films aussi divers que *The Shining* (Stanley Kubrick, 1980) *Misery* (Rob Reiner, 1990) ou *Harry dans tous ses états* (*Deconstructing Harry*, Woody Allen, 1997). *L'Aventure de Mme Muir* (*The Ghost and Mrs Muir*, Joseph Mankiewicz, 1947) propose d'ailleurs la genèse originale d'un roman co-écrit avec un fantôme (**Fig. 10**). La « poétique » du film sur la création artistique appelle des passages obligés : crise d'inspiration, rencontre avec des personnages imaginaires, confusion entre réalité et fiction. Que l'écrivain soit bloqué, peu à peu condamné par un décor dont l'angoisse est contaminante (*Shining*), inadapté à la réalité au point de se détacher du monde pour vivre dans une fiction plus harmonieuse (*Harry dans tous ses états*), séquestré par une folle qui lui fait découvrir son vrai lectorat (*Misery*), il ne peut échapper au piège. Ces trois films modernes font peu de cas du génie : Jack Torrance est un écrivain raté, Harry Block un névrosé qui transpose ses fantasmes dans des romans à clés et Paul Sheldon un arriviste. On trouve les bases de ces fictions dans des films classiques comme *L'Aventure de Mme Muir*, *Les lauriers sont coupés* ou *Deux têtes folles*. La figure de l'écrivain y est plus idéalisée et le travail d'équipe y est plus favorisé. Dans nos trois films modernes, l'écrivain est un parasite social dont personne ne comprend le travail. Dans nos trois films classiques, non seulement le travail d'écrivain est d'utilité publique mais demande un *alter ego*. Le capitaine Gregg a besoin de Mme Muir non pas comme prête-nom mais comme rédactrice éclairée (*L'Aventure de Mme Muir*), Lewis crée les phénomènes littéraires mais doit collaborer avec Allison, une jeune observatrice de la vie de province (*Les Lauriers sont coupés*), Richard profite de l'imagination de Gabrielle, sa secrétaire (*Deux têtes folles*).



Transformant en images le modèle narratif des *Mille et une nuits*, les films sur la création littéraire nous donnent l'illusion d'être dans la position du sultan Shahryar à l'écoute d'un conteur qui élabore un récit. Cette narration mise sur la spontanéité des personnages qui nous font croire à un *work in progress* alors que tout est scénarisé à l'avance. Vertigineuse mise en abyme que celle qui raconte une fiction dans la fiction ! Hollywood en sortira toutefois affaibli, les repères du spectateur entre réalité, fantasme et rêve étant désormais brouillés.

\*

\* \* \*

La coexistence du fantasme, du rêve et de la réalité au sein des fictions hollywoodiennes aura fait entrer Hollywood dans l'ère du doute.

Certes, la confusion rêve/veille n'entraîne pas immédiatement un doute fondamental qui provoquerait une confusion générale et empêcherait de distinguer ces deux états. Hollywood classique ne remet pas en cause l'idée que le rêve est le pendant et l'auxiliaire du « réel ». Le grand renversement de la modernité nous conduira à craindre le sommeil et le rêve comme continuités voire comme finalités d'une vie humaine où la « réalité » est devenue une perception incertaine, voire une vue de l'esprit.

Le succès de Hollywood classique reposait sur la crédulité consentie des spectateurs et sur la confiance des Américains dans les promesses de leur civilisation. Ces deux éléments vont progressivement perdre de leur force.

Le rêve filmé va d'abord faire douter de la réalité censée être représentée par le reste de la fiction. Il interrogera sur le réalisme du cinéma hollywoodien classique dans sa globalité : en-dehors même de la représentation des rêves, celui-ci n'exprime-t-il pas toujours une réalité fantasmée et simplifiée plus qu'il ne reflète la réalité de la société américaine de son époque ? L'exploration des tréfonds de l'âme humaine conduit aussi à remettre en cause la représentation idéalisée de la société américaine qui traverse l'ensemble du cinéma classique hollywoodien en explorant une noirceur qui est au fond de l'inconscient des personnages les plus positifs. Elle rend ainsi désormais en partie caduque toute approche strictement manichéenne opposant les bons et les méchants.

Cette évolution coïncidera progressivement avec la contestation croissante du matérialisme de la société de consommation, qui répand le doute sur le sens et le bien fondé du modèle de société américain largement exprimé et véhiculé par Hollywood. En outre, le public s'éloignera d'une représentation de la femme souvent stéréotypée. Au moment où le dispositif cinématographique

hollywoodien voit s'éroder sa cote de confiance, son crédit est donc également mis en doute par la crise des valeurs qu'il véhicule. Pour être crédible, Hollywood ne pourra plus se contenter de reproduire constamment les mêmes archétypes, d'enjoliver la réalité des uns, de noircir celle des autres et de conclure par des *happy ends* systématiques, même si ces recettes continuent de contribuer au succès de nombreux films contemporains.

Mais surtout, la désuétude de la vision fantasmagorique du monde développée par Hollywood classique et l'évolution des attentes du public américain au tournant des années soixante coïncident avec l'essor de la télévision : celle-ci a évidemment constitué pour le cinéma une concurrente redoutable qui est en grande partie à l'origine de la faillite des studios.

## Conclusion

Le cinéma classique hollywoodien invite à une réflexion sur la réalité. Il prétend l'enregistrer, mais derrière elle, il fait s'avancer, souvent inséparables, la fiction, le fantasme et le rêve, incorporés à la représentation du monde réel par les vertus de l'image photo animée, du son, du montage et des effets spéciaux. Ainsi, fort de ses rapports étroits avec la réalité, Hollywood est parvenu à attribuer au fantasme et au rêve une dimension d'authenticité et de vérité que les arts antérieurs ne pouvaient au mieux qu'approcher.

Le classicisme hollywoodien permet d'illustrer la richesse du concept de réalité cinématographique. Celle-ci est composée des fragments d'une réalité matérielle révolue tels que la caméra les a fixés sur la pellicule. Ces fragments prennent un sens particulier à la lumière du réalisme ontologique et à travers la réalité diégétique qui constitue l'univers fictif des films. Les films hollywoodiens s'offrent aussi à la recherche d'une réalité philosophique qui renvoie le spectateur à sa propre identité à partir de l'expérience de personnages de fiction. Enfin, ils sont associés à une double réalité psychique, celle des personnages et celle des spectateurs.

Le cinéma classique hollywoodien a fait l'apprentissage de la reconstitution méthodique de la réalité au service de la fiction, précédée de sa décomposition. Cette déstructuration/restructuration qui conserve l'image et le mouvement du monde pour construire la fiction et la rendre crédible est une opération par laquelle l'imaginaire, déjà à l'œuvre lors du tournage, s'engouffre, servi par la technique. L'image cinématographique s'autorise toutes les manipulations. Celles-ci n'ont pas d'autres limites que le talent déployé par Hollywood classique pour que la fiction sonne vrai et soit acceptée par le public de l'époque. La transgression de ces règles non écrites aurait découragé les spectateurs en quête d'une version arrangée mais cependant vraisemblable de la réalité, qu'ils puissent idéaliser. Les mêmes spectateurs auraient sans doute rejeté une vérité crue sur le monde, dont ils n'attendaient pas d'Hollywood une radiographie clinique. Mais tant que les conventions étaient respectées, tout était possible à Hollywood, avec la complicité de spectateurs à la recherche de nouveaux mythes fondateurs, dans une Amérique qui faisait la découverte de sa propre puissance, forgeait ses idéaux et son modèle culturel et trouvait dans le classicisme hollywoodien l'expression d'une conception du monde à laquelle pouvait adhérer le public le plus large.

Le classicisme s'affirme dans un Hollywood déjà bien rodé où il présentera son expression la plus accomplie. Les pionniers du classicisme ont établi peu à peu une grammaire du cinéma, un nouveau

langage. Comme toute cinématographie, son histoire coïncide avec des outils spécifiques. Hollywood fonctionne à travers la division industrielle du travail. L'organisation des studios crée des récits-types encouragés par une hiérarchie. *Travellings*, travail des couleurs, profondeur de champ sont autant de composantes de l'image ; ils nécessitent l'engagement de techniciens qui ne demandent qu'à relever les défis des studios. Plus tard, toute cette organisation sera chahutée par les nouveaux désirs des spectateurs.

Ainsi, le cinéma classique hollywoodien repose sur une esthétique qui ne fait sans doute pas de la beauté ou de la vérité l'ambition suprême, mais s'attache à offrir au spectateur des émotions le plus souvent positives, avec la garantie d'un *happy end* incontournable. L'usine à rêves qu'est Hollywood classique crée une nouvelle forme de récit qu'alimentent la littérature, les mythes et la psychanalyse. Le cinéma hollywoodien participe de la sorte à la création et à la diffusion d'un fonds culturel aux sources multiples, et même illimitées, commun à tous les Américains. Qu'une esthétique aussi puissante ait pu émerger d'un système de production aussi mercantile, à partir de motivations souvent très prosaïques, ne devrait pas surprendre : l'histoire de tous les arts est ainsi jalonnée de talents qui se sont épanouis par des œuvres de commande, entourés de l'ignorance et parfois du mépris de ceux qui en fournissaient les moyens et que la célébration de leur propre gloire inspirait bien plus que l'amour de l'art.

Les fictions hollywoodiennes constituent des mondes fantasmés où la représentation du rêve ne pouvait manquer de prendre sa place, ce qui justifiait d'emblée une réflexion sur les interrelations de la réalité, du fantasme et du rêve et sur la dynamique de transformation de l'art cinématographique qui s'est jouée dans ces interrelations. Malgré les précautions prises par les réalisateurs pour ne pas donner au rêve le même statut que le reste de la fiction (sauf dans le cas de *La Femme au portrait*), l'introduction du rêve filmé dans la fiction va toutefois affaiblir l'illusion de la réalité suggérée par la projection cinématographique. Un doute se créera chez le spectateur à qui l'on aura fait croire au rêve et au fantasme sous le même statut que la réalité, et ce doute mettra en péril la « suspension d'incrédulité » qui avait fait le succès d'Hollywood. Il contribuera probablement à la fin du classicisme, le rêve ayant contaminé la fiction et fait douter de la sincérité de la représentation de la réalité.

Cette thèse se trouve à la croisée des chemins. Elle prend modèle sur l'hybridation hollywoodienne qui agrège de nombreuses influences. Psychanalyse, roman européen du XIXe siècle, philosophie transcendantaliste, récits bibliques, théâtre, art lyrique, peinture, anthropologie, mythes et contes... nous ont offert de nombreux points de rencontre avec les films classiques hollywoodiens. D'autres filmographies et le cinéma contemporain ont également pu nous servir occasionnellement de références dans des approches comparatives. Et nous n'avons pas manqué de faire appel aussi aux

philosophes en suivant l'inspiration de Cavell pour mieux comprendre ce qui se joue dans l'expression cinématographique et dans sa réception par les spectateurs.

Cette dimension multidisciplinaire nous a permis de souligner l'ambition cosmogonique d'Hollywood, qui revisite l'histoire universelle des formes artistiques en lui donnant un sens nouveau. Que les cinéastes brillent par leur culture comme Albert Lewin se référant à Vélasquez (*Le Portrait de Dorian Gray*), ou commettent des confusions comme Minnelli appliquant le droit américain au procès de Flaubert (*Madame Bovary*), leur conception du monde doit toujours coïncider avec celle des studios. Individualisme, droit à une seconde chance, partage du rêve américain, foi dans la démocratie, optimisme foncier qu'exprime le *happy end*, sont autant de valeurs intrinsèquement américaines que l'on va retrouver dans la plupart des films classiques hollywoodiens. Malgré le grand nombre de cinéastes immigrés qui y imposent leur talent, Hollywood doit en effet exprimer l'identité américaine. Cela ne l'empêche pas d'annexer une grande part de l'héritage de la culture occidentale depuis l'antiquité grecque, Hollywood réécrivant une légende qui actualise tous les mythes antérieurs. Malgré la multiplicité des influences, c'est toujours Hollywood qui l'emporte, fort de son exceptionnelle capacité intégrative.

On peut lire cette démarche de faire monde dans le projet de Disney quand il crée *Disneyland*, qui regroupe l'univers des studios d'animation dans une sorte de métaphore intégrale d'Hollywood. En donnant une trace matérielle à un monde de dessins animés, Disney nous rappelle la double nature d'Hollywood, à la fois un fantasme pour les spectateurs du monde entier et une ville de Californie concentrant les studios du cinéma américain. Le fait de pouvoir situer « l'usine à rêves » (qui est plus sûrement encore une usine à fantasmes) sur une carte de l'Amérique nous la rend plus accessible. En combinant les décors de cinéma et les « diégèses » hollywoodiennes jusque dans leur dimension interdiégétique, on en arrive à un espace mental dont il reste aujourd'hui encore les vestiges. Hollywood classique a beau représenter un empire de l'imaginaire, il n'est pas coupé des réalités. Ses fictions ont une ambition sociétale et portent un regard réflexif sur une Amérique en pleine construction, en pleine expansion économique et géopolitique, en plein bouleversement aussi, secouée par la crise de 1929, par la Seconde Guerre mondiale, puis par la guerre froide. Le cinéma crée des images persistantes qui nourrissent l'imaginaire collectif. Mais plus qu'une dimension politique, les cinéastes cherchent du combustible pour des fictions universelles, qu'ils trouvent autant dans les actualités que dans la littérature. Hollywood a son rôle à jouer dans la représentation du monde réel et mental de ses spectateurs.

L'essor du cinéma classique coïncide aussi avec celui de la psychanalyse. Comme Hollywood, la psychanalyse a découvert un nouveau continent : celui de l'inconscient. Désormais, le monde ne s'arrête plus aux territoires visibles, mais s'étend à la dimension cachée et intérieure de la vie. Le

mystère de l'introspection va trouver une incarnation dans les narrations hollywoodiennes. Quand il s'approprie le rêve, Hollywood continue cependant à exercer son regard furtif sur de multiples disciplines. La psychanalyse n'a pas le monopole du rêve filmé hollywoodien, qui peut avoir des connotations surréalistes ou merveilleuses, emprunter à l'occupation spatiale d'un tableau de Füssli ou d'une mise en scène théâtrale, ou encore servir une expression poétique. Les cinéastes peuvent librement conjuguer ces approches sans aucunement se soucier de démarches scientifiques. Le cinéma et le rêve sont à la recherche de sens, chacun dans son registre. Loin d'épuiser toutes les conceptions du rêve, Hollywood regroupe celles qui correspondent à son esthétique.

Hollywood classique tend aussi les bras à toutes les autres expressions cinématographiques, à condition qu'elles s'adaptent à leur nouveau cadre. Certaines cinématographies ne l'ont d'ailleurs pas attendu pour évoquer le rêve et lui servent de sources d'inspiration. Ainsi, des ajustements narratifs transforment *Les Mystères d'une âme* et *Un chien andalou* en une expression typiquement hollywoodienne : *La Maison du docteur Edwardes*. Hitchcock transpose la dimension analytique du film de Pabst dans le film policier et reprend le poème de Buñuel en lui conférant une explication qui intervient en voix off. On retiendra que le film hollywoodien confère une dramaturgie intense à un drame de chambre en l'incorporant à un genre hollywoodien en vigueur et canalise l'expérimentation en la mettant au service d'une intrigue. Pour représenter l'inconscient, Hitchcock dispose de tous les éléments qui composent le médium cinématographique. La musique angoissante et langoureuse de Miklós Rózsa donne au film une étrangeté plus grande encore, entre romantisme et expérimentation. Le texte de Ben Hecht mêle vulgarisation de la psychanalyse et film à énigme en s'inscrivant dans une tradition à la fois littéraire et scientifique. Les toiles de Dalí déploient sur des surfaces planes un condensé de ses œuvres entre l'allégorie et l'absurde. La mise en scène d'Alfred Hitchcock privilégie un suspense manipulateur. Elle est capable dans un même plan de passer d'une « diégèse » réaliste à un indice subjectif qui pourrait entraîner un basculement. Malgré le génie d'Hitchcock, cette alchimie n'est pas due à ses seuls talents de cinéaste. Elle est l'expression hollywoodienne dans ce qu'elle a de plus précieux : main basse sur les principaux talents artistiques alors en vigueur, réinvestissement des intellectuels les plus importants du demi-siècle, tout en veillant à les rendre accessibles, concentration des artisans du studio dans une organisation du travail efficace, vision d'un producteur malcommode, David O. Selznick, qui mobilise une équipe prête à se dépasser. Si l'on ajoute à cela l'exceptionnelle séduction de comédiens comme Ingrid Bergman et Gregory Peck, on comprendra qu'Hollywood est le résultat d'un système et non l'expression de prouesses isolées. La qualité des films provient aussi d'une conjoncture que l'on peine à reproduire.

On a voulu tenter d'explorer la dimension psychique et mentale du cinéma classique hollywoodien, comment des codes narratifs font croire à des choses qui vont appartenir à la vie du spectateur après qu'il les a vues sur grand écran. Le cinéma construit des convictions, même s'il simplifie les points de

vue. C'est un outil de propagande et de vulgarisation qui produit l'expression d'un monde fantasmagique. Ainsi, Hollywood réinvente la psychanalyse pour en faire de la fiction.

Le pouvoir évocateur d'Hollywood est tel que l'image de la psychanalyse véhiculée par des films comme *La Maison du docteur Edwardes* ou *Amanda* imprègne l'inconscient collectif. Les thérapies de John Ballantine ou d'Amanda deviennent des exemples pour ceux qui n'ont jamais fréquenté de cabinet de psychanalyste et n'ont jamais lu de livres psychanalytiques. Pour le malade psychique, ces films sont des mystifications qui encouragent la croyance en une guérison miracle. Loin de comparer un divertissement de masse et un dispositif thérapeutique, on est pourtant bien obligé de constater que le cinéma influe sur les fantasmes de ses spectateurs. Mieux, il fait partie de leur vie psychique. L'aigreur que les cinéphiles manifestent vis à vis d'une réalité qui ne correspond pas à leurs attentes est d'autant plus forte qu'Hollywood propose un monde idéal.

