

« De songes et de sorts¹ » : une esthétique du *blockbuster* ?

« L'homme n'est qu'un animal mythologique. L'homme devient homme, n'acquiert un sexe, un cœur et une imagination d'homme que grâce au bruissement d'histoires, au kaléidoscope d'images qui entourent le petit enfant dès le berceau et l'accompagne jusqu'au tombeau. »
Michel Tournier

À la fois théâtrale et militaire, l'origine du terme *blockbuster* ramène toujours à l'idée d'une « bombe » — triomphe métaphorisé dans un cas, arme de destruction des forteresses ennemies dans l'autre ! Aujourd'hui le mot n'a plus guère qu'une seule acception, celle d'un film au succès populaire retentissant, qui a coûté cher et qui rapporte gros ; on peut d'ailleurs en consulter la liste, constamment réactualisée, sur Wikipedia.

Parce que tout phénomène socio-esthétique a besoin d'un cadre temporel, l'histoire du cinéma s'accorde à marquer l'origine du *blockbuster* contemporain³ par le double phénomène de *L'Exorciste* (1973) et des *Dents de la mer* (1975). Récemment, c'est *Avatar* et *Titanic* (James Cameron, respectivement \$2 770 209 000 et \$1 843 201 268 de recettes — oui, vous avez bien lu, nous parlons de *milliards* de dollars !) qui ont pulvérisé le box-office : grand spectacle, grands sentiments, beaux (bons ?) acteurs, effets spéciaux, bande originale consensuelle, 3D... tout contribue à émerveiller superlativement un public pourtant de plus en plus exigeant, voire blasé, tant les prouesses technologiques en matière de *home cinema* concurrencent sévèrement la sortie du samedi soir au cinéma de quartier !

Sans entrer dans le détail de l'industrie cinématographique elle-même, on peut au moins déceler dans les poétiques de ces réalisations un grand

invariant : le balancement harmonieux (quand il est réussi) entre le respect d'une convention rassurante et une esthétique de la surprise qui marque l'écart ; le dosage subtil des deux ingrédients crée le charme, exactement comme une assonance ou une allitération, une coupe, un mètre... enchante le lecteur de poésie et arrache à l'insignifiance du babil ordinaire la singularité d'une parole — ou d'un plan. Ce sont ces contraintes, inséparables du « bain d'images », de « l'oxygène de l'âme » — pour citer encore Michel Tournier — que je voudrais interroger ici.

Configurer l'imaginaire

Purs produits hollywoodiens, ces énormes machines sont, en effet, calibrées pour plaire au plus grand nombre — mais pas seulement. Si les producteurs parvenaient à isoler « la » recette miracle, leur quotidien ne serait fait que de « divine surprise » (*Un Américain à Paris* sauvant les studios de la MGM) et jamais d'affreux détails (*L'Île aux Pirates*, pourtant aussi soigné que n'importe quel opus⁴ de sa catégorie, entraînant dans son naufrage le studio Carolco). C'est au fond ce qu'il y a de plus rassurant : malgré tous les tests, les études de marché, les sondages et les débauches d'effets spéciaux, l'alchimie entre un film et son public reste aussi mystérieuse, aussi irrationnelle que n'importe quel autre choc affectif ou rencontre amoureuse.

Si on n'en finit jamais d'évoquer Marilyn et son ukulélé (*Certains l'aiment chaud*), Rita Hayworth moulée dans son fourreau noir (*Gilda*), ou Ava Gardner emplissant l'écran *king size* de son visage crémeux aux yeux veloutés, renversée dans les bras de James Mason (*Pandora*), c'est que la com-

2. On aura reconnu le titre du bel essai de Marguerite Yourcenar, *Les Songes et les sorts*.

3. En audience cumulée, c'est *Autant en emporte le vent* (1937) qui l'emporte haut la main, avec ses 13 milliards de recette, juste devant... *Blanche-Neige et les sept nains* (1939).

4. C'est bien la preuve que la thématique ne fait pas tout : sur à peu près le même sujet, Gore Verbinski inscrit le quatrième plus gros succès mondial avec son *Pirates des Caraïbes : le secret du coffre maudit* (2006 ; plus d'un milliard de dollars de recette). Sans doute faut-il saluer l'extraordinaire performance de Johnny Depp...

munion érotique mondiale que déclenchent ces femmes, *bigger than life*, a soudé les imaginaires occidentaux d'après-guerre en un seul fantasme, qui s'est imposé au monde par les circuits de l'économie de marché : à superpuissances, superjouissance !