Tout patient rêve d'un ou d'une psychanalyste aussi élégant que Fred Astaire ou aussi gracieuse qu'Ingrid Bergman. Le roman hollywoodien qui naît de la rencontre de Ballantine et Petersen ou de celle de Flagg et Amanda est totalement dénué de crédibilité, mais le spectateur l'accepte parce qu'il répond à ses désirs : il souhaite trouver au cinéma une harmonie que la réalité lui refuse.

Rien n'arrête Hollywood, pas même l'évocation d'une vie spirituelle. Dans *Peter Ibbetson*, deux amants séparés se retrouvent en rêve pour faire triompher leur amour. Dans *L'Aventure de Mme Muir*, l'amour impossible d'une jeune veuve pour un fantôme s'épanouit après sa mort dans un *happy end* miraculeux. Complet et cosmogonique, le monde donné à voir dans ce film trouve toute sa justification et ne laisse aucune zone d'ombre. Le spectateur obtient une réponse à toutes ses interrogations. Après avoir hésité entre le surnaturel et le fantôme filmé, il peut se demander si le capitaine Gregg n'est pas une allégorie : au personnage réel avec un passé et un avenir se substitue une figure poétique qui fait appel à l'imagination. Un peu comme le capitaine Gregg dans la vie de Lucy Muir, le classicisme hollywoodien occupe un espace dans la vie de ses spectateurs. Le spectre dont la jeune femme s'éprend n'est après tout pas si éloigné d'un personnage de film pour le commun des mortels ! Dans *La Rose pourpre du Caire*, Cécilia est un exemple de spectatrice des années trente qui vit à travers les films et s'identifie à leurs personnages ; l'un d'eux va réussir à franchir la barrière de l'écran pour la rejoindre. Ce n'est sans doute pas un hasard si Woody Allen fait se dérouler son film pendant la période du classicisme hollywoodien, période où le public était sans doute prêt à accepter davantage de l'image cinématographique qu'aujourd'hui.

L'empire de la télévision va fragiliser le grand spectacle hollywoodien et changer le rapport du public avec la fiction, qui prend désormais des atours plus intimes. Transposé à notre époque, le film de Woody Allen se pencherait sans doute sur une téléspectatrice de *soap operas* ou de télé-réalité. À

l'heure de plateformes comme *Netflix*, la superproduction va accompagner le public dans ses nouvelles habitudes. On est loin des Lumières, qui voulaient faire du cinématographe une projection publique et non un jouet optique individuel. Regarder un film seul sur un petit écran implique une expérience psychique différente : du spectacle, on passe à l'intrusion.

Après le classicisme, Hollywood connaîtra plusieurs mues pour donner naissance à l'industrie actuelle, dont les mutations sont de plus en plus rapides. L'arbre généalogique du cinéma n'a pas fini de grandir, de nouvelles arborescences apparaissent et il connaîtra sans doute encore des développements inattendus. Mais on ne peut réduire Hollywood classique à une aimable parenthèse. Il constitue une forme achevée d'esthétique cinématographique qui sert depuis plus de cinquante ans d'héritage commun aux cinéastes du monde entier.

Les pionniers du classicisme hollywoodien ont en effet eu des successeurs. Avec le passage de flambeau aux générations suivantes, la disparition des principaux studios dans les années soixante, leur renaissance, les restructurations plus récentes de l'industrie hollywoodienne, la création filmique ne pouvait certes conserver l'innocence des pères fondateurs, qui avaient tout à inventer. Mais, alors que le cinéma peut maintenant s'étudier à l'université, aucun cinéaste contemporain ne peut non plus ignorer les classiques.

Il était impossible pour Eastwood de tourner un western sans évoquer Ford. Haynes ne saurait mettre en scène un mélodrame sans rappeler Sirk. Anderson ne peut pas réaliser une comédie sans convoquer Lubitsch. Les grands pionniers du cinéma classique hollywoodien ont su laisser leur empreinte au point que beaucoup de films relevant des genres dans lesquels ils excellaient portent encore leur sceau.

Brian De Palma, M. Night Shyamalan ou David Fincher se disputent l'héritage d'Alfred Hitchcock, demiurge machiavélique, bonhomme et créateur de formes. Ces disciples tentent d'écrire leur mythologie film après film et réinvestissent des clichés qu'ils ne savent pas toujours interroger. Leurs films nous rappellent cruellement que derrière les *happenings* brillants du maître du *suspense* on pouvait trouver l'une des peintures les plus lucides de l'âme humaine. Malgré la *maestria* technique de De Palma, le mystère de Shyamalan et le nihilisme affiché par Fincher, aucun de ces trois cinéastes n'a su raconter l'Amérique et ses névroses aussi bien qu'Hitchcock. N'étant pas doué pour le métier d'acteur et supportant mal les lumières des projecteurs, ce réalisateur à la fois truculent et réservé s'était donné pour défi d'égaliser la *persona* des grandes stars hollywoodiennes en gardant son statut de cinéaste. Sa personnalité transparaît dans chacun de ses films. Il s'agit d'un puritain dont la sensibilité exacerbée, l'imagination et les fantasmes ont permis de donner vie aussi bien aux personnages de criminels qu'à leurs victimes. En s'attaquant aujourd'hui à des morceaux de bravoure tels que le



meurtre sous la douche de *Psychose*, la visite de musée de *Vertigo* ou le montage alterné de *L'Inconnu du Nord Express*, les cinéastes modernes ne rendent pas seulement hommage à Hitchcock, ils tentent de rivaliser avec une sorte de statue du commandeur, un père castrateur autant aimé que craint.

Certains cinéastes se servent de *gimmicks* qui plairont aux cinéphiles et passeront aujourd'hui inaperçus. Le fameux « Rosebud » de Kane a de beaux jours devant lui parce qu'il cristallise une psychologie originaire et qu'il exprime les limites de la fiction face à une réalité qui se dérobe au regard du cinéaste, démiurge que l'on croyait pourtant tout-puissant. Devenue un passage obligé du *biopic*, la pièce à conviction d'un amour, pas toujours filial mais forcément déçu, est intégrée dans la structure de ces films. Les nouveaux Charles Foster Kane sont parfois des génies de l'ère de l'informatique comme Mark Zuckerberg trahissant son premier amour (*The Social Network*, David Fincher, 2010) ou Steve Jobs refusant un chèque demandé par sa fille (*Steve Jobs*, Danny Boyle, 2015), tandis que certaines figures contemporaines comparables à Kane ont enfin droit à leur biopic inspiré d'Orson Welles, comme Edgar Hoover refoulant son homosexualité par amour pour sa mère (*J. Edgar*, Clint Eastwood, 2011) ou Howard Hughes dont il est suggéré que sa crainte obsessionnelle des microbes exprimait la souffrance insurmontable d'être privé de sa mère faisant sa toilette d'enfant (*Aviator*, Martin Scorsese, 2004). Plus étonnant, un personnage de l'Antiquité comme Alexandre le Grand, laissant échapper en mourant l'anneau qui exprime son amour pour Héphestion (*Alexandre*, Oliver Stone, 2005), connaîtra un traitement narratif comparable.

Le mélodrame est aussi un genre classique qui a laissé derrière lui une longue postérité. Il a connu de nombreuses refondations, dont les plus étonnantes ne sont pas nécessairement américaines, mais doivent beaucoup au classicisme hollywoodien. Par exemple, les affinités électives entre deux cinéastes allemands aussi différents que Sirk et Fassbinder nous permettent d'entrer directement dans ce qu'il y a de plus profond dans leurs œuvres. Détresse et solitude, cruauté des rapports familiaux et sociaux, font de Sirk un cinéaste très singulier à Hollywood. On retrouve les mêmes thèmes chez Fassbinder, qui admirait son aîné, mais il les traite de manière plus abrupte, violente et crue, en montrant sans pudeur toute l'abjection de certains comportements. Il cultive la même originalité que Sirk, mais n'est pas canalisé par un système et dispose donc de plus de liberté que le réalisateur hollywoodien. Et pourtant, les films de Sirk, sans être ceux d'un artiste dissident, expriment le talent d'un esthète implanté dans une économie dont il respecte les règles tout en gardant sa capacité d'invention. Ses mélodrames n'échappent pas aux invraisemblances inhérentes au genre, mais derrière des rebondissements artificiels apparaissent une fêlure dont la sincérité peut bouleverser. Les dramaturgies des deux cinéastes n'ont rien à voir, mais peut-on imaginer les films que Fassbinder aurait réalisés au temps du classicisme, ou ceux qu'il aurait réalisés sans le classicisme ?

L'héritage du classicisme reste prégnant aujourd'hui. La révolution technologique emporte certes des conséquences majeures, mais elle ne suffit pas à caractériser une ère nouvelle pour le cinéma, comme si l'outil pouvait compter plus que l'imagination et la forme narrative.

Les effets numériques sont indéniablement l'instrument spécifique d'Hollywood contemporain. Ils ont révolutionné les effets spéciaux qui firent le bonheur des classiques. Aujourd'hui, la caméra elle-même n'a plus le monopole de l'image cinématographique. Plus que les réalisateurs des dernières décennies, tels Spielberg, Lucas, Nolan ou Cameron, un nom résume maintenant tout Hollywood : celui de Walt Disney, pourtant décédé en 1966. En effet, les studios Disney règnent désormais à Hollywood après avoir acheté Lucasfilm, Marvel, Pixar et la Fox. Une telle domination est inédite dans l'histoire du cinéma américain. Cette domination témoigne de la part prise par la technique de l'animation dans l'ensemble de la production cinématographique hollywoodienne. Qui aurait pu prédire, lors de la révolution provoquée par *Blanche Neige et les sept nains*, que le dessin animé allait devenir un jour le canon dominant à Hollywood ? Pourtant, il n'existe pratiquement plus aujourd'hui une seule grande production hollywoodienne qui n'ait nécessité d'effets numériques issus du savoir-faire des techniciens du dessin animé. De la forme marginale du court métrage à celle opératique des longs métrages de tous les excès, du procédé qui mélange la prise de vue réelle et l'animation à l'ajout d'images numériques dans des films spectaculaires, la mégalomanie disneyenne a pris le dessus sur un cinéma *a priori* plus adulte. Ce n'est pas un hasard si le film de super-héros est devenu le genre le plus rentable. Longtemps associé à une forme dessinée et volontiers régressive, le *comic* trouve ainsi ses lettres de noblesse bien après la fin du classicisme.

Le réalisme ontologique du cinéma est bien loin quand tous les fils qui reliaient l'image à la réalité enregistrée se distendent et se rompent. Les prudences d'Hollywood classique pour ne pas s'éloigner trop de la réalité de crainte de perdre ses spectateurs portent la marque de la jeunesse du cinéma et passeraient presque pour des inhibitions dans l'industrie cinématographique moderne. Mais ce que le public d'aujourd'hui est prêt à accepter en termes d'invraisemblances parfois délirantes peut aussi être interprété comme une forme de postérité du classicisme, lui qui avançait à tâtons mais sûrement dans l'incorporation du fantasme et du rêve, reculait une à une les limites de la rationalité, s'enhardissait peu à peu à figurer des espaces imaginaires et explorait finalement avec une audace croissante son immense potentiel de représentation de mondes fantasmés, jusqu'à pénétrer profondément dans la psyché en donnant accès aux rêves de personnages de fiction. Les moyens techniques ont changé, le public aussi, les amarres ont été larguées par rapport à la réalité, le cinéma embarque ses spectateurs vers des rivages lointains, les concepts cinématographiques ont été révolutionnés ; reste la capacité de faire croire le temps d'un film (qui n'en est plus un matériellement) à la réalité d'un univers fantasmé, dont l'histoire du cinéma postclassique a permis de vérifier expérimentalement qu'elle était presque illimitée ; demeure aussi l'identification du spectateur à des personnages, quoiqu'ils soient

bien différents de leurs prédécesseurs ; survit encore, pour obtenir l'adhésion du public le plus large, l'exigence d'une victoire des bons sur les méchants ou du triomphe de l'amour surmontant les plus grands obstacles, dans un *happy end* salvateur.

Plus qu'Hollywood, c'est le monde qui l'entoure qui a changé. Et c'est aussi le rapport à l'image en mouvement, qu'il s'agisse de son émission ou de sa réception.

Aujourd'hui, en effet, une grande partie des consommateurs de fictions possèdent également un dispositif de filmage. De nombreux films hollywoodiens insèrent d'ailleurs des plans tournés avec des outils « pauvres » comme les smart phones ou la « go-pro ». Pour les réalisateurs, préférer ces moyens de filmage amateurs aux outils perfectionnés est une nouvelle manière de conjuguer la fiction à la première personne afin de donner l'impression du vrai, que les imperfections techniques renforcent. Certaines productions courent donc après les nouvelles pratiques individuelles pour les recycler. Ainsi, avec *Redacted*, Brian De Palma réalise un *remake* d'*Outrages* (film de guerre se déroulant au Viêt-Nam et traitant d'un abus sexuel) où il se passe des moyens habituels à ce type de production pour parodier les vidéos *You Tube*.

Sur Internet, il n'est plus toujours possible d'identifier la source des images filmées qui se diffusent de manière virale. Nous sommes débordés d'images, dont certaines sont mises de manière envahissante au service de différentes idéologies. On ne s'étonnera pas que l'actuel président des États-Unis (qui a fait un passage par la télé-réalité) ait fait diffuser dans le monde entier, avant sa rencontre avec Kim Jung-un, un court film de propagande ressemblant à la bande annonce d'un *blockbuster* et présentant de manière manichéenne les enjeux de leur accord potentiel et le rôle héroïque que le président américain jouait dans le rapprochement en cours. Ce glissement des canons hollywoodiens vers la géopolitique est un indice supplémentaire de la progressive virtualisation du monde.

Le cinéma contemporain subit les évolutions d'une société dont les membres s'offrent en spectacle. Jamais l'image n'aura été aussi présente et aussi manipulée. Le cinéma devient une infime partie du spectacle permanent auquel nous sommes exposés quotidiennement. Entre émissions de variété, retransmissions d'événements sportifs, séries, actualités et publicités, il a perdu depuis longtemps son hégémonie sur l'image filmée.

Pourtant, l'industrie américaine du cinéma reste florissante : les budgets des superproductions atteignent des records historiques et leurs recettes aussi. Un écart se creuse entre les films amateurs qui se multiplient partout dans le monde et qui envahissent la toile et les grandes productions hollywoodiennes, contraintes à surenchérir pour emmener le public là où de simples amateurs ne

peuvent aller. Maintenant que n'importe qui peut devenir réalisateur de ses propres films, les films « professionnels » cultivent une singularité dans leur fabrication qui passe par des effets spéciaux de plus en plus coûteux et ostentatoires.

Une nouvelle économie hollywoodienne exploite les nouveaux outils numériques. Elle repose en grande partie sur les super héros, robots, demi-dieux, surhommes, qui agissent en sauveurs avec l'obsession de la fin du monde et de sa renaissance. Ces personnages n'avaient pas envie de devenir des super-héros, mais l'ont fait par devoir. Pour Spiderman, à grands pouvoirs, grandes responsabilités ! Les nouveaux héros bénéficient d'effets spéciaux modernes qui leur confèrent une crédibilité.

Dans notre approche comparative, nous nous sommes appliqué à distinguer ce que Metz appelle, à la suite de Saussure, le « signifié » et le « signifiant ». Les « signifiants » ne cessent de se moderniser. Cinéma numérique et « réalité virtuelle » menacent les fictions traditionnelles ; mais menacent-ils également leurs « signifiés » ? *Avatar* a fait l'effet d'une révolution technique par son relief, sa définition d'image et ses effets spéciaux rutilants. Pourtant, après avoir été ébloui par la virtuosité de sa mise en scène, on est en droit de se demander ce que raconte cette révolution. Le cadre futuriste ne doit pas faire oublier que le récit, totalement linéaire, est celui du mythe de la découverte de l'Amérique transposé dans l'espace. Ce western dans un cadre de science-fiction fait l'éloge des autochtones non pas amérindiens mais extra-terrestres, les Navis, créatures félines gigantesques de couleur bleue. La dimension anthropologique de cette peuplade imaginaire plongée dans la nature fait la force du film et s'oppose au décorum scientifique dans lequel évoluent les personnages humains. Ces *conquistadors* futuristes ont traversé une bonne partie de l'univers pour trouver un monde vierge qui ressemble à la terre avant qu'ils l'aient détruite. L'hybridation du cinéma classique hollywoodien (le western pro-indien) et du cinéma le plus actuel (la superproduction de science-fiction du type *Matrix*) provoque un spectacle étrange, dont subsiste un constat : les vieilles leçons des classiques ne sont pas complètement perdues de vue par les réalisateurs contemporains, même quand ils ressentent le besoin d'étonner par des situations et un environnement inédits.

L'engouement temporaire pour la 3D a fait croire à une nouvelle révolution, qui a inspiré à Scorsese l'adaptation d'un roman graphique, *Hugo Cabret* (2011), où le jeune héros va revivre l'invention du cinéma. Hugo est un orphelin vivant seul dans une gare où un Georges Méliès vieillissant et oublié de tous tient un commerce de jouets. La rencontre du garçon et du magicien permet à Scorsese d'exalter l'âme du cinéma et de tenter d'apporter sa contribution à la grammaire filmique. Cédant un peu à la tentation du *vintage* qui encombre de nombreux cinéastes actuels, Scorsese semble nous murmurer que l'outil cinématographique n'est rien lorsqu'il n'est pas utilisé par un artisan qui a foi en lui. Ne pouvant être interprétée que de façon réflexive, cette fiction appelle à un éternel recommencement.

Alors que Scorsese fait revivre le cinéma primitif, Spielberg nous projette avec *Ready Player One* dans un futur proche où la « réalité virtuelle » a métamorphosé notre mode de vie. Le jeune Wade vit par procuration dans une interface de jeu-vidéo judicieusement appelée « l'Oasis ». Le nom de son avatar n'a pas non plus été choisi au hasard : Wade utilise le pseudonyme de Parsifal. En lieu et place du Graal, ce Parsifal de science-fiction cherche un œuf de Pâques caché dans l'interface. La dramaturgie classique a été remplacée par celle, sommaire, des jeux-vidéos. Réalisée par les sœurs Wachowski, Christopher Nolan ou Zack Snyder, cette trame narrative aurait donné un film grave, tourmenté et moderne. Spielberg lui insuffle au contraire légèreté, allégresse et ingénuité. Le cinéaste septuagénaire a pensé cette superproduction comme une œuvre récréative totalement dédiée à « son » public.

*Ready Player One* prend pour héros des adolescents dont on voit principalement les avatars. On constate que les héros contemporains sont souvent binaires : à la fois ordinaires et surhumains. Comme le super-héros, ils doivent alterner deux identités, mener une double vie. Être un héros moderne se révèle un sacerdoce et s'avère trop compliqué pour un simple humain. À l'homme de la rue du classicisme hollywoodien a succédé le surhomme nietzschéen. Qu'il s'agisse de robots perfectionnés, de super-héros ou d'animaux mutants, ces héros s'illustrent par une supériorité physique. Entre monstre et sauveur, demi-dieux et proscrits, cette trans-humanité peut aussi servir de métaphore sociale, souvent maladroite : ils permettent de parler de ségrégation (*X-Men*) ou de passage de l'enfance à l'adolescence (*Spiderman*). Leur présence peut être une menace et les superproductions actuelles prennent alors une atmosphère d'apocalypse. Ainsi, Hollywood crée une transition pour expliquer comment on en est arrivé à la situation prédite par *La Planète des singes* (*Planet of the Apes*), film d'anticipation de 1968. Ce film de Franklin J. Schaffner s'achevait par la découverte par le héros qu'il n'avait pas atterri sur une autre planète après un long voyage dans l'espace, mais que ce monde peuplé de singes parlants où les humains sont réduits à l'esclavage était bien la terre après un long voyage dans le temps. Plutôt qu'un *remake* (Tim Burton en a déjà réalisé un, sans doute son film le plus impersonnel) ou une suite (il y en eut de nombreuses), la Fox s'est lancée dans la production de *La Planète des singes, les origines* (*Rise of the Planet of the Apes*, Rupert Wyatt, 2011), un projet hybride, à la fois « préquel » étrange car ne comportant aucun personnage du film initial et recommencement. Les scénaristes réalisent une révolution copernicienne en racontant cette fois l'histoire du point de vue... des singes ! Il aura fallu une trilogie pour narrer comment César va mener les singes mutants à une forme de terre promise. Le dernier volet (*La Planète des singes, Suprématie, War for the Planet of the Apes*, 2017) est une forme de western usant de symboles qui auraient sans doute pu être affinés car les références à *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola 1979) et à *La Liste de Schindler* (*Schindler's List*, Steven Spielberg, 1993) font de ce film d'aventures une expérience parfois pesante. Ces trois films comportent de moins en moins de personnages humains. Les notions

d'humanité et d'altérité sont d'ailleurs malmenées : les singes éprouvent de la pitié, tandis que les hommes ont mené l'humanité à sa perte. Cet animisme est inédit dans un film hollywoodien, mais métaphoriquement renaît sous une nouvelle espèce une humanité respectueuse de la création. Et ceux qui finissent par l'emporter sont ceux qu'animent les meilleurs sentiments et qui se trouvaient être *a priori* les plus faibles, ce qui est la recette même du *happy end*.

La modernité a aussi fait naître avec les jeux-vidéos une sorte de cinéma interactif qui transforme le spectateur en acteur d'un monde de fiction auquel il prend part dans le contexte d'une « réalité virtuelle ».

Cette innovation a fait franchir une nouvelle frontière au cinéma en permettant au spectateur et aux personnages animés de se rejoindre, mais dans le cadre d'une relation qui échappe bien sûr à toute humanité et n'engage aucune rencontre interpersonnelle. On ne pénètre dans ce monde de fiction qu'à la condition d'accepter de participer à la vie des automates. Le prix à payer pour la rencontre dont rêvait Woody Allen dans *La Rose pourpre du Caire* est donc très élevé et le résultat évidemment très mince du point de vue culturel et humain. Ce qui était un fantasme est devenu en partie réalité, mais cette réalité est décevante, faute de réciprocité. Elle constitue même une impasse, comme le démontrait déjà avec grâce le film de Woody Allen en allant à la pointe extrême de ce que peut être la prétendue « réalité cinématographique » pour démontrer qu'elle n'est finalement qu'une construction mentale unilatérale du spectateur acceptant de faire momentanément abstraction de son environnement réel.

La « réalité virtuelle » est pourtant loin d'être une tête d'épingle ou une bifurcation : si elle n'est pas l'avenir du cinéma, elle cristallise tout de même un rapport à l'image qui s'est largement diffusé. Son interactivité, qui n'est pas découverte de l'autre, déteint sur Hollywood. Ce « jouet optique » d'un genre nouveau motive en effet de multiples variations et les productions hollywoodiennes des années récentes n'ont pas manqué de faire de la réalité virtuelle un nouveau thème pour le récit cinématographique. Les cinéastes y donnent la mesure de leurs craintes à l'égard d'un univers parallèle qui se révèle menaçant. Les personnages de leurs films sont confrontés au défi d'échapper à un univers numérique de violence et d'horreur prétendant prévaloir sur le monde réel. Les films déployant l'univers virtuel ont appréhendé aussi bien les problèmes éthiques qu'il soulève (*Strange Days*, 1995) que sa dimension esthétique (*eXistenZ*, 1999) ou même, plus récemment, son aspect merveilleux (*Ready Player One*, 2018). Le premier de ces films fait preuve d'un pessimisme glauque alors que le second déploie une narration proche du cinéma classique et que le troisième exprime une forme d'ingénuité face à la technologie. Crapuleux pour *Strange Days*, vénéneux et esthétique pour *eXistenZ*, enfantin et citationnel pour *Ready Player One*, ces divertissements présentent la découverte de la réalité virtuelle comme une expérience dangereuse, potentiellement apocalyptique,

dont il est difficile de revenir. La réalité virtuelle telle que l'imagine Spielberg est paradoxale : d'un côté, les spectateurs sont totalement seuls avec leur casque, d'un autre ils rencontrent d'autres utilisateurs ou plutôt leurs avatars. Cette révolution cartésienne rejoue le *cogito* : seul l'esprit de l'utilisateur existe réellement ; son corps est en revanche absent de l'exploration virtuelle. Alors que le classicisme pariait sur l'identification à un personnage de fiction par les spectateurs d'une salle entière, la « réalité virtuelle » fait du spectateur le principal personnage de la fiction. Dans sa représentation cinématographique, la réalité virtuelle n'est pas sans rappeler le rêve filmé, en ce qu'elle ouvre sur une autre scène qui interagit avec un monde censé être celui de la réalité. On se demande alors si le classicisme ne ressurgit pas là aussi comme un préfigurateur, au lieu d'être relégué au magasin des accessoires de l'histoire cinématographique.

Tout compte fait, il est tentant de conclure qu'Hollywood classique a exprimé, par son exploration complète des interrelations entre les mondes de la réalité, de la fiction et de l'onirisme, la quintessence de l'art cinématographique. Le classicisme demeure aujourd'hui indépassable comme esthétique et comme expression narrative, malgré le renouvellement prodigieux des instruments de la fiction par l'image animée et en dépit de la diffusion massive des technologies numériques. Le récit cinématographique s'est adapté aux attentes d'un nouveau public. Contrairement aux apparences, sa puissance d'évocation s'est affaiblie du fait d'une simplification radicale des genres. Il montre davantage ce que le classicisme laissait seulement deviner. Il admet que l'échec, la frustration et la mort ne soient pas surmontés dans tous les cas. Mais le déploiement de moyens impressionnants n'a pas suffi à ruiner l'héritage du classicisme, lui qui était déjà à l'affût de toutes les innovations.

# Bibliographie

## Ouvrages

### 1. Cinéma

- Ouvrages de référence

Amengual B. et Marie M., *Du réalisme au cinéma*, Paris, Nathan, 1997.

Aumont J., Bergala, Marie M. et Vernet M., *Esthétique du film*, Paris, Armand Colin, 2016.

Aumont J., *Moderne ? : comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*, Paris, Cahiers du cinéma, 2007.

Bellour R., *Le corps du cinéma : hypnoses, émotions, animalités*, Paris, P.O.L, 2009.

Boillat A., *Cinéma, machine à mondes: essai sur les films à univers multiples*, Chêne-Bourg, Georg éditeur, 2014.

Bottomore S., « Le public qui panique : le cinéma et « l'effet-train » de 1895 » dans Dujardin P. (dir), *L'aventure du cinématographe : actes du Congrès mondial Lumière (7-10 juin 1995)*, Lyon, Aléas, 1999, pp. 225-235.

Bouleau A., *Passage du cinéma, 4992*, Paris, Ansedonia, 2013.

Brenez N., *De la figure en général et du corps en particulier: l'invention figurative au cinéma*, Paris, De Boeck, 1998.

Cerisuelo M., *Fondus enchaînés: essais de poétique du cinéma*, Paris, Éditions du Seuil, 2012.

D'Abundo G., "Sur quelques effets particuliers des projections cinémaographiques sur les névrosés (1911)", dans Banda D. et Moure J *Naissance d'un art : premiers écrits (1895 - 1920)*, Paris, Flammarion, 2008, pp. 288-295.

Deleuze G., *L'image-temps. Cinéma 2*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

Frampton H., *Hollis Frampton, l'écliptique du savoir : film, photographie, vidéo*, sous la direction d'Annette Michelson et de Jean-Michel Bouhours, Paris, Centre Georges Pompidou, 1999.

Hamus-Vallée R., *Les effets spéciaux*, Paris, Cahiers du cinéma, 2004.

Ishaghpour Y., *Cinéma contemporain : de ce côté du miroir*, Paris, Éditions de la Différence, 1986.

Lacoste P., *L'étrange cas du professeur M.: psychanalyse à l'écran*, Paris, Gallimard, 1990.

Lourcelles J., *Dictionnaire du cinéma, tome 3, Les films*, Paris, Robert Laffont, 1992.

Matuszewski B., « Une nouvelle source de l'Histoire (1898) » dans Banda D., Moure J. (dir.), *Naissance d'un art, op. cit.*, pp. 63.

Metz C., *Le signifiant imaginaire: psychanalyse et cinéma*, Paris, Bourgois, 2002.

Michaud P.-A., *Sur le film*, Paris, Éditions Macula, 2016.



Miller J.-A. (dir.), *Lacan regarde le cinéma, le cinéma regarde Lacan*, Paris, École de la Cause freudienne, 2011.

Mitry J., *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Éditions universitaires, 1973.

Moine R., *Les genres du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005.

Morin E., *Le cinéma ou L'homme imaginaire: essai d'anthropologie sociologique*, Paris, Éditions de Minuit, 1978.

Mourlet M., *Sur un art ignoré: la mise en scène comme langage*, Paris, Ramsay, 2008

Münsterberg H., « Les moyens du cinéma (1916) » dans Banda D., Moure J., *Le cinéma : naissance d'un art, 1895-1920*, pp. 441-454.

Odin R., *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck, 2000.

Païni D., *Le cinéma, un art plastique*, Crisnée, Yellow now, 2013.

Sadoul G., *Histoire générale du cinéma*, tome 1, *L'invention du cinéma : 1832-1897*, Paris, Denoël, 1946.

Scheinfeigel M., *Cinéma et magie*, Paris, Armand Colin, 2008.

Scheinfeigel M., *Rêves et cauchemars au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2012.

Souriau É., *L'Univers filmique*, Paris, Flammarion, 1953.

Truffaut F., *Le plaisir des yeux: écrits sur le cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2000.

- Cinéma hollywoodien

Altman R., *La comédie musicale hollywoodienne : les problèmes de genre au cinéma*, Paris, Armand Colin, 1992.

Berthomieu P., *Hollywood classique e: le temps des géants*, Pertuis, Rouge profond, 2009.

Bogdanovich P., *Les maîtres d'Hollywood : Fritz Lang, Howard Hawks...*, Paris, Capricci, 2018.

Bogdanovich P., *Fritz Lang en Amérique: entretien*, Paris, Cahiers du cinéma, 1990,

Bogdanovich P., *Moi, Orson Welles : entretiens avec Peter Bogdanovich*, Paris, Éditions du Seuil, 1996.

Bourget J.-L., *Hollywood, la norme et la marge*, Paris, Armand Colin, 2005.

Bourget J.-L. et Nacache J. (dir), *Le classicisme hollywoodien*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009.

Bourget J.-L. et Zamour F., *King Vidor*, Paris, Vrin, 2016.

Bourget J.-L., *Rebecca*, Paris, Éditions Vendémiaire, 2017

Cerisuelo M., *Hollywood à l'écran*, Presse de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2000

- Chabrol M., *De Broadway à Hollywood*, Paris, 2016, CNRS Éditions.
- Dubois P., *Le portrait de Dorian Gray de Albert Lewin : les dessous du tableau*, Crisnée, Yellow Now, 2015.
- Estève M. (dir.), *Orson Welles : l'éthique et l'esthétique*, Paris, Minard, 1963.
- Fordin H., *La comédie musicale américaine*, Paris, Éditions Ramsay, 1987.
- Gabler N., *Le Royaume de leurs rêves: la saga des Juifs qui ont fondé Hollywood*, Paris, Hachette, 2007.
- Halbout G., *La comédie screwball hollywoodienne : 1934-1945*, Arras, Artois Presses Université, 2013.
- Halliday J., *Conversations avec Douglas Sirk*, Paris, Cahiers du cinéma, 1997.
- Humphries R., *Fritz Lang : cinéaste américain*, Paris, Édition Albatros, 1982.
- Jaglom H., *En tête à tête avec Orson: conversations entre Orson Welles et Henry Jaglom*, Paris, Robert Laffont, 2015,
- Lang F., *Trois lumières*, Paris, Ramsay, 2007.
- Ledoux A., *L'ombre d'un doute : le cinéma américain contemporain et ses trompe-l'œil*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.
- Leff L.J., *Hitchcock et Selznick: la riche et étrange collaboration entre Alfred Hitchcock et David O. Selznick à Hollywood*, Paris, Ramsay, 1990.
- Selznick D.O., *Cinéma: [memos]*, Paris, Ramsay, 1993.
- Simsolo N., *Howard Hawks*, Paris, Cahiers du cinéma, 2007.
- Truffaut F., *Hitchcock-Truffaut*, Paris, Gallimard, 1993.
- Urwand B., *Collaboration: le pacte d'Hollywood avec Hitler*, Paris, Bayard, 2014.
- Vernet M., *Ainsi naquit Hollywood*, Paris, Armand Colin, 2018
- Wilson M.H., *À la porte du paradis: cent ans de cinéma américain*, Paris, Armand Colin, 2014.

- Théoriciens du cinéma, André Bazin, Stanley Cavell

- Andrew J.D., *André Bazin*, Paris, Cahiers du cinéma, 1983.
- Bazin A., *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 1985.
- Bazin A., *Orson Welles*, Paris, Cahiers du cinéma, 1998.
- Cavell S., *A la recherche du bonheur : Hollywood et la comédie du remariage*, Paris, Vrin, 2017.
- Cavell S., *La protestation des larmes : le mélodrame de la femme inconnue*, Paris, Capricci, 2012.

Cavell S., *Philosophie des salles obscures : lettres pédagogiques sur un registre de la vie morale*, Paris, Flammarion, 2011.

Cavell S., *La projection du monde: réflexions sur l'ontologie du cinéma*, Paris, Belin, 1999.

Domenach E., *Stanley Cavell, le cinéma et le scepticisme*, Paris, Presses universitaires de France, 2011.

Joubert-Laurencin H., *Le sommeil paradoxal: écrits sur André Bazin*, Montreuil, les Éditions de l'Œil, 2014.

Joubert-Laurencin H. et Andrew J.D. (dir.), *Ouvrir Bazin*, Montreuil, les Éditions de l'Œil, 2014.

Ungaro J., *André Bazin: généalogies d'une théorie*, Paris, Harmattan, 2000.

- Cinéma primitif

Banda D. (dir.), *Naissance d'un art : premiers écrits (1895 - 1920)*, Paris, Flammarion, 2008.

Epstein J., *Le cinéma du diable*, Paris, J. Melot, 1947.

Malthête J. et Marie M., *Georges Méliès : l'illusionniste fin de siècle ?*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997.

Chardère B., *Le roman des Lumières: le cinéma sur le vif*, Paris, Gallimard, 1995.

Dujardin P. (dir), *L'aventure du cinématographe : actes du Congrès mondial Lumière (7-10 juin 1995)*, Lyon, Aléas, 1999.

Dupré la Tour C., Gaudreault A. et Pearson R. (dir), *Le cinéma au tournant du siècle*, Lausanne, Payot 1999.

Méliès G., *Écrits et propos: du cinématographe au cinéma*, Toulouse, Éditions Ombres, 2016.

- Adaptation littéraire

Astre G.-A., Gauteur C., et Mourlet M. (dir.), *Cinéma et roman*, Paris, Minard, 1958.

Aumont J. (dir.), *Les Voyages du spectateur : de l'imaginaire au cinéma*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2004.

Benjamin W., *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Éditions Allia, 2011.

Bergstrom J. (dir.), *Endless night: cinema and psychoanalysis, parallel histories*, Berkeley, University of California Press, 1999.

Cléder J., *Entre littérature et cinéma: les affinités électives*, Paris, Armand Colin, 2012.

Clerc J.-M., *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan, 1993.

Hugues G. et Royot, D., (dir.), *La Littérature anglo-américaine à l'écran*, Paris, Didier érudition, 1993.

Letort D. et Wells-Lassagne S., (dir.), *L'adaptation cinématographique: première pages, premiers plans*, Paris, Mare & Martin, 2014.

Vanoye F. (dir.), *Cinéma et littérature*, Nanterre, Université Paris X, Centre de recherches interdisciplinaires sur les textes modernes, 1999.

## **2. Sciences humaines, psychanalyse et anthropologie**

- Philosophie

Bénatouïl T., *Le scepticisme*, Paris, Flammarion, 2015.

Cavell S., *Les voix de la raison: Wittgenstein, le scepticisme, la moralité et la tragédie*, Paris, Éditions du Seuil, 1996.

Descartes R., *Discours de la méthode*, Paris, Flammarion, 2000.

Descartes R., *Méditations métaphysiques*, Paris, Flammarion, 2009.

Leibniz G.W., *Essais de théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal*, Paris, Flammarion, 1969.

Ricœur P., *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1996.