La grammaire cinématographique des Billy Wilder, Albert Lewyn ou Andy et Larry Wachowski (leur *Matrix Reloaded* est 37ème au box-office mondial) est de toujours « oser » le gimmick qui va s'imprimer le plus, la réplique-culte, l'image-choc... Les deux *tycoons* du cinéma américain, Steven Spielberg et George Lucas, ont tous deux « écrit » une bonne partie du substrat mythique contemporain en inventant par exemple la silhouette improbable du samouraï intergalactique Dark Vador, Seigneur des Siths, au souffle rauque et lancinant, tout en proposant aux enfants l'être le plus disgracié du monde à protéger et à chérir, E.T. dont les longs doigts spatuleux se tendant vers l'Ailleurs en implorant « E.T. maison » (*E.T. L'extraterrestre*, 1982) ; inventer des formes inédites, utiliser toute la gamme des techniques disponibles pour « poétiser » la force d'une vision, a assuré le succès mondial de *La guerre des Étoiles* (1977) comme de *Rencontres du 3^{ème} type* (1977) ; ces deux opus, strictement contemporains, sont en effet à la fois des blockbusters par leurs recettes (en tenant compte de l'inflation, évidemment) et « des chefs d'œuvre au sens artistique du terme si l'on en croit l'*American Film Institute*¹ qui classe deux d'entre eux parmi les cent meilleurs films américains du vingtième siècle ». Être en phase avec l'imaginaire « flottant » d'une époque (au sens où l'on parle de capitaux « flottants ») est le signe même du *money maker*, celui qui va conjuguer inspiration personnelle (ah ! le noir et blanc de *La Liste de Schindler*, juste traversé de la tache rouge d'un manteau d'enfant !) et utilisation généreuse des ressources animatroniques (ah ! les vélociraptors épouvantables de *Jurassic Park* !) ; il faut créer de la connivence, amener des centaines de millions de spectateurs à partager pendant deux heures UNE VISION, UNE lecture de H.G. Wells (*La Guerre des Mondes* est porté de bout en bout par un Tom Cruise hébété, sonné, figure de *loser* magnifique comme en raffole notre modernité),

UN cadrage (le choix de Ridley Scott de ne pratiquement pas montrer son *Alien*) ou tout simplement UN humour : que Sean Connery s'entête à appeler Harrison Ford « Junior » est le *running joke* qui a le plus séduit les fans d'*Indiana Jones*.

En effet, l'écriture du *blockbuster* – et singulièrement des films-catastrophe – doit toujours ménager le champ-contrechamp entre l'intime (la famille américaine, déchirée mais en voie de rédemption) et le grandiose (la charge d'un T. Rex en furie, l'éruption volcanique dévastatrice, la vague monstrueuse qui balaie tout sur son passage...). C'est le climax des deux plans qui crée l'adhésion et l'identification, sans lesquelles le film ne fonctionne pas : ce n'est pas pour le *Titanic* qui sombre que bat le cœur du public, c'est pour le couple vedette, Kate Winslet/Leonardo di Caprio, réuni puis séparé par ce drame... Et ce n'est pas tant sur les morts d'Atlanta que soupirent les spectateurs, que sur l'étreinte désespérée qui soude un instant Scarlett et Reth Butler, avant que chacun n'aille vers son destin. C'est pourquoi l'opposition scalaire est au cœur de toutes les poétiques filmiques, ce jusqu'à l'*impossibilium* : le premier *Matrix* (1999) apparut en son temps comme « révolutionnaire », à cause des choix de filmage des frères Wachowski, qui n'hésitèrent pas à adopter le *bullet time*, procédé technique déjà fréquent chez John Woo et le staff de Hong Kong, mais relativement inusité aux États-Unis. Ce phénomène de ralentissement de l'image frappa les esprits comme toute nouvelle figure de style, et devient aussitôt « la » séquence à citer, à imiter – un « trope » dominant dans le glossaire général des signatures de créateurs.

Équilibre subtil entre nouveauté et tradition, disais-je plus haut ; il faut ajouter : et prudence transgénérationnelle. Le succès cinématographique est de toute façon assuré par les *teenagers*, ce qui s'oppose d'entrée de jeu à toute audace trop « crue » ; si le film est *rated* (interdit aux moins de 16 ans, par exemple), il exclut de son public tout le segment « familial », ce qui est redouté par les *majors*², les grands compagnies qui

1. Et le gagnant est... *Citizen Kane* (1941).

2. On en dénombre sept, chiffre auquel vient se greffer le dédale complexe des filiales et des intégrations verticales : la Columbia, la Metro-Goldwyn-Mayer, la Paramount, la Twentieth Century Fox, la Universal et la Warner Bros. Elles sont souvent désignées par le sigle MPAA (Motion

dominant toujours Hollywood – même si l'on a parlé dans les années 1980 d'un « nouvel Hollywood », comme le rappelle Fabien Bouilly : « [o]n a peut-être affirmé un peu trop vite que Spielberg avait été le fossoyeur du Nouvel Hollywood en inventant en 1975 le *blockbuster* de l'été avec *Jaws* – *blockbuster* qui allait devenir ensuite la nouvelle norme hollywoodienne¹. »