Sartre J.-P., *L'imaginaire: psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, 1986.

Thoreau H.D., *Walden ou La vie dans les bois*, Paris, Gallimard, 2010.

- Arts

Breton A., *Les vases communicants*, Paris, Gallimard, 1996.

Brontë C., *Jane Eyre*, Paris, Gallimard, 2012.

Brontë E., *Les hauts de Hurlevent*, Paris, L.G.F, 1983.

Caillois R. et Rabourdin D., *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2008.

Carroll L., *Alice au pays des merveilles, De l'autre côté du miroir*, Paris, Gallimard, 1994.

Chevrier J.-F., *L'hallucination artistique: de William Blake à Sigmar Polke*, Paris, l'Arachnéen, 2012.

Déchanet-Platz F., *L'écrivain, le sommeil et les rêves: 1800-1945*, Paris, Gallimard, 2008.

Dickens C., *Un chant de Noël*, Paris, Gallimard, 1997

Dos Passos J., *U.S.A*, Paris, Gallimard, 2002

Dostoïevski F., *Rêve d'un homme ridicule*, Paris, Actes Sud, 2002.

Ellmann R., *Oscar Wilde*, Paris, Gallimard, 1998.

Faulkner W., *Nouvelles*, Paris, Gallimard, 2017.

Flahault F., *L'interprétation des contes*, Paris, Denoël, 1988.

Franz M.-L. von, *L'interprétation des contes de fées*, Paris, Dervy-livres, 1987.

Gautier T., *La morte amoureuse ; Avatar: et autres récits fantastiques*, Paris, Gallimard, 1981.

- Genette G., *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.
- Hoffmann., *Contes fantastiques 2*, Paris, L.G.F, 1980.
- Huysmans J.-K., *À rebours*, Paris, Gallimard, 1977.
- Karl F.R., *William Faulkner*, Paris, Gallimard, 1994.
- Lévy M., *Le roman « gothique » anglais: 1764-1824*, Paris, Albin Michel, 1995.
- Propp V.I., *Morphologie du conte ; suivi de les Transformations des contes merveilleux*, Paris, Éditions Points, 2015.
- Mallarmé S., *Poésies*, Paris, Gallimard, 1992.
- Schaeffer J.-M., *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.
- Shakespeare W., *Hamlet ; Le Roi Lear*, Paris, Gallimard, 1978.
- Simonsen M., *Le conte populaire*, Paris, Presses universitaires de France, 1984.
- Stevenson R.L., *Essais sur l'art de la fiction*, Paris, Éditions, Payot & Rivages, 2007.
- Wilde O., *Le portrait de Dorian Gray*, Paris, Gallimard, 2013.
- Psychanalyse
- Freud S., *Cinq psychanalyses*, Paris, Presses universitaires de France, 2014.
- Freud S., *L'inquiétante étrangeté*, Paris, Gallimard, 1985.
- Freud S., *L'interprétation du rêve*, Paris, Presses universitaires de France, 2012.
- Freud S., *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, Paris, Gallimard, 1992.
- Groddeck G., Jumel L., Lewinter R, et Durrell L., *Le Livre du Ça*, Paris, Gallimard, 2006.
- Hale N., *Freud et les Américains: l'implantation de la psychanalyse aux États-Unis, 1876-1917*, Paris, les Empêcheurs de penser en rond, le Seuil, 2002.
- Jung C.G., *Sur l'interprétation des rêves*, Paris, Albin Michel, 2006.
- Jung C.G., *Essai d'exploration de l'inconscient*, Paris, Denoël, 2015.
- Laplanche J. et Pontalis J.-B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France, 2009.
- Nathan T., *La nouvelle interprétation des rêves*, Paris, Odile Jacob, 2013.
- Pontalis J.-B. (dir.), *L'espace du rêve*, Paris, Gallimard, 2001.
- Roudinesco É., *Sigmund Freud en son temps et dans le nôtre*, Paris, Éditions du Seuil, 2014.

- Anthropologie

Carroy J. et Lancel J. (dir.), *Clés des songes et sciences des rêves: de l'Antiquité à Freud*, Paris, Les Belles Lettres, 2016.

Dosse F., *Histoire du structuralisme*, tome 1, *Le chant du cygne: 1945-1966*, Paris, Éditions de la Découverte, 1992.

Lévi-Strauss C., *Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 2018.

## Revues, articles

Assouly J. : « Rêves et cauchemars de l'American Dream, les frères Coen et la rencontre des arts », dans Thivat P.-L. (dir.), *Le rêve au cinéma, op. cit.*, pp. 196-208.

Bazin A. et Bitsch C., « Entretien avec Orson Welles », *Cahiers du cinéma*, n°84, juin 1950.

Berton M., « L'illusion de réalité à l'épreuve de la scène : théâtre, cinéma et rêve dans *Sherlock Junior*, » *L'imaginaire de la scène au cinéma*, n°1, juin 2007, Monaco, p.10.

Biette J.-C., « Cinéma=Théâtre », *Cahiers du cinéma*, Hors-série n°12, 1982.

Jean Clay, "Entretien avec Orson Welles" *Études cinématographiques*, vol. 13, 1963

Comolli J.-L., « Note sur la profondeur de champ », *Cahiers du Cinéma*, Hors-série n°7, mars 1980.

Domarchi J., « America », *Cahiers du cinéma*, n°103, janvier 1960.

Gombeaud A., « Entretiens avec Terence Davies. Ne jouez pas votre rôle, ressentez le », *Positif* n° 662, Avril 2016, p. 25.

Marrati P., « A quoi pense le cinéma ?, Une image mouvante du scepticisme », *Rue Descartes* n°53, Presses universitaires de France, 2006, p. 67.

Metz C., « A propos de l'impression de réalité au cinéma », *Cahiers du cinéma*, n°166-167, mai-juin 1965.

Metz C., « La grande syntagmatique du film narratif », *Communication*, n°1, Volume 8, 1966.

Micha R., « La vérité cinématographique », *Cahiers du cinéma*, n°29.

Sadoul G., « Entretien avec Louis Lumière », *Cahiers du cinéma* n° 159, octobre 1964.

Sadoul G., « Georges Méliès et la première élaboration du langage cinématographique », *Revue internationale de filmologie*, n°1, juillet-août 1947.

Samoyault T., « Northrop Frye : l'écrivain considérable », *Littérature*, 1993, vol. 92, n° 4, p. 103.

Souriau É., « La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie », *Revue internationale de filmologie*, n°7-9, 1951.

Starobinski J., « La Vision de la dormeuse », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n°5, printemps 1972.

Terrel D., « L'elfe et le crapaud : *Jane Eyre* ou les bonheurs de la vertu », paru dans *Cycnos*, volume 25 Spécial – 2008.

Thivat P.-L. (dir.), *Le rêve au cinéma*, Paris, Ligeia, 2014.

Thomas. F., « Orson Welles ou la modernité paradoxale », *Conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique*, n°1, Cinémathèque Française, Paris, 1992.

Vallens G., « *La Vallée de la peur* », *Positif*, numéro 657, novembre 2015, p.92.

Vanchery L., « Rêver la mort d'Orphée » dans Thivat P.-L. (dir.), *Le rêve au cinéma : iconographie, procédés, partitions : l'onirisme filmique au prisme des autres arts*, Paris, Ligeia, 2014, pp. 136-147.



Viviani C., « *Le Dream Ballet*, états d'âme, dilemmes, désirs et rêves dansés » dans Thivat P.-L., (dir.), *Le rêve au cinéma*, op. cit. pp.91-102

# Filmographie

ALLEN Woody,

*Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur le sexe, Everything You Always Wanted to Know About Sex*, 1972,

*Stardust Memories*, 1980,

*La Rose pourpre du Caire, The Purple Rose of Cairo*, 1985,

*Celebrity*, 1998,

*Harry dans tous ses états, Deconstructing Harry*, Woody Allen, 1997,

*Hollywood Ending*, 2002,

*Minuit à Paris, Midnight in Paris*, 2011.

AMENÁBAR Alejandro,

*Les Autres, The Others*, 2001.

ARONOFSKY Daren,

*Noé, Noah*, 2014,

*Mother !*, 2017.

AYOADE Richard,

*Le Double, The Double*, Richard Ayoade, 2013.

BERGMAN Ingmar,

*Le Septième sceau, Det sjunde inseglet*, 1957.

BIGELOW Kathryn,

*Strange Days*, 1995.

BOETICHER Budd,

*Sept Hommes à abattre, Seven Men from Now*, 1956.

BONDARTCHOUK Serge,

*Guerre et Paix, Voïna i mir 1965-1967*

BORZAGE Frank,

*L'Ange de la rue, Street Angel*, 1928,

*The Mortal Storm*, 1940,  
*Chagrins d'amour, Similin' Through*, 1941.

BRAHM John,  
*Le Médaillon, The Loket*, 1946.

BRYANT Charles,  
*Salomé, Salome*, 1923.

BUÑUEL Luis,  
*Un chien andalou*, Luis Buñuel, 1929.

CAMERON James,  
*Avatar*, 2009.

CAPRA Frank,  
*L'Extravagant Mr Deeds. Mr Deeds Goes to Town*, 1936,  
*Vous ne l'emporterez pas avec vous, You Can't Take It With You*, 1938,  
*Mr Smith au Sénat, Mr Smith Goes to Washington*, 1939,  
*La vie est belle, It's a Wonderful Life*, 1946.

CHAPLIN Charlie,  
*Le Cirque, The Circus*, 1928,  
*Les Lumières de la ville, City Lights*, 1931,  
*Le Dictateur, The Great Dictator*, 1940.

HAZELLE Damien,  
*La La Land*, 2016

CHOU Davy,  
*Le Sommeil d'or*, 2012.

CLOONEY George,  
*Confession d'un homme dangereux, Confessions of a Dangerous Mind*, 2003.

COEN Joel et Ethan,  
*Miller's Crossing*, 1990,

*Barton Fink*, 1991,  
*Le Grand Saut, The Hudsucker Proxy*, 1994,  
*The Big Lebowski*, 1998,  
*O'Brother, O' Brother Where Art Thou ?*, 2000,  
*The Barber, The Man Who Wasn't There*, 2001,  
*Intolérable Cruauté, Intolerable Cruelty*, 2003,  
*Ave César !, Hail, Caesar !*, 2016.

COOPER Merian C. et Ernst B. Schoedsack,  
*King Kong*, 1933.

CORMAN Roger,  
*La Chute de la maison Usher, House of Usher*, 1960.

COUSTEAU Jacques-Yves et MALLE Louis  
*Monde du silence* (1956).

CRONENBERG David  
*Vidéodrome*, 1983,  
*Faux Semblants, Dead Ringers*, 1988,  
*eXistenZ*, 1999,  
*Spider*, 2002,  
*A Dangerous Method*, 2011.

CUKOR George,  
*Hantise, Gaslight*, 1944,  
*Une étoile est née, A Star is Born*, George Cukor, 1954.

CURTIZ Michael,  
*L'Arche de Noé, Noah's Ark*, 1929,  
*Casablanca*, 1942,  
*Mission à Moscou, Mission to Moscow*, 1943.

DAVES Delmer,  
*Les Passagers de la nuit, Dark Passage*, 1947.

DAVIES Terence,

*Sunset Song*, 2015.

DEL TORRO Guillermo,

*Crimson Peak*, 2015.

DEMILLE Cecil B.,

*Dix Commandements, The Ten Commandments*, DeMille, 1923,

*L'empreinte du passé, The Road to Yesterday*, DeMille, 1925,

*Le Roi des rois, The King of Kings*, 1927,

*Le Signe de la croix, The Sign of the cross*, 1932,

*Les Dix Commandements, The Ten Commandments*, 1956.

DEMME Jonathan,

*Le Silence des Agneaux*, 1991.

DIETERLE William,

*Notre Dame de Paris, Quasimodo, The Hunchback of Notre Dame*, 1939,

*Le Portrait de Jennie, Portrait of Jennie*, 1948,

*Salomé, Salome*, 1953.

DE NIRO Robert,

*Raison d'État, The Good Shepherd*, 2006.

DE PALMA Brian,

*Carrie au bal du diable, Carrie*, 1976,

*Body Double*, 1984,

*Outrage*, 1989,

*Redacted*, 2007.

DE OLIVERA Manoel,

*Je rentre à la maison*, 2001

DE SICA Vittorio

*Il boom*, 1963.

DOCTER Peter

*Vice Versa, Inside Out*, 2015.

DONEN Stanley et Gene KELLY,  
*Un jour à New-York, On the Town*, 1949.  
*Chantons sous la pluie, Singin' in the Rain*, 1952.

EISENSTEIN Sergueï,  
*Ivan le Terrible, Ivan Grozny*, 1945

FASSBINDER Rainer Werner,  
*Tous les autres s'appellent Ali, Angst essen Seele auf*, 1974.

FERRER José,  
*Les Lauriers sont coupés, Return to Peyton Place*, 1961

FINCHER David,  
*Fight Club*, 1999.

FLEISCHER Richard,  
*Barrabas, Barabba*, 1961,  
*Le Voyage fantastique, Fantastic Voyage*, 1966.

FLEMMING Victor,  
*Autant en emporte le vent, Gone with the Wind*, 1939,  
*Magicien d'Oz, The Wizard of Oz*, 1939,  
*Docteur Jekyll et M. Hyde, doctor Jekyll and Mr Hyde*, 1941.

FORD John,  
*Les Quatre Fils, Four Sons*, 1928,  
*Le Mouchard, The Informer*, 1935,  
*La Chevauchée Fantastique, Stagecoach*, 1939,  
*Vers sa destinée, Young Mr Lincoln*, 1939,  
*Quelle était verte ma vallée, How Green Was My Valley*, 1941,  
*La Poursuite infernale, My Darling Clementine* 1946,  
*La Charge héroïque, She wore a yellow ribbon* 1949,  
*La Prisonnière du désert, The Searchers*, 1956,  
*L'Homme qui tua Liberty Valance, The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962.

FUKUNAGA Cary,  
*Jane Eyre*, 2011.

FULLER Samuel,  
*Shock Corridor*, 1963.

GILLIAM Terry,  
*Brazil*, 1985

GODARD Jean-Luc,  
*Le Mépris*, 1963.  
*La Chinoise*, 1967.

GRIFFITH David Wark,  
*Naissance d'une nation, The Birth of a Nation*, 1915,  
*Intolérance, Intolerance : Love's Struggle Throughout the Ages*, 1916.

HAND David,  
*Blanche-Neige et les sept nains, Snow White and the Seven Dwarfs*, 1937.

HATAWAY Henry,  
*Peter Ibbetson* 1935.

HAYNES Todd,  
*Loin du paradis, Far from Heaven*, 2002.

HAWKS Howard,  
*L'Impossible Mr Bébé, Bringing up Baby*, 1938,  
*Le Port de l'angoisse, To Have and Have Not*, 1944,  
*Le Grand Sommeil, The Big Sleep*, 1946.

HITCHCOCK Alfred,  
*La Taverne de la Jamaïque, Jamaica Inn*, 1939,  
*Rebecca*, 1940,  
*Mr and Mrs Smith*, 1941,  
*Soupçons, Suspicion*, 1941,  
*La Corde, Rope*, 1948,

*Les Amants du Capricorne, Under Capricorn*, 1949,  
*Le Grand Alibi, Stage Fright*, 1950,  
*L'Inconnu du Nord-Express, Stranger in a train*, 1951,  
*La Loi du silence, I Confess*, 1953,  
*Le Crime était presque parfait, Dial M for Murder*, 1954,  
*Fenêtre sur cour, Rear Window*, 1954,  
*Mais qui a tué Harry , The Trouble with Harry*, 1955,  
*Le Faux coupable, The Wrong Man*, 1956,  
*Sueurs Froides, Vertigo* 1958,  
*La Mort aux trousses, North by Northwest*, 1959,  
*Psychose, Psycho*, 1960,  
*Pas de printemps pour Marnie, Marnie*, 1964,  
*Le Rideau déchiré, Torn Curtain*, 1966,  
*L'Étau, Topaz*, 1969.

HUSTON John,

*Freud, Passions secrètes, Freud : The Secret Passion*, 1962,  
*La Bible, The Bible : In the Beginning*, 1966.

IÑÁRRITU Alejandro González,

*Birdman*, 2014.

JACKSON Peter,

*Seigneur des anneaux, Le Retour du roi, The Lord of the Rings, The Return of the King*, 2003,  
*King Kong*, 2005.

JONZE Spike,

*Her*, Spike Jonze, 2013.

KEATON Buster,

*Friigo Fregoli* , 1921,  
*Les Trois âges, Three Ages*, 1923,  
*Sherlock Junior*, 1924.

KUBRICK Stanley,

*Spartacus*, 1960,  
*2001, l'Odyssée de l'espace, 2001 a Space Odyssey*, 1968,



*Orange Mécanique, A Clockwork Orange*, 1971.

KUROSAWA Akira,

*Rashômon*, 1950

LANDERS Lew,

*Le Corbeau, The Raven*, 1935.

LANG Fritz,

*Trois Lumières, Der müde Tod*, 1921,

*Nibelungen*,

1924. *Metropolis*, 1926,

*La Femme sur la lune, Frau im Mond*, 1929,

*M le Maudit (M – Eine Stadt sucht einen Mörder*, 1931,

*Furie, Fury*, 1936,

*La Femme au portrait, The Woman in the Window*, 1944,

*La Rue rouge, Scarlet Street*, 1945,

*Le Secret derrière la porte, The Secret beyond the Door*, 1948,

*House by the River*, 1949,

*L'Ange des maudits, Ranch Notorious*, 1951,

*Le démon s'éveille la nuit, Clash by Night*, 1952,

*Règlement de compte, The Big Heat*, 1953,

*Désirs humains, Human Desire*, 1954,

*Les Contrebandiers de Moonfleet, Moonfleet*, 1955,

*L'Invraisemblable Vérité, Beyond a Reasonable Doubt*, 1956.

LAUGHTON Charles,

*La Nuit du chasseur, The Night of the Hunter*, 1955.

LEAN David,

*La Fille de Ryan, Ryan's Daughter*, 1970.

LEISEN Mitchell,

*La Baronne de minuit, Midnight*, 1939.

LE ROY, Mervyn,

*Quo Vadis*, 1951.

LEWIN Albert,

*The Moon and Sixpence*, 1942,

*Le Portrait de Dorian Gray, The Picture of Dorian Gray*, 1945,

*Bel Ami, The Private Affairs of Bel Ami*, 1947,

*Pandora, Pandora and the Flying Dutchman*, 1951.

LEWIS Jerry,

*Le Zinzin d'Hollywood, The Errand Boy*, 1961,

*Dr Jerry et Mr Love, The Nutty Professor*, 1963.

LICHTENSTEIN Mitchell

*Teeth*, 2007.

LITVAK Anatole,

*La Fosse aux serpents, Snake Pit*, 1948.

LUBITSCH Ernst,

*Sérénade à trois, Design for Living*, 1933,

*La Huitième femme de Barbe-Bleue, Bluebeard's Eighth Wife*, 1938,

*Ninotchka*, 1939,

*Rendez-vous, The Shop around the Corner*, 1940,

*Le Ciel peut attendre, Heaven Can Wait*, 1943,

avec PREMINGER Otto,

*La Dame au manteau d'Hermine, That Lady in Ermine* 1948.

LUMIÈRE Louis et Auguste,

*L'Arrivée d'un train à la Ciotat*, 1895,

*L'arroseur arrosé*, 1895,

*La partie de cartes*, 1895,

*Le Bébé mangeant sa soupe*, 1896.

LYNCH David,

*Eraserhead*, 1977,

*Sailor et Lula*, 1991,

*Mulholland Drive*, 2001.

MACDOUGALL Ronald,

*Le Monde, la chair et le diable, The World, the Flesh and the Devil*, 1959.

MALICK Terrence,

*Nouveau Monde, The New World*, 2005,

*Tree of Life*, 2011.

MAMOULIAN Robert,

*Docteur Jekyll et M. Hyde, docteur Jekyll and Mr Hyde*, 1931.

MANKIEWICZ Joseph,

*La Châteâu du dragon, Dragonwyck*, 1946,

*L'Aventure de Mme Muir, The Ghost and Mrs Muir*, 1947,

*Eve, All about Eve*, 1950,

*La Comtesse aux pieds nus, The Barefoot Contessa*, 1954,

*Soudain, l'été dernier, Suddenly, Last Summer*, 1959,

*Cléopâtre, Cleopatra* 1963.

MANN Anthony,

*La Chute de l'Empire Romain, The Fall of the Roman Empire*, 1964,

MCLEOD WILLOX Fred,

*La Planète interdite, Forbidden Planet*, 1956.

MÉLIÈS Georges,

*L'Homme orchestre*, 1900,

*Le Rêve du radjah*, 1900,

*Voyage dans la lune*, 1902.

MILLESTONE Lewis,

*À l'Ouest rien de nouveau, All Quiet on the Western Front*, 1930.

MINNELLI Vincente,

*Yolanda et le voleur, Yolanda and the Thief*, 1945,

*Ziegfeld Follies*, 1946,

*Le Pirate, The Pirate*, 1948,

*Un Américain à Paris, An American in Paris*, 1951,

*Les Ensorcelés, The Bad and the Beautiful*, 1952,  
*Tous en scène, Band Wagon*, 1953,  
*Brigadoon*, 1954,  
*La Toile d'araignée The Cobweb*, 1955,  
*La Vie passionnée de Vincent Van Gogh, Lust for Life*, 1956,  
*Quinze jours ailleurs, Two Weeks in Another Town*, 1961.

MONTGOMERY Robert

*La Dame du Lac, Lady in the Lake*, 1947.

NAISHULLER Ilya,

*Hardcore Henry*, 2016.

NOLAN Christopher,

*Inception*, 2010.

OLIVIER Laurence,

*Henry V*, 1944.

OPHULS Max,

*Lettre d'une femme inconnue, Letter from an Unknown Woman*, 1948.

PABST Georg Wilhelm,

*Les Mystères d'une âme, Geheimnisse einer Seele*, 1926.

PENN Sean,

*Into the Wild*, 2007.

POWELL Michael et PRESSBURGER Emeric

*Les Contes d'Hoffmann, The Tales of Hoffmann*, 1951

PREMINGER Otto,

*Laura*, 1944,

*Le Mystérieux docteur Korvo, Whirpool*, 1949,

*La Rivière sans retour, River of No Return*, 1954,

*Le Cardinal, The Cardinal*, 1963,

avec LUBITSCH Ernst,

*La Dame au manteau d'Hermine, That Lady in Ermine* 1948.

QUINE Richard,

*Deux Têtes folles, Paris, When it Sizzles*, 1964

RAIMI Sam,

*Le Monde fantastique d'Oz, Oz : the Great and Powerful*, 2013.

RAPPER Irving,

*Now Voyager, Une femme cherche son destin*, 1942.

.

RENOIR Jean,

*La Chienne*, 1931,

*La Nuit du carrefour*, 1932,

*La Bête humaine*, 1938.

REEVES Matt,

*La Planète des singes : Suprématie, War for the Planet of the Apes*, 2017.

RESNAIS Alain,

*Hiroshima mon amour*, 1959,

*L'Année dernière à Marienbad*, 1961,

*La guerre est finie*, 1966,

*Je t'aime, je t'aime*, 1968,

*Providence*, 1977.

RITT Martin,

*Le Prête-nom, The Front*, 1976.

ROACH Jay,

*Dalton Trumbo, Trumbo*, 2016.

ROBERT MITCHELL David,

*It Follows*, 2014.

ROSS Herbert,

*Tombe les filles et tais-toi, Play It Again, Sam*, 1972.

ROSSI Gianfranco,  
*Fuocoammare*, 2016.

ROSS Matt,  
*Capitain Fantastic*, 2016.

SANDRICH Mark,  
*Amanda*, 1938.

SCHAFFNER Franklin J.,  
*La Planète des singes, Planet of the Apes*, 1968.

SCHIPPER Sebastian,  
*Victoria*, 2015.

SCORSESE Martin,  
*Hugo Cabret*, 2011.

SIDNEY George,  
*Escale à Hollywood, Anchors Aweigh*, 1945.

SIODMAK Robert,  
*Double Enigme, The Dark Mirror*, 1946.

SINGER Bryan,  
*Usual Suspects, The Usual Suspects*, 1995.

SIRK Douglas,  
*Scandale à Paris, A Scandal in Paris*, 1946,  
*Le Secret magnifique, Magnificent Obsession*, 1954,  
*Tout ce que le ciel permet, All That Heaven Allows*, 1955,  
*Le temps d'aimer, le temps de mourir, A Time to Love, a Time to Die*, 1958,  
*Mirage de la vie, Imitation of Life*, 1959.

SOKOUROV Alexandre,  
*L'Arche Russe, Rouski kovtchev*, 2002.

SPIELBERG Steven,

*Les Dents de la mer, Jaws*, 1975,

*Jurassic Park*, 1993,

*Minority Report*, 2002,

*Le Pont des espions, Bridge of Spies*, 2015,

*Ready Player One*, 2018.

STAHL John,

*Péché Mortel, Leave Her to Heaven*, 1945.

STERNBERG Joseph von,

*Fièvre sur Anatahan, The Saga of Anathan* 1953.

STEVENSON Robert,

*Jane Eyre*, 1944,

*Mary Poppins*, 1964,

*Le Fantôme de Barbe Noire, Backbeard's Ghost*, 1968,

*Un Amour de Coccinelle, The Love Bug*, 1968.

STILLER Mauritz

*Trésor d'Arne, Herr Arnes pengar*, 1919

STURGES John,

*Règlement de comptes à OK Corral, Gunfight at the OK Corral*, 1957.

STURGES, Preston,

*Voyages de Sullivan, Sullivan's Travels*, 1941.

*Infidèlement vôtre, Unfaithfully Yours*, Preston Sturges, 1948.

SHYAMALAN M. Night,

*Sixième Sens, The Sixth Sense*, 1999

TARANTINO Quentin,

*Pulp Fiction*, 1994,

*Inglourious Basterds*, 2009.

TASHLIN Frank,

*Cendrillon aux grands pieds, Cinderella*, 1960.

TOURNEUR Jacques,

*La Féline, Cat People*, 1942,

*Vaudou, I Walked with a Zombie*, 1943,

*Angoisse, Experiment Perilous*, 1944,

*La Flèche et le Flambeau, The Flame and the Arrow*, 1950,

*La Flibustière des Antilles, Anne of the Indies*, 1951,

*La Cité sous la mer, Gods of the Deep*, 1965.

TRUFFAUT François,

*La Nuit Américaine*, 1973.

TRUMBO Dalton,

*Johnny s'en-va-t-en guerre Johnny Got His Gun*, 1971.

ULMER Edgar Georg,

*Barbe Bleue, Bluebeard*, 1944,

*Strange Illusion*, 1945.

VERHOVEN Paul,

*Total Recall*, 1990.

VERTOV Dziga,

*L'Homme à la caméra, Chelovek s Kinoapparatom*, 1929.

VIDOR Charles,

*Gilda*, 1946.

VIDOR King,

*Stella Dallas*, 1937,

*Le Rebelle, The Fountainhead*, 1949,

*Guerre et Paix*, 1956.

WACHOWSKI Lana et Lilly,

*Matrix*, 1999,



*Jupiter, Jupiter Ascending*, 2015,  
avec TYKWER Tom,  
*Cloud Atlas*, 2012.

WALSH Raoul,  
*La Charge fantastique, They Died with Their Boots On*, 1941,  
*La Vallée de la peur, Pursued*, 1947.

WELLES Orson,  
*Citizen Kane*, 1941,  
*La Splendeur des Amberson, The Magnificent Ambersons*, 1942,  
*La Dame de Shanghai, The Lady from Shanghai*, 1947,  
*La Soif du mal, Touch of Evil*, 1958,  
*Vérités et mensonge, F for Fake*, 1974.

WELLMAN William,  
*Les Ailes, Wings*, 1927.

WHALE James,  
*Frankenstein*, 1931.

WILDER Billy,  
*Assurance sur la mort, Double Indemnity*, 1944,  
*Boulevard du crépuscule, Sunset Boulevard*, 1950,  
*Sept Ans de réflexion, The Seven Year Itch*, 1955  
*L'Odyssée de Charles Lindbergh, The Spirit of Saint Louis*, 1957,  
*Certains l'aiment chaud, Some Like It Hot*, 1959.

WISE Robert,  
*La Mélodie du bonheur, The Sound of Music*, 1965.

WYLER William,  
*Les Hauts de Hurlevent Wuthering Heights*, 1939,  
*La Vipère, The Little Foxes*, 1941,  
*Les Plus Belles Années de notre vie, The Best Years of Our Lives* 1946,  
*L'Héritière, The Heiress*, 1949,  
*La Maison des otages, The Desperate Hours*, 1955,

*Ben Hur*, 1959,

*La Rumeur, The Children's Hour*, 1961.

## Table des illustrations

Fig.1 - <i>Citizen Kane</i> , 1941. L'enfance volée de Kane.....	63
Fig. 2 - <i>Citizen Kane</i> , 1941. L'enfance volée de Kane.....	64
Fig. 3 - <i>Citizen Kane</i> , 1941. <i>Citizen Kane</i> rapporte un même événement (une représentation de <i>Salomé</i> ) vu par deux témoins.....	67
Fig. 4 - <i>Citizen Kane</i> , 1941. Susan, reconstituant un puzzle, peut nous renvoyer à l'activité du spectateur et de Thompson qui essaient de reconstituer un récit à travers des petits fragments qu'ils peinent à raccrocher entre eux.	
Fig. 5 - <i>Citizen Kane</i> , 1941. Profession de foi manuscrite.....	69
Fig.6 - <i>Citizen Kane</i> , 1941. L'hubris de Kane n'a d'égale que celle de son démiurge, Welles. ....	70
Fig.7 - <i>Citizen Kane</i> , 1941. La fameuse séquence de la tentative de suicide de Susan présente en un seul plan quatre éléments : le poison, une tache noire que le spectateur peut interpréter comme le lieu du visage de la femme, le visage plein d'effrois de Kane et la porte du couloir. ....	72
Fig. 8 - <i>Citizen Kane</i> , 1941. C'est à la lettre <i>pour personne</i> , dans l'âtre où brûle le traîneau jeté .....	78

### Chapitre 3

Fig.1 - <i>Citizen Kane</i> , 1941. Le film joue alors sur des échelles : passant du microscopique (« Rosebud ») au macroscopique (Xanadu).....	92
Fig. 2 - <i>La Rue Rouge</i> , 1945. Chris Cross entend des voix intérieures, celles de ses deux victimes : Kitty qu'il a tuée avec un pic à glace et Johnny, puni à sa place.....	98
Fig. 3 - <i>Infidèlement vôtre</i> , 1948. Alfred y est au sommet de son art : magistral chef d'orchestre et mari superbe dont la vengeance est terrible.....	116
Fig. 4 - <i>Infidèlement vôtre</i> , 1948. Alfred se ridiculise, échouant piteusement à mettre ses plans machiavéliques en application et découvrant finalement la preuve de la loyauté de son épouse. ....	117

### Chapitre 4

Fig. 1 - <i>Hantise</i> , 1944. La seconde séquence nous présente sous l'emprise de deux hommes : un maître de musique bienveillant et un pianiste, Gregory, amant doux et sournois.....	150
Fig. 2- <i>Hantise</i> , 1944. Bruits parasites, scintillement des lampes à gaz (qui donne le titre original du film : <i>Gaslight</i> ) permettent d'exprimer des souffrances psychiques. ....	151
Fig. 3 – <i>L'Aventure de Mme Muir</i> , 1947.« Je suis un spectre, ne l'oublie pas, depuis quatre ans, je n'ai pas de corps (...) Vous n'avez qu'une ombre en face de vous ».....	155
Fig. 4 - <i>L'Aventure de Mme Muir</i> , 1947. Entre élégie morbide et symphonie lyrique et onirique, <i>L'Aventure de Mme Muir</i> est l'histoire d'un départ.....	156

Fig.5 - <i>La vie est belle</i> , 1946. La cauchemardesque Pottersville, sorte de double contingent de Bedford Falls.....	158
Fig. 6 - <i>La vie est belle</i> , 1946. La vie de la bourgade de Bedford Falls telle qu'elle est. ....	158
Fig. 7 - <i>La Maison du docteur Edwardes</i> , 1945. Les portes de l'inconscient de <i>La Maison du docteur Edwardes</i> .....	165
Fig. 8 - <i>Peter Ibbetson</i> , 1935. Physiquement, Peter Ibbetson et la duchesse de Towers sont séparés. La mise en scène impose toujours une grille entre les deux personnages, et cela depuis leur enfance. ....	168
Fig. 9 - <i>Peter Ibbetson</i> 1935. Physiquement, Peter Ibbetson et la duchesse de Towers sont séparés. La mise en scène impose toujours une grille entre les deux personnages, et cela depuis leur enfance. ....	169

## Partie 2 - Chapitre 1

Fig. 1 - <i>La chevauché fantastique</i> , 1939. Les archétypes sont ceux des westerns habituels : la prostituée réprouvée, le médecin alcoolique.....	188
Fig. 2 - <i>Le Portrait de Dorian Gray</i> 1948. On peut lire des lettres sur ses cubes : elles désignent les initiales des futures victimes de Dorian !.....	193
Fig. 3 - <i>Le Portrait de Dorian Gray</i> , 1948. Du <i>Music-hall des deux tortues</i> où Sybil chante <i>Goodbye Little Yellow Bird</i> au prélude de Chopin qu'interprète Dorian, la musique est associée à un personnage. ....	194
Fig. 4 - <i>Le Portrait de Dorian Gray</i> , 1948. Quand il sera amené à venger sa sœur, le frère de Sybil ne connaîtra de Dorian que deux représentations artistiques : le prélude de Chopin et le portrait de Sir Tristan. Identifié à un air de musique et à une image sacrée, Dorian est bien le reflet d'images artistiques. ....	195
Fig. 5 - <i>Le Portrait de Dorian Gray</i> , 1948. Cette fantasmagorie terrifiante nous fait passer d'un analogon réaliste, sorte de double appliqué de Dorian, au portrait de la noirceur de son âme, devenue inhumaine. ....	196

## Chapitre 2

Fig.1 - <i>Jane Eyre</i> 1944. Stevenson privilégie aussi les plans d'ensemble où les personnages sont écrasés par l'architecture gothique.....	228
Fig.2 - <i>Jane Eyre</i> , 1944. Le film de Stevenson utilise la photographie en noir et blanc pour créer une atmosphère vaporeuse (renforcée par la brume, la fumée des cigares, les nuages, l'eau bouillante qui sort des théières et les multiples fondus enchaînés).....	229

## Chapitre 5

Fig.1 - <i>Rebecca</i> , 1941. Le <i>female gothic</i> se termine par l'incendie du château.....	277
--	-----

Fig. 2 - <i>L'Aventure de Mme Muir</i> , 1947. Comprenant l'impossibilité de leur amour, le Capitaine Gregg disparaît.....	282
--	-----

## Chapitre 6

Fig. 1 - <i>Jane Eyre</i> , 1944. Ce film de Stevenson se revendique comme une mise en images du roman qui apparaît après le logo du studio. En filmant un ouvrage relié de <i>Jane Eyre</i> dont les pages se tournent pour nous faire découvrir le générique, l'adaptation gagne en autorité. ....	301
Fig. 2 - <i>Les Hauts de Hurlevent</i> 1939. Les inscriptions qui commencent <i>Les Hauts de Hurlevent</i> donnent une description d'une époque et d'un lieu où se déroulait le drame.....	303
Fig. 3 - <i>Les Hauts de Hurlevent</i> 1939. Penistone devient un décor capital, le seul où les amoureux peuvent être réunis. ....	307
Fig. 4 - <i>Madame Bovary</i> 1949. Minnelli inclut le procès de Flaubert au début de son adaptation de <i>Madame Bovary</i> . ....	310
Fig. 5 - <i>Jane Eyre</i> , 1944. Alors que Jane s'aventure hors de Thornfield Hall, elle heurte un inconnu à cheval. ....	313
Fig. 6 - <i>Les Hauts de Hurlevent</i> , 1939. Une réplique vient expliciter l'effroi visible de Catherine : « Un vent froid m'a traversé le cœur » avoue-t-elle. Pour clore la scène, l'expression est répétée par Mrs Dean, la narratrice, consciente du déchirement et du deuil amoureux que représente ce mariage.....	319
Fig. 7 - <i>Les Hauts de Hurlevent</i> , 1939. Le montage permet également d'expliquer le dilemme du personnage : en un fondu volet, Wyler associe deux images : les bruyères de Peniston, lieu de la passion romantique, et Edgar Linton à son bureau en train de rédiger une lettre, symbole de l'ordre et de l'aisance.....	320
Fig. 8 - <i>Rebecca</i> , 194. Mrs Danvers multiplie des petits incidents pour créer un malaise chez I et ira jusqu'à lui suggérer de se suicider. ....	327

## Partie 3 - Chapitre 2

Fig.1 - <i>Soudain, l'été dernier</i> , 1959. Un fondu superposant deux images, une actuelle et une autre mémorielle .....	353
Fig. 2 - <i>La Maison du docteur Edwardes</i> , 1945. L'endormissement du héros est signifié par un fondu au blanc qui rappelle le lait mais aussi l'écran du rêve (un symbole du sein maternel). ....	363
Fig. 3 - <i>La Maison du docteur Edwardes</i> , 1945. L'hôpital psychiatrique de Green Manor est symbolisé par un mur d'yeux qu'on découpe aux ciseaux.....	365
Fig. 4 - <i>La Maison du docteur Edwardes</i> , 1945. Deleuze note que le véritable rêve de <i>La Maison du docteur Edwardes</i> « est distribué en éléments distants : ce sont les raies d'une fourchette sur une nappe qui deviendront rayures d'un pyjama, pour sauter dans les stries d'une couverture blanche,	

qui donnera l'espace évasé d'un lavabo, repris lui-même par un verre de lait grossi, livrant à son tour un champ de neige marqué par des traces parallèles de ski. ».....	366
Fig. 5 - <i>La Maison du docteur Edwardes</i> , 1945. Deleuze note que le véritable rêve de <i>La Maison du docteur Edwardes</i> « est distribué en éléments distants : ce sont les raies d'une fourchette sur une nappe qui deviendront rayures d'un pyjama, pour sauter dans les stries d'une couverture blanche, qui donnera l'espace évasé d'un lavabo, repris lui-même par un verre de lait grossi, livrant à son tour un champ de neige marqué par des traces parallèles de ski. ».....	367
Fig. 6 - <i>La Féline</i> , 1942. Irena possède une <i>bush soul</i> qui la relie dès la première séquence à une panthère enfermée dans une cage de zoo. ....	380

#### Chapitre 4

Fig. 1 - <i>Freud passions secrètes</i> , 1962. Huston multiplie les figures historiques (Meynert, Charcot, Breuer) auxquelles il prête des propos imaginaires. ....	421
Fig. 2 - <i>Freud passions secrètes</i> , 1962. Freud comprend qu'il est autant concerné par le désir originaire que sa patiente hystérique.....	422
Fig. 3 - <i>Amanda</i> , 1938. Les quiproquos de cette comédie psychanalytique déclinent les différents objets thérapeutiques : l'analyse des rêves, les traitements médicamenteux et l'hypnose. ....	434
Fig. 4 - <i>Un Américain à Paris</i> , 1951. Reprocher à <i>Un Américain à Paris</i> son utilisation des clichés de « cartes postales » s'avère contre-productif étant donné que la ville y est fantasmée par un peintre étranger.....	436

#### Partie 4 - Chapitre 1

Fig. 1 - <i>Sept ans de réflexion</i> , 1955. Auteur d'un ouvrage érudit ( <i>L'Homme et son subconscient</i> ) que l'éditeur Richard Sherman tente de rendre commercial en le renommant <i>Sexe et violence</i> , le docteur Brubaker reconnaît immédiatement chez celui-ci les symptômes de la « démangeaison des sept ans de mariage ».....	454
Fig. 2 - <i>Amanda</i> , 1938. Le docteur Flagg et sa patiente Amanda dansent sur des nénuphars. ....	457
Fig. 3 - <i>Freud, passions secrètes</i> , 1962. Cecily raconte au thérapeute un rêve dont les images sont floues à cause d'une surexposition. Le premier rêve nous montre la mort d'un père dans un hôpital mais une nouvelle vision du même rêve, cette fois plus nette, nous fait comprendre que nous sommes dans une maison close. ....	468
Fig. 4 - <i>La Femme au portrait</i> , 1944. Lang nous indique à la fin de son film que Wanley sollicite dans son rêve des figures croisées dans la réalité. Un voiturier y joue le rôle d'un maître-chanteur. ....	478
Fig. 5 - <i>La Femme au portrait</i> , 1944. Lang nous indique à la fin de son film que Wanley sollicite dans son rêve des figures croisées dans la réalité. Le responsable du vestiaire devient dans un rêve un mort embarrassant. ....	478

- Fig. 6 - *La Féline*, 1942. Face aux interprètes des rêves, Hollywood classique privilégie des associations d'esprit que les films explicitent visuellement : ainsi l'équerre devient un crucifix. .... 480
- Fig. 1 - *La Femme au portrait*, 1944. Pour signifier la fin du cauchemar de Wanley (*La Femme au portrait*), Lang a quant à lui opté pour un trucage invisible qui repose sur une technique théâtrale : le décor mobile. Le mouvement de caméra permet au cinéaste de nous faire croire que nous passons en un seul plan de « l'autre scène » au club où le héros s'est assoupi. .... 493

### Chapitre 3

- Fig. 1 - *Peter Ibbetson*, 1935. Le rêve de *Peter Ibbetson* est avant tout un nouveau territoire, une sorte d'étape vers un autre monde qui précède la mort. .... 508
- Fig. 2 - *Docteur Jekyll et Mr Hyde*, 1931. Cette histoire de métamorphose raconte le drame de la conscience humaine, celui du Ça et du Surmoi. Hyde représente la culpabilité de Jekyll qui se souvient de toutes ses exactions. .... 511
- Fig. 3 - *Docteur Jekyll et Mr Hyde*, 1941. Transformation de Jekyll en Hyde. .... 513
- Fig. 4 - *Le Mystérieux docteur Korvo*, 1950. Le docteur Korvo utilise l'hypnose pour prendre l'ascendant sur ses victimes-patientes. .... 517
- Fig. 5 - *Double Énigme*, 1946. Dans une séquence où les deux sœurs sont réunies devant un miroir, Robert Siodmak compose un plan où l'on voit Ruth en robe blanche en amorce et Terry en robe noire dans le reflet du miroir. .... 518

### Chapitre 4

- Fig. 1 - *Strange Illusion*, 1945. Le rêve est une forme de rébus prémonitoire qui sert de clef à l'intrigue. .... 524
- Fig. 2 - *L'Aventure de Mme Muir*, 1947. Le cheminement de toute une vie pour accéder à un au-delà où l'amour fantasmé s'accomplit. .... 527
- Fig. 3 - *La Maison du docteur Edwardes*, 1945. Les objets sont des énigmes à interpréter. .... 531
- Fig. 4 - *Les Ensorcelés*, 1952. Le plan où Jonathan porte amoureux Georgia Lorrison pour ensuite la jeter cruellement dans une piscine fait usage de ce mouvement de caméra de manière à souligner la dualité de ce personnage. .... 537
- Fig. 5 - *Les Ensorcelés*, 1952. Contrairement au film de Welles, celui de Minnelli se termine par une possible renaissance : les trois personnages qui doivent leurs plus grands malheurs à Jonathan décident finalement de collaborer une nouvelle fois avec lui. .... 538
- Fig. 6 - *Les Ensorcelés*, 1952. « Je n'ai pas besoin d'une femme mais d'une star ». .... 539
- Fig. 7 - *Les Ensorcelés*, 1952. La face sombre d'Hollywood. .... 540
- Fig. 8 - *Laura*, 1944. Fig. 9 - *La Femme au portrait*, 1944. Lorsque l'on découvre la peinture avant son modèle, la fonction de muse pose problème. .... 543

Fig. 10 - *L'Aventure de Mme Muir*, 1947. La genèse originale d'un roman co-écrit avec un fantôme.

..... 547



# Table des matières

<b>RÉSUMÉ</b> .....	<b>3</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>4</b>
<b>REMERCIEMENTS</b> .....	
.....	5
<b>SOMMAIRE</b> .....	
.....	6
<b>INTRODUCTION</b> .....	
.....	8

## **LA VOCATION DU CINEMATOGRAPHE A REPRESENTER LA REALITE A ETE TRES TOT QUESTIONNEE. ....19**

### **1. Dès les « vues » Lumière, la technique cinématographique restitue partiellement la réalité matérielle tout en ouvrant sur une surréalité.....23**

1.1 28 décembre 1895, l'image photographique animée, nouvelle approche de la réalité qui appelle la construction d'images mentales .....	24
1.1.1 L' « effet-train » : une hallucination ? .....	24
1.1.2 L'accueil du cinématographe : un « jouet scientifique » .....	26
1.1.3 La « Magie » du cinéma.....	28

### **1.2.Rendre artistique la technique: films de famille et industrie cinématographique.....**

30

1.2.1 Le cinématographe : un art ou une technique ? .....	31
1.2.2 Les avancées techniques ne nous rapprochent pas de la réalité .....	32
1.2.3 Films de famille et industrie cinématographique .....	34
1.2.4 Ce que Hollywood retient des « vues » Lumière .....	37
1.3 Avant Hollywood : une narration documentaire (réalité matérielle) et fictionnelle (surréalité).....	38
1.3.1 Les « vues à transformations ».....	39
1.3.2 Inversion de la dichotomie Lumière/Méliès .....	41
1.3.3 La postérité du cinématographe .....	44

### **2. Le réalisme ontologique et son questionnement par la mise en scène : l'exemple de *Citizen Kane* .....47**

2.1 Le caractère ontologiquement réaliste du cinéma lui permet d'exprimer une vérité par la fiction.....	48
2.1.1 Une théorie qui s'applique à l'ensemble du cinéma .....	49
2.1.2 Le « réalisme ontologique » rapproche la fiction de sa dimension documentaire .....	50
2.1.3 Les cinéastes reconstituent ce qui est advenu pendant le tournage par leur pratique du montage défendue dans l'article « Montage interdit » .....	52

2.1.4 Les films sur lesquels reposent les théories d'André Bazin contredisent un réalisme à sens unique	54
2.2 André Bazin trouve en <i>Citizen Kane</i> l'expression du « réalisme ontologique »	57
2.2.1 <i>Naissance du cinéma</i> : trouver un style susceptible de rivaliser avec la littérature	58
2.2.2 La profondeur de champ : un gain de réalité ?	72
<b>3. À travers une esthétique réaliste, le classicisme hollywoodien parvient à une diégèse qui est l'objet de manipulations, comme celles du trompe-l'œil en peinture</b>	<b>80</b>
3.1 Les macmahoniens défendent un réalisme au service de la transparence de la fiction	81
3.1.1 Mourlet voit dans le cinéma l'accomplissement de son désir de spectateur	81
3.1.2 Mourlet défend un cinéma réaliste, c'est-à-dire un cinéma sans artifices au service des acteurs	83
3.1.3 Un spectacle hypnotique	84
3.2 Le « réalisme diégétique » : faire adhérer le public à un monde imaginaire	85
3.2.1 La « diégèse » : un terme qui refait surface en 1951 pour désigner l'univers filmique	85
3.2.2 Existe-t-il une réalité afilmique ?	86
3.2.3 La « diégèse » un espace reconstruit par le spectateur	87
3.2.4 Imprégner le spectateur d'une « réalité diégétique »	88
3.3 La « diégèse » hollywoodienne : une réalité plus harmonieuse que le monde afilmique	90
3.3.1 La « diégèse » est un terme qui s'accorde à Hollywood	91
3.3.2 Multiplier les « diégèses »	91
3.3.3 <i>Fièvre sur Anathan</i> confronte deux « diégèses », une sonore et une autre visuelle	93
3.4 Les spécificités de la « diégèse » hollywoodienne à travers la comparaison d'un remake hollywoodien ( <i>La Rue rouge</i> ) avec son original ( <i>La Chienne</i> )	94
3.4.1 Deux approches : le réalisme poétique et le classicisme hollywoodien	95
3.4.2 Une « diégèse » dédramatisée ( <i>La Chienne</i> ) et une « diégèse » classique ( <i>La Rue rouge</i> )	96
3.4.3 Un film comique et une tragédie moderne	98
3.5 Les « diégèses » hollywoodiennes créent un miroitement avec la réalité d'une époque	100
3.5.1 Un cinéma qui exprime et façonne l'identité américaine	100
3.5.2 Les films interventionnistes : imaginer une « diégèse » figurant une actualité dont les détails sont parcellaires	101
3.5.3 Un cinéma de propagande ?	104
3.6 Intégrer plusieurs « diégèses » dans un même film permet au cinéma hollywoodien de faire évoluer les récits vers une nouvelle forme de réalité	105
3.6.1 <i>Intolérance</i> , quatre « diégèses » au service d'un discours humaniste	106
3.6.2 <i>La Vallée de la peur</i> , un western qui s'ouvre à une « diégèse » intérieure	109
3.7 Le trompe-l'œil cinématographique : une illusion « intradiégétique »	110
3.7.1 Le trompe-l'œil : un procédé pictural encore d'actualité (de Zeuxis à Tyler Durden)	111
3.7.2 Trompe-l'œil cinématographique	112
3.7.3 Les « unbelievable narrators » du classicisme hollywoodien ( <i>Laura</i> , <i>Chantons sous la pluie</i> , <i>Le Grand Alibi</i> )	118
3.7.4 Prendre plaisir à la découverte d'un simulacre : <i>Le Magicien d'Oz</i>	120

**4. Le cinéma vu comme l'expérience d'une réalité philosophique, l'affirmation (ou la remise en question) de notre existence ? .....126**

4.1 Le scepticisme, un problème philosophique qui pourrait être reformulé à travers l'étude de certains films .....	129
4.1.1 Philosophie et cinéma .....	130
4.1.2 Les abymes de la folie.....	133
4.1.3 « Regarder (...) par les yeux des autres », Henry David Thoreau .....	134
4.1.4 Au « réalisme ontologique » de Bazin, Cavell répond par un doute ontologique .....	136
4.2 <i>Hantise</i> : À travers le cheminement fictionnel de Paula, le spectateur combat un scepticisme lié à sa condition de chose qui pense .....	138
4.2.1 Un mélodrame de la femme inconnue : Paula en quête de son histoire découvre son <i>cogito</i> .....	139
4.2.2 <i>L'Héritière</i> , récit d'une autre « vampirisation » .....	143
4.2.3 Comparaison d' <i>Hantise</i> et des <i>Méditations métaphysiques</i> : Paula apprend à devenir une « chose qui pense » .....	144
4.2.4 Une psychanalyse de Paula ? .....	148
4.2.5: Exprimer la psyché par le décor de Thorton Square .....	150
4.2.6 Le spectateur de cinéma est la « femme inconnue » ! .....	152
4.3 Les films du <i>cogito</i> .....	153
4.3.1 <i>L'Aventure de Mme Muir</i> : le capitaine Gregg accepte sa condition de spectre .....	155
4.3.2 <i>La vie est belle</i> , peut-être que je n'existe pas ! .....	158
4.4 Le rôle déterminant des objets dans le <i>cogito</i> des personnages .....	161
4.4.1 <i>Hantise</i> , une broche disparaît .....	163
4.4.2 <i>Le Secret derrière la porte</i> , les véritables objets du crime .....	164
4.4.3 <i>Le Portrait de Dorian Gray</i> , la peinture comme un work in progress de l'âme.....	166
4.4.4 <i>Peter Ibbetson</i> , une bague qui ouvre un nouvel univers aux personnages .....	167
4.5 Le <i>cogito</i> des personnages : un moyen de transcender la fiction .....	170
4.5.1 La postérité de <i>Six Personnages en quête d'auteur</i> dans le classicisme hollywoodien.....	170
4.5.2 La postérité de <i>Sherlock Junior</i> .....	175

**2. LE FANTASME ROMANESQUE A ETE METAMORPHOSE PAR LE REALISME CINEMATOGRAPHIQUE .....179**

**1. Le classicisme hollywoodien, terre d'accueil.....182**

1.1 Hollywood, un nouveau récit : hybridation entre une identité américaine et une inspiration européenne.....	182
1.1.1 Le transcendantalisme à Hollywood .....	183
1.1.2 Le syncrétisme hollywoodien .....	185
1.1.3 <i>La Chevauchée Fantastique</i> , une réécriture de <i>Boule de suif</i> , la nouvelle de Maupassant transposée dans le Far West.....	187
1.1.4 Une lecture transcendantaliste de romans pessimistes ? .....	189

1.2 Dans <i>Le Portrait de Dorian Gray</i> , Albert Lewin actualise le projet d'Oscar Wilde : synthétiser un pan de l'esthétique .....	190
1.2.1 Les décors deviennent des cabinets de curiosités .....	190
1.2.2 La vie imite l'art.....	192
1.2.3 Les deux portraits de Dorian Gray .....	195
1.2.4 Lewin imite Vélasquez ( <i>Les Ménines</i> ).....	197
1.3 Hollywood établit les nouvelles normes de la fiction .....	199
1.3.1 « Le cinéma recueille et perfectionne ce que lui abandonne le roman »... et inversement ! .....	200
1.3.2 Hollywood et l'avant-garde littéraire .....	201
1.3.3 Les « mines de sel » : des écrivains sous contrat .....	204
<b>2. Faire passer le « signifié » littéraire par le « signifiant » hollywoodien.....</b>	<b>206</b>
2.1 Le langage cinématographique est un « signifiant » qui peut exprimer différents « signifiés » .....	207
2.1.1 La question du « signifié » nous permet d'ouvrir les barrières qui isolent les différents langages artistiques .....	207
2.1.2 Deux adaptations de <i>Guerre et Paix</i> qui renvoient à deux signifiants cinématographiques .....	208
2.1.3 « « L'art pour l'art » n'est pas moins hérétique au cinéma » (Bazin).....	210
2.2 Comment le « signifiant » hollywoodien modifie le « signifié » biblique : l'exemple de Salomé vu par William Dieterle .....	212
2.2.1 Salomé, une inspiration pour la peinture, la littérature et le cinéma.....	212
2.2.2 La Salomé de Charles Bryant est moins consensuelle que celle de William Dieterle.....	215
2.2.3 La peinture biblique à Hollywood .....	215
2.2.4 <i>Salomé</i> de Dieterle, une tragédie politique .....	217
2.2.5 Salomé, une figure intemporelle de l'inconscient collectif .....	218
2.2.6 Les danses de Salomé, les chorégraphies meurtrières .....	220
2.2.7 Peplum et communisme .....	224
2.3 <i>Jane Eyre</i> , adapté par Robert Stevenson et Cary Fukunaga : une indication sur les passages obligés de l'adaptation de classiques de la littérature.....	225
2.3.1 Les films de Stevenson et Fukunaga, deux indicateurs de l'industrie du cinéma.....	226
2.3.2 Un traitement formel opposé .....	228
2.3.3 Deux conceptions du scénario .....	229
2.3.4 « Film-monde »/ « film qui apporte une vision du monde ».....	230
<b>3. L'adaptation hollywoodienne entre rupture et continuité avec le modèle littéraire .....</b>	<b>232</b>
3.1 Infidélités hollywoodiennes .....	233
3.1.1 Bazin s'insurge contre ceux qui « trahissent tout à la fois la littérature et le cinéma » .....	234
3.1.2 Supprimer les passages incompréhensibles au cinéma.....	237
3.2 Adaptations indirectes : <i>Vaudou (Jane Eyre)</i> et <i>La Fille de Ryan (Madame Bovary)</i> .....	242
3.2.1 Deux romans radicaux à l'épreuve de leur adaptation classiques.....	242
3.2.2 Deux adaptations indirectes laissant libre cours à l'imaginaire des réalisateurs .....	244
3.3 <i>Rebecca</i> , « Movie » or « Photoplay » ?.....	245

3.3.1 Le cinéma, un art sans précédents ou du théâtre « amélioré » ? .....	245
3.3.2 Hitchcock et la politique des auteurs .....	248
3.3.3 Selznick : ne pas décevoir les lecteurs de <i>Rebecca</i> .....	249
<b>4. Le genre hollywoodien du <i>female gothic</i> renouvelle et transforme le mythe de <i>Barbe-Bleue</i> .....</b>	<b>252</b>
4.1 Le <i>female gothic</i> à l'aune de la structure des mythes .....	253
4.2 L'adaptation de <i>Rebecca</i> par Alfred Hitchcock permet à Hollywood de s'emparer d'une tradition littéraire .....	257
4.2.1 Le conte ( <i>Barbe-Bleue</i> ), le roman gothique ( <i>Jane Eyre</i> ) et le <i>bestseller</i> ( <i>Rebecca</i> ), trois différentes incarnations d'un mariage sous tension .....	257
4.2.2 Le <i>female gothic</i> , postérité de l'adaptation de <i>Rebecca</i> à Hollywood .....	260
<b>5. Le film hollywoodien rejoint le conte par sa structure, ses archétypes et ses interprétations.....</b>	<b>266</b>
5.1 <i>King Kong</i> , <i>La Baronne de Minuit</i> et <i>La Vie est belle</i> , trois reprises de contes par Hollywood.....	267
5.1.1 <i>King Kong</i> : « c'est la Belle qui a tué la Bête » .....	268
5.1.2 <i>La vie est belle</i> , Scrooge, le capital américain et le fantôme de Noël.....	271
5.2 Contes et scénarios hollywoodiens : une structure qui est au service des personnages .....	272
5.3 L'apport du conte au classicisme hollywoodien (1) : le <i>happy end</i> .....	275
5.3.1 Le <i>happy end</i> du <i>female gothic</i> : un incendie providentiel .....	277
5.3.2 Le <i>happy end</i> : une aporia .....	279
5.3.3 Le <i>happy end</i> est plus fort que la mort.....	280
5.3.4 Une « fin dysphorique » (Marc Vernet).....	283
5.4 L'apport du conte au classicisme hollywoodien (2) : l'absence de profondeur psychologique des personnages .....	286
5.4.1 Le conte, un « sens psychologique » qui s'exprime par des images plutôt que par des descriptions intérieures.....	286
5.4.2 <i>Barbe-Bleue</i> , un archétype hollywoodien .....	288
5.5 Interpréter les contes et les films hollywoodiens à la lumière de la psychanalyse .....	289
5.5.1 La dimension symbolique des contes .....	289
5.5.2 Une interprétation sexuelle des contes et des <i>female gothic</i> .....	290
5.5.3 Interprétation du rêve filmé et du conte à la lumière de la psychanalyse .....	292
5.5.4 Le fantasme originaire .....	295
<b>6. L'invention de nouveaux procédés pour contourner la difficulté de traduire cinématographiquement l'écriture à la première personne .....</b>	<b>298</b>
6.1 Les équivalents du « je » au cinéma.....	300
6.1.1 Mention écrite.....	301
6.1.2 Le recours au <i>flashback</i> comme procédé narratif de substitution dans <i>Hurlevent</i> .....	304
6.1.3 Incorporer l'auteur .....	308
6.2 Hollywood trouve des substituts proprement cinématographiques au dévoilement littéraire du caractère des personnages .....	311

6.2.1 Les caméos du <i>female gothic</i> .....	311
6.2.2 Découvrir les habitants du château par le regard de l'héroïne .....	315
6.3 Révéler le monde intérieur .....	321
6.3.1 Caméra subjective .....	322
6.3.2 Voix off .....	322
6.3.3 Image mentale .....	324
6.3.4 La subjectivité contamine la « diégèse classique » .....	326

### **3. LE LIEN ENTRE ESTHETIQUE ET ONIRISME TROUVE SON EXPRESSION**

#### **LA PLUS ACHEVEE AVEC LE REVE FILME .....330**

##### **1. La représentation des rêves n'a pas attendu Hollywood pour occuper la pensée et les arts .....333**

1.1 Le récit de rêve a inspiré Hollywood .....	334
1.1.1 L'inspiration multiple des rêves hollywoodiens .....	335
1.1.2 L'exemple de la nouvelle onirique : tirer du rêve un enseignement .....	340
1.2 Le classicisme hollywoodien s'inscrit dans le courant des autres arts visuels en donnant une forme plastique au rêve .....	343
1.2.1 La représentation du rêve dans les arts scéniques .....	345
1.2.2 La représentation du rêve dans la peinture .....	347

##### **2. La représentation hollywoodienne du rêve fait coexister deux espaces-temps en un seul film .....350**

2.1 <i>Le Cauchemar</i> de Füssli préfigure l'occupation spatiale et la signification du rêve filmé hollywoodien .....	351
2.1.1 Lier deux mondes (onirique et réel) implique un double point de vue .....	351
2.1.2 Une menace bien réelle : la persistance du cauchemar .....	357
2.1.3 Dissiper l'angoisse en la nommant .....	360
2.2 Projeter le spectateur à la place du rêveur pour lui en faire partager la subjectivité .....	369
2.2.1 Rêve et cinéma : deux expériences audiovisuelles qui restituent un autre monde .....	370
2.2.2 Le caractère collectif de la création et de la réception cinématographiques s'oppose à la restitution d'un inconscient individuel .....	372
2.3 Le rêve filmé : une nouvelle approche pour mieux comprendre le personnage cinématographique .....	377
2.3.1 Le personnage est le garant d'une exploration onirique substantiellement audiovisuelle .....	378
2.3.2 L'identité psychique du personnage .....	380

##### **3. L'adaptation du rêve aux canons hollywoodiens .....383**

3.1 Le rêve filmé, un exercice de style normé par Hollywood .....	384
3.1.1 Continuité et rupture par rapport à la reproduction du monde par le cinéma classique .....	384
3.1.2 Expérimentation au cœur d'une économie rationnelle .....	386
3.1.3 Le rêve filmé, un élément décisif du scénario .....	387
3.1.4 Pastiches hollywoodiens .....	389

3.1.5 Prévenir le spectateur que l'on a quitté le réel par un changement formel radical ou le duper en restant dans la continuité du reste du film .....	391
3.2 Accéder directement au contenu manifeste .....	394
3.2.1 Créer des images en apparence équivalentes à celle de l'appareil psychique .....	394
3.2.2 Hollywood et le langage du rêve .....	395
3.2.3 Peut-on sauter l'étape du contenu latent ? .....	396
3.2.4 Déplacement et condensation .....	398
3.3 Provoquer chez le spectateur un sentiment d' « inquiétante étrangeté » .....	399
3.3.1 L'environnement familial dépeint par <i>La Femme au portrait</i> et <i>La Féline</i> peut être source d'angoisse .....	400
3.3.2 <i>La Femme au portrait</i> , un dénouement entre fantaisie et pure angoisse .....	401
3.3.3 Fritz Lang et la relativité de la vision .....	403
3.3.4 Une production qui provoque une impression de « déjà vu » .....	404
<b>4. À Hollywood, la psychanalyse et le rêve sont subordonnés aux genres .....</b>	<b>407</b>
4.1 Les films psychanalytiques, un <i>corpus</i> qui interroge la notion de genre hollywoodien .....	408
4.1.1 Le film psychanalytique, une poétique plutôt qu'un genre .....	409
4.1.2 Les genres hollywoodiens dominés par une « transfilmicité » .....	412
4.1.3 Une structure pour raconter la mythologie freudienne .....	418
4.2 La structure des rêves déduite de la psychanalyse s'applique aux rêves filmés par déformation .....	424
4.2.1 Une structure retenue par Jung .....	424
4.2.2 La structure du rêve de Ballantine, <i>La Maison du docteur Edwardes</i> .....	425
4.2.3 La structure du rêve de Wanley, <i>La Femme au portrait</i> .....	426
4.2.4 La structure du rêve de Dorothy, <i>Le Magicien d'Oz</i> .....	426
4.2.5 La Lyse .....	427
4.3 La représentation hollywoodienne des rêves évolue selon les genres hollywoodiens et réciproquement .....	427
4.3.1 Le rêve filmé appartient à trois genres : la comédie musicale, le film policier et le film fantastique .....	428
4.3.2 La comédie musicale, le rêve comme prouesse technique .....	430
4.3.3 Le film policier, une enquête motivée par le rêve .....	437
4.3.4 Le film fantastique, transgression par le rêve .....	439
<b>4. LA COEXISTENCE DU REVE ET DE LA REALITE DANS LE CLASSICISME HOLLYWOODIEN PORTE EN GERME LE CINEMA MODERNE.....</b>	<b>444</b>
<b>1. Un divertissement thérapeutique ? .....</b>	<b>446</b>
<b>Le rêve filmé permet une psychanalyse de fiction .....</b>	<b>446</b>
1.1 L'interprétation hollywoodienne du rêve va au-delà de la guérison de malades de fiction .....	447
1.1.1 La psychanalyse rendue manichéenne par Hollywood .....	448
1.1.2 « Aucun malade ne peut guérir aussi rapidement », petits arrangements de la fiction hollywoodienne avec la psychanalyse .....	457

1.1.1	La thérapie, instrument de la catharsis hollywoodienne .....	461
1.2	Faire du médium cinématographique l'instrument de processus psychologiques .....	467
1.2.1	Le rêve filmé comme rite initiatique .....	467
1.2.2	Deux intuitions de soignants sur les débuts du cinéma : dispositif nocif (d'Abundo) et miracle esthétique (Münsterberg) .....	469
1.2.3	La théorie psychanalytique au service de l'interprétation cinématographique .....	473
<b>2.</b>	<b>La représentation de « l'autre scène » porte en elle le dépassement du cinéma classique.....</b>	<b>482</b>
2.1	Le montage, le décor et les effets spéciaux du classicisme hollywoodien ont permis de créer une « autre scène » .....	483
2.1.1	Le montage hollywoodien combine deux diégèses : le rêve et la réalité .....	484
2.1.2	Hollywood a su aussi inventer un espace mental de l'autre scène par ses décors .....	487
2.1.3	Hollywood a fait des effets spéciaux « le moyen de transposer cinématographiquement la psychologie » .....	490
2.2	La séparation de deux scènes : un dépassement des règles du classicisme qui ouvre la voie à la modernité hollywoodienne .....	495
<b>3.</b>	<b>L'altérité du rêveur, un accès privilégié à une part d'ombre .....</b>	<b>501</b>
3.1	Faut-il écrire « j'ai rêvé » ou « il a été rêvé » ? .....	501
3.1.1	« Il a été rêvé », le rêve littéraire n'est pas de même nature que le rêve cinématographique .....	502
3.1.2	« J'ai rêvé », le rêve filmé permet une identification à la première personne .....	505
3.1.3	Le rêve filmé comme affirmation de l'identité d'un personnage .....	507
3.2	Hollywood classique représente un double schizophrénique .....	510
3.2.1	Jekyll et Hyde, « l'homme raisonnable » et le « fou » ne forment qu'un .....	510
3.2.2	Miss Beauchamp et ses avatars hollywoodiens .....	514
3.2.3	Terry et Ruth, une métaphore de la schizophrénie .....	517
<b>4.</b>	<b>Le rêve filmé contamine de son étrangeté tout le reste de la fiction .....</b>	<b>521</b>
4.1	La représentation hollywoodienne du rêve fragilise la représentation de la réalité .....	523
4.1.1	Changement de règles .....	523
4.1.2	L'imagination au service d'une représentation onirique .....	525
4.1.3	La représentation de l'« autre scène » vise par contraste à mieux distinguer la réalité .....	528
4.1.4	Les frontières cinématographiques entre rêve et réalité se sont diversifiées .....	530
4.2	Le rêve filmé fait resurgir la vision fantasmagorique de la réalité développée par trente ans de classicisme .....	532
4.2.1	Le métafilm comme révélateur des ressorts fantasmagoriques de l'industrie hollywoodienne.....	533
4.2.2	La star hollywoodienne, muse moderne qui inspire les créateurs .....	541
4.2.3	La représentation du système classique hollywoodien par les autres cinématographies .....	544
4.2.4	La représentation de l'écrivain à Hollywood .....	546
	<b>Conclusion.....</b>	<b>550</b>



Bibliographie.....	563
Filmographie.....	573
Table des illustrations.....	590
Table des matières.....	596
Index.....	605

## Index.

- 8½*, 547
- A Dangerous Method*, 409, 451
- À l'Ouest rien de nouveau*, 103, 104
- Adieu ma jolie*, 92
- Aladin*, 268
- Alexandre*, 556
- Amanda*, 15, 16, 17, 359, 374, 397, 410, 411, 413, 414, 417, 420, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 437, 439, 444, 448, 449, 452, 453, 454, 456, 457, 458, 462, 467, 475, 479, 483, 486, 498, 499, 508, 509, 515, 516, 517, 520, 525, 529, 554
- Angoisse*, 253, 260, 277, 285, 316, 327, 328
- Apocalypse Now*, 560
- Assurance sur la mort*, 263, 322, 404
- Au-delà de nos rêves*, 348
- Autant en emporte le vent*, 103, 201, 237, 238, 317, 419, 488, 536
- Avatar*, 440, 559
- Ave César !*, 212, 224, 225
- Aviator*, 556
- Barrabas*, 213
- Barton Fink*, 111, 115, 224, 544, 545, 546
- Bel Ami*, 308, 325
- Ben Hur*, 56, 108, 213, 222, 225
- Berlin Alexanderplatz*, 239
- Birdman*, 54
- Blanche Neige et les sept nains*, 557
- Body Double*, 111, 115
- Boulevard du crépuscule*, 115, 121, 322, 536, 539, 540, 541, 542
- Brazil*, 374, 511
- Brigadoon*, 95, 333, 488
- Capitain Fantastic*, 186
- Carrie au bal du diable*, 381
- Casablanca*, 414
- Celebrity*, 176
- Cendrillon aux grands pieds*, 271
- Certains l'aiment chaud*, 283
- Chagrins d'amour*, 280, 281, 282
- Chaînes conjugales*, 319, 323, 362
- Chantons sous la pluie*, 110, 114, 115, 118, 540
- Charcuterie mécanique*, 44
- Citizen Kane*, 21, 47, 48, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 83, 92, 149, 203, 325, 355, 438, 453, 536, 537, 538, 540
- Cléopâtre*, 357
- Cloud Atlas*, 107
- Confession d'un homme dangereux*, 224
- Crime était presque parfait*, 33, 479
- Crimson Peak*, 414
- Dalton Trumbo*, 105, 212, 224, 225, 499, 508
- de La Planète des singes, les origines*, 560
- Désirs humains*, 96
- Deux Têtes folles*, 116, 117, 535
- Dix Commandements*, 108
- Dossier secret*, 65
- Double Énigme*, 380, 410, 420, 423, 444, 449, 472, 510, 515, 516, 517, 518, 519, 520
- Dr Jekyll et Mr Hyde*, 511, 513
- Dr Jerry et Mister Love*, 322
- Duel au soleil*, 542
- Eraserhead*, 504
- Eve*, 119, 323, 362

*eXistenZ*, 111, 115, 561  
*Fahrenheit 451*, 236  
*Faux Semblants*, 409  
*Fenêtre sur cour*, 120, 488  
*Fièvre sur Anathan*, 90, 93  
*Fight Club*, 111, 112, 115  
*Freaks*, 244  
*Freud, Passions secrètes*, 14, 170, 331, 336, 342, 353, 357, 369, 374, 379, 388, 397, 410, 413, 414, 415, 418, 420, 421, 423, 424, 428, 448, 449, 451, 452, 459, 461, 462, 464, 468, 474, 483, 499, 509, 530  
*Friigo Fregoli*, 370  
*Fuocoammare*, 135  
*Gilda*, 221, 497  
*Godzilla*, 269  
*Guerre et Paix*, 207, 208, 209  
*Hantise*, 15, 16, 17, 128, 132, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 161, 162, 163, 164, 171, 177, 260, 277, 285, 290, 314, 316, 327, 489, 529  
*Hardcore Henry*, 322  
*Harry dans tous ses états*, 547  
*Haute Pègre*, 38  
*Hauts de Hurlevent*, 12, 60, 109, 233, 238, 247, 280, 281, 282, 303, 304, 305, 307, 318, 319, 320  
*Henry V*, 52, 232, 237  
*Her*, 380, 457  
*Hercule*, 268  
*Hiroshima mon amour*, 116  
*Hollywood Ending*, 176  
*House by the River*, 458  
*Hugo Cabret*, 25, 559  
*Il boom*, 135  
*In girum imus nocte et consumimur igni*, 499  
*Inception*, 146, 374, 387  
*Infidèlement vôtre*, 116, 117, 544  
*Into the Wild*, 186  
*Intolérable Cruauté*, 224  
*Intolérance*, 35, 101, 105, 106, 107, 108, 110, 130, 144, 202  
*It Follows*, 381  
*Ivan le Terrible*, 83  
*J. Edgar*, 556  
*Jane Eyre*, 12, 60, 181, 206, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 233, 238, 239, 242, 243, 248, 253, 261, 291, 298, 301, 302, 303, 304, 308, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 327, 328, 474, 489  
*Je t'aime, je t'aime*, 116  
*Johnny Got His Gun*, 105, 508  
*Jupiter*, 271  
*Jurassic Park*, 270  
*King Kong*, 103, 187, 188, 267, 268, 269, 270, 291  
*L'Ange de la rue*, 212, 216, 219  
*L'Anglaise et le Duc*, 348  
*L'Année dernière à Marienbad*, 116  
*L'Arche de Noé*, 45  
*L'Arche Russe*, 54  
*L'Arrivée d'un train à la Ciotat*, 112  
*L'arroseur arrosé*, 44  
*L'Aventure de Mme Muir*, 547  
*L'Aventure de Mme Muir*, 15, 16, 17, 129, 132, 153, 154, 155, 156, 171, 177, 198, 281, 442, 489, 490, 526, 528, 547  
*L'empreinte du passé*, 108  
*L'Étau*, 438  
*L'Évangile selon Saint Matthieu*, 218  
*L'Extravagant Mr Deeds*, 159  
*L'Héritière*, 138, 143  
*L'Homme à la caméra*, 328

*l'Homme qui tua Liberty Valance*, 102  
*L'Homme-orchestre*, 41, 370, 372  
*L'Impossible Monsieur Bébé*, 449  
*L'Impossible Mr Bébé*, 291  
*L'Inconnu du Nord Express*, 479, 556  
*L'Incroyable Destin d'Harold Crick*, 173  
*L'Odyssée de Charles Lindbergh*, 93  
*La Baronne de Minuit*, 267, 271  
*La Bête humaine*, 96  
*La Bible*, 45, 477  
*La Charge fantastique*, 103  
*La Charge héroïque*, 322  
*La Chevauchée Fantastique*, 183, 187, 188  
*La Chienne*, 80, 94, 95, 96, 97, 99, 405  
*La Chinoise*, 38, 41  
*La Chute de l'Empire Romain*, 222  
*La Chute de la maison Usher*, 270, 440  
*La Cité sous la mer*, 440  
*La Comtesse aux pieds nus*, 323, 362, 539, 540, 541  
*La Corde*, 255, 479  
*La Dame au manteau d'hermine*, 172  
*La Dame de Shanghai*, 519  
*La Dame du lac*, 92  
*La Féline*, 15, 16, 17, 54, 114, 115, 319, 360, 377, 380, 381, 382, 397, 399, 400, 440, 441, 444, 449, 453, 462, 467, 480, 481, 492, 494, 509, 520, 525, 526, 529, 532, 536  
*La Femme au Portrait*, 14, 15, 16, 17, 98, 110, 113, 114, 120, 121, 153, 154, 162, 169, 171, 177, 198, 255, 264, 293, 342, 356, 359, 361, 375, 386, 387, 391, 392, 397, 399, 400, 401, 403, 404, 405, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 437, 444, 445, 458, 462, 463, 464, 465, 477, 478, 479, 483, 484, 486, 488, 490, 492, 493, 497, 498, 499, 509, 522, 525, 527, 529, 530, 543, 551  
*La Fille de Ryan*, 233, 242, 243, 244  
*La Flèche et le Flambeau*, 441  
*La Flibustière des Antilles*, 441  
*La Fosse aux serpents*, 410, 413, 414  
*La guerre est finie*, 116  
*La Huitième femme de Barbe Bleue*, 38  
*La La Land*, 497  
*La Lettre*, 75  
*La Liste de Schindler*, 560  
*La Loi du silence*, 439, 452  
*La Maison des otages*, 56  
*La Maison du docteur Edwardes*, 14, 165, 256, 294, 295, 331, 339, 342, 344, 348, 349, 350, 352, 353, 354, 356, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 374, 387, 388, 389, 391, 392, 393, 397, 398, 410, 411, 415, 416, 417, 420, 423, 424, 425, 427, 428, 429, 430, 432, 437, 438, 439, 444, 448, 449, 450, 452, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 475, 479, 483, 487, 488, 489, 498, 500, 509, 522, 529, 530, 531  
*La Mort aux trousses*, 364, 438, 450  
*La Nuit Américaine*, 90  
*La Nuit du carrefour*, 239  
*La Nuit du chasseur*, 380  
*La partie de cartes*, 39  
*La Planète des singes*, 378, 560  
*La Planète interdite*, 378  
*La Poursuite infernale*, 322, 428  
*La Prisonnière du désert*, 291, 297, 322  
*La Rivière sans retour*, 255  
*La Rose pourpre du Caire*, 171, 173, 176, 177, 178, 454, 519, 554, 561  
*La Rue rouge*, 80, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 404, 405, 458, 543  
*La Rumeur*, 57  
*La Soif du mal*, 65, 541

*La Sortie des usines*, 44  
*La Splendeur des Amberson*, 36, 79, 540  
*La Taverne de la Jamaïque*, 251  
*La Toile d'araignée*, 410, 413  
*La Vallée de la peur*, 105, 106, 109, 110, 331, 388, 410, 413, 417, 427, 428, 429, 524  
*La vie est belle*, 116, 117, 126, 129, 132, 153, 154, 155, 158, 159, 160, 171, 172, 177, 187, 188, 267, 271, 341  
*La vie passionnée de Vincent Van Gogh*, 533  
*La Vipère*, 74  
*Laura*, 110, 114, 118, 120, 198, 543  
*Le Bébé mangeant sa soupe*, 41  
*Le Cabinet du docteur Caligari*, 500  
*Le Cardinal*, 221  
*Le Château du dragon*, 253, 277  
*Le Ciel peut attendre*, 37  
*Le Cirque*, 54  
*Le Corbeau*, 440  
*Le Dahlia Noir*, 497  
*Le démon s'éveille la nuit*, 95  
*Le Dictateur*, 103, 519  
*Le Fantôme de Barbe Noire*, 248  
*Le Faux coupable*, 221, 439  
*Le Grand Alibi*, 110, 113, 114, 118, 119, 439  
*Le Grand Saut*, 224  
*Le Grand Sommeil*, 92, 205  
*Le Journal d'un curé de campagne*, 235  
*Le Magicien d'Oz*, 14, 15, 16, 17, 110, 114, 120, 121, 122, 123, 124, 153, 154, 169, 171, 177, 255, 292, 331, 341, 342, 347, 356, 357, 359, 361, 375, 388, 389, 391, 392, 397, 424, 425, 426, 428, 429, 462, 467, 483, 486, 488, 490, 492, 495, 498, 499, 525, 527, 529  
*Le Médaillon*, 410, 413, 449  
*Le Monde fantastique d'Oz*, 114  
*Le Monde, la chair et le diable*, 378  
*Le Mystérieux docteur Korvo*, 148, 374, 410, 413, 449, 452, 455, 471, 515, 516, 517  
*Le Pont des espions*, 224  
*Le Port de l'angoisse*, 205  
*Le Portrait de Dorian Gray*, 16, 17, 129, 132, 153, 161, 162, 163, 166, 167, 171, 172, 177, 182, 190, 191, 193, 194, 195, 196, 197, 199, 284, 309, 325, 344, 348, 379, 489, 490, 543  
*Le Portrait de Jennie*, 197, 198, 543  
*Le Prête-nom*, 224  
*Le privé*, 92  
*Le Rebelle*, 93  
*Le Rêve du radjah*, 354  
*Le Rideau déchiré*, 438  
*Le Roi des rois*, 221  
*Le Roman d'un tricheur*, 321  
*Le Secret derrière la Porte*, 14, 16, 17, 129, 163, 164, 165, 253, 256, 260, 264, 277, 285, 289, 290, 291, 294, 295, 313, 315, 316, 323, 326, 327, 363, 387, 388, 392, 397, 410, 415, 420, 427, 437, 458, 459, 460, 462, 475, 488, 489, 490, 531  
*Le Secret magnifique*, 135  
*Le Septième sceau*, 216  
*Le Signe de la croix*, 221  
*Le Silence des Agneaux*, 456  
*Le Sommeil d'or*, 35  
*Le temps d'aimer, le temps de mourir*, 189  
*Le Zinzin d'Hollywood*, 540  
*Les Ailes*, 103  
*Les Amants du Capricorne*, 438  
*Les Autres*, 113, 155  
*Les Contes d'Hoffmann*, 270  
*Les Contrebandiers de Moonfleet*, 254, 279  
*Les Dents de la mer*, 270  
*Les Ensorcelés*, 93, 115, 121, 197, 533, 535, 536, 537, 538, 539, 540

*Les Lauriers sont coupés*, 535, 547  
*Les Lumières de la ville*, 135, 283  
*Les Mystères d'une âme*, 361, 388, 461, 475, 497, 553  
*Les Plus Belles Années de notre vie*, 56, 57, 74, 75  
*Les Trois âges*, 107  
*Les Visiteurs*, 519  
*Lettre d'une inconnue*, 140, 233, 241  
*Lilith*, 410  
*Loin du paradis*, 186  
*Madame Bovary*, 233, 236, 237, 243, 283, 310, 552  
*Mais qui a tué Harry ?*, 438  
*Mary Poppins*, 248  
*Matrix*, 111, 146, 160, 372, 387  
*Mépris*, 81  
*Metropolis*, 256  
*Miller's Crossing*, 224  
*Minority Report*, 135  
*Minuit à Paris*, 271  
*Mirage de la vie*, 189, 279, 280  
*Misery*, 547  
*Mission à Moscou*, 205  
*Moine*, 262  
*Monde du silence*, 51, 52  
*Monstres et compagnie*, 121  
*Mother !*, 387  
*Mouchard*, 280  
*Mr and Mrs Smith*, 438  
*Mr Smith au Sénat*, 159  
*Mulholland Drive*, 111, 115, 497, 498  
*Naissance d'une nation*, 8, 60, 95, 101, 104, 105  
*Néron essayant des poisons sur des esclaves*, 44  
*Nibelungen*, 256  
*Ninotchka*, 38  
*Noé*, 46  
*Nouveau Monde*, 229  
*Now Voyager*, 140, 141, 410, 411, 414, 449, 451  
*O'Brother*, 224, 497, 544  
*Outrages*, 558  
*Pandora*, 193, 418, 543  
*Pas de printemps pour Marnie*, 410, 414, 415, 417, 438, 459  
*Passagers de la nuit*, 322  
*Péché Mortel*, 380  
*Persona*, 296  
*Peter Ibbetson*, 14, 15, 16, 17, 113, 122, 124, 129, 132, 153, 154, 155, 161, 162, 163, 166, 167, 168, 169, 171, 177, 219, 280, 281, 292, 331, 342, 373, 374, 388, 397, 410, 425, 429, 435, 442, 457, 462, 474, 479, 483, 486, 487, 488, 490, 492, 500, 507, 508, 521, 525, 527, 528, 529  
*Portrait de Jennie*, 199, 526, 543  
*Providence*, 116, 117  
*Psychose*, 69, 120, 255, 291, 299, 360, 438, 439, 556  
*Quasimodo*, 218, 283  
*Quatre Fils*, 103  
*Quelle était verte ma vallée*, 255  
*Quinze jours ailleurs*, 540  
*Quo Vadis*, 222, 225  
*Raison d'État*, 224  
*Ready Player One*, 560, 561  
*Rebecca*, 14, 15, 16, 17, 78, 181, 233, 245, 248, 249, 253, 254, 255, 256, 259, 260, 261, 263, 264, 265, 277, 285, 290, 291, 298, 299, 301, 313, 316, 317, 319, 323, 327, 361, 388, 438, 450, 489, 524  
*Redacted*, 558

*Règlement de comptes à OK Corral*, 428  
*Rendez-vous*, 37  
*Sailor et Lula*, 124  
*Salomé*, 67, 206, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223  
*Scandale à Paris*, 212, 216, 219  
*Seigneur des anneaux, Le Retour du roi*, 278  
*Sept ans de réflexion*, 449, 453, 454, 509, 542  
*Sept Hommes à abattre*, 56, 57  
*Sherlock Junior*, 129, 170, 175, 354, 497  
*Shock Corridor*, 410, 413, 416  
*Soudain, l'été dernier*, 331, 350, 354, 356, 357, 361, 362, 367, 368, 369, 388, 391, 410, 413, 414, 415, 420, 423, 449, 452, 515, 516  
*Spartacus*, 105, 222, 224  
*Spider*, 295, 409  
*Spiderman*, 559, 560  
*Split*, 380  
*Stardust Memories*, 176  
*Stella Dallas*, 140, 141, 283  
*Steve Jobs*, 556  
*Strange Days*, 561  
*Strange Illusion*, 14, 331, 344, 345, 388, 391, 392, 399, 410, 411, 413, 417, 420, 423, 428, 429, 437, 449, 455, 456, 462, 471, 479, 487, 488, 490, 498, 509, 524, 531  
*Sucker Punch*, 387  
*Sunset Song*, 324  
*Teeth*, 381  
*The Barber*, 224  
*The Big Lebowski*, 497, 498  
*The Double*, 511  
*The Moon and Sixpence*, 325  
*The Mortal Storm*, 103, 104  
*The Shining*, 547  
*The Social Network*, 556  
*To Be or Not to Be*, 102, 103  
*Tombe les filles et tais-toi*, 177, 414  
*Top Hat*, 454  
*Total Recall*, 111, 121, 497, 498  
*Tous en scène*, 540  
*Tous les autres s'appellent Ali*, 186  
*Tout ce que le ciel permet*, 183, 185, 186  
*Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur le sexe*, 504  
*Tree of Life*, 107  
*Trésor d'Arne*, 281  
*Trois Lumières*, 108, 492  
*Twilight*, 381  
*Un Américain à Paris*, 435, 436, 488, 540  
*Un chien andalou*, 365, 497, 553  
*Un jour à New-York*, 437  
*Une étoile est née*, 121  
*Usual Suspects*, 111, 119  
*Vanilla Sky*, 111  
*Vaudou*, 233, 242, 243, 244, 263  
*Vérités et mensonges*, 60, 540  
*Vers sa destinée*, 102  
*Vertigo*, 120, 198, 219, 255, 291, 438, 457, 541, 542, 556  
*Vice Versa*, 36, 121, 371  
*Victoria*, 54  
*Vidéodrome*, 36  
*Vous ne l'emporterez pas avec vous*, 159  
*Voyage dans la lune*, 40  
*Voyages de Sullivan*, 224, 535, 544, 545, 546  
*X-Men*, 560  
*Yolanda et le voleur*, 435  
*Ziegfeld Follies*, 435, 436





## **Les interrelations entre le monde du réel et le monde du fantasme dans le classicisme hollywoodien**

Le classicisme hollywoodien permet d'explorer la variété des sens que revêt au cinéma le concept de réalité à partir de fragments de réalité matérielle enregistrés, du réalisme ontologique qui s'y attache, de la réalité diégétique qui constitue l'univers des films, et de la réalité philosophique, qui renvoie le spectateur à son être propre par le partage de l'expérience de personnages auxquels il s'identifie.

Par l'instrumentalisation de ces réalités relatives, Hollywood crée une nouvelle forme de récit qu'alimenteront la littérature, les mythes et la psychanalyse, participant à la diffusion d'un fonds culturel commun à tous les Américains.

Parce que la réalité cinématographique n'est pas ce que croit le spectateur, elle a naturellement partie liée avec le rêve et le fantasme, justifiant une réflexion sur leurs interrelations et sur la dynamique de transformation de l'art cinématographique qui se joue dans ces interrelations.

Les mondes hollywoodiens, soumis à l'imaginaire et au désir des cinéastes, n'ont que l'apparence du nôtre, jusqu'aux mondes intérieurs dont les portes nous seront ouvertes par Hollywood à travers la représentation des rêves, créant une hybridité entre réalité, rêve et fantasme. Mais un doute se créera chez le spectateur à qui on aura fait croire au rêve et au fantasme autant qu'à la réalité, et ce doute mettra en péril la « suspension d'incrédulité » qui avait fait le succès d'Hollywood et contribuera à la fin du classicisme, le rêve ayant contaminé la fiction.

**Mots clés : classicisme hollywoodien – cinéma – fantasme – fiction – imaginaire – littérature – mythes – psychanalyse – réalité – rêve.**

## **Inter-relationships between the world of reality and the world of fantasy in classical Hollywood cinema**

Through classical Hollywood cinema, one can explore the broad variety of meanings that the concept of reality has in cinema: fragments of recorded reality material, the ontological realism that is attached to it, the narrative reality that constitutes the universe of films, and the philosophical reality that transports the viewer back to his own self by sharing the experience of characters with whom he identifies.

Through the instrumentalisation of these relative realities, Hollywood creates a new form of narrative that nourishes literature, myths and psychoanalysis, and help spread a common cultural background to all Americans.

Because cinematographic reality is not what the audience believes it is, it is naturally linked with dream and fantasy, justifying thoughts on their inter-relationships and on the dynamics of the transformation of cinematographic art that is played out in these inter-relationships.

Subjects of the imagination and desire of filmmakers, the worlds created by Hollywood merely have the appearance of our world. This even encompasses inner worlds, whose doors will be opened to us through the representation of dreams, creating a hybridity between reality, dream and fantasy. But a doubt will be created in the spectator, who has been made to believe equally in dreams, fantasy and reality, and this doubt will jeopardize the "suspension of disbelief" that has made Hollywood successful, ultimately contributing to the end of classicism; the dream having contaminated fiction.

**Keywords : cinema – classical Hollywood – dream – fantasy – fiction – imagination – literature – myths – psychoanalysis – reality.**

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE- PARIS 3  
ED 267- Arts et Medias  
THALIM  
4 Rue des Irlandais  
75005 PARIS