C'est sans doute ce qui explique le succès parfois surprenant des *teen movies*, ces comédies pas finaudes dont Judd Apatow s'est fait le spécialiste. Un article d'Olivier Séguret (*Libération*, 20 octobre 2010) évoque l'entretien-fleuve qui a réuni le cinéaste et le critique Emmanuel Burdeau (*Comédie, mode d'emploi*, Capricci, 2010), et rappelle les « titres de gloire » du réalisateur vedette : *40 ans toujours puceau*, *En cloque mode d'emploi*, *Funny People*... Après l'ère Spielberg, voici l'« apatoxicomanie », conclut Séguret !

Pendant ce temps, le monde change, et de nouvelles super-puissances émergent, asiatiques essentiellement, affirmant leur propres codes esthétiques, leurs propres critères définitoires du *blockbuster* – tout ce dont le néologisme « Bollywood » rend compte, si l'on en croit le récent ouvrage de Camille Desprez, *Bollywood, cinéma et mondialisation* (Presses Universitaires du Septentrion, 2010). Des intérêts financiers colossaux sont en jeu, ne l'oublions pas ; jusqu'à présent, l'industrie cinématographique américaine réussit à doubler son taux de croissance tous les dix ans (même si la crise récente a durement touché le monde du spectacle). En 2001, année particulièrement faste (*Harry Potter à l'école des Sorciers*, *La Communauté de l'Anneau*), les bénéfices ont atteint plus de 14 milliards de dollars ; ce n'est qu'un exemple, mais qui atteste de la nécessité absolue de réaliser des œuvres rentables – ou de périr.

Écrits sur du vent... ?

Picture Association of America).

1. Fabien BOULLY, « Presque un film de camion hanté : masculinité en crise et contrechamp fantastique dans *Duel* (1971) de Steven Spielberg », dans *Richard Matheson : il est une légende*, V. Chenille, M. Dollé, D. Mellier (dir.), Amiens, Éd. Encrage Université, 2010, p. 114.

2. En hommage au mélodrame de Douglas Sirk (1956).

Un constat s'impose : l'esthétique du *blockbuster* se reconnaît aussi à ce qu'elle constelle ensuite en « univers étendu », dont les retombées financières se chiffrent en milliards de dollars ; collectionnisme aiguë des figurines inspirées du film, produits dérivés par milliers, jeux en ligne, expositions, visites des lieux de tournage, fétichisme des décors ou des accessoires... accompagnent *Star Wars* depuis sa création, et forment autour du film-source une « fanfiction » qui double de sa nébulosité féconde le produit originel « brut ». Le respirateur de Vador, les tresses de Princesse Léia ou les formulations tarabiscotées de Maître Yoda sont entrés dans notre « lexique » imaginaire et référentiel autant, voire plus, que d'autres signes de notre *background* culturel : le masque du Fantôme de l'Opéra, la canne de Jack l'Éventreur, les répliquants de *Blade Runner*. Un article récent paru dans *Télérama* stipule que (en parlant de la tétralogie *Terminator*) : « la petite science-fiction bricolée par James Cameron en 1984 est devenue l'une des sagas les plus rentables d'Hollywood : une déclinaison télé, des jeux vidéo, des produits dérivés par milliers et trois suites au cinéma³ ».

Les enjeux économiques sont donc inséparables des enjeux artistiques : n'en a-t-il pas toujours été ainsi ? Le marché de l'art, au sens général cette fois, ne se paramètre-t-il pas selon des repères financiers absolument dirimants ? Qu'une œuvre de Damien Hirst se vende, en 2007, cent millions de dollars (un crâne clouté de diamants, intitulé *For the Love of God*) n'entraîne pour l'artiste aucun discrédit, au contraire ! Une anecdote – certes secondaire – vient relayer cette remarque : toute la Nouvelle-Zélande est entrée brièvement en ébullition parce que le tournage de *Bilbo le Hobbit*, le nouveau *blockbuster* de Peter Jackson, se passait mal (le calme est revenu depuis) : 500 millions de dollars sont en jeu, c'est-à-dire des milliers d'emplois, et des retombées touristiques incalculables... Nous sommes au cœur de la problématique d'un art qui est aussi une industrie, ce qui veut dire que le Beau a un prix, un coût, qu'il est, ou non « bankable » ; à cette première dichotomie, vient se superposer un autre débat, comme une isotopie se fraye un chemin sous une autre

3. Samuel DOUHAIRE, « L'Étoffe des Robots », *Télérama*, n° 2172, octobre 2010, p. 84.

isotopie : celui sur l'impact intellectuel qu'a, ou n'a pas, tel ou tel type d'opus.

On oppose souvent, de fait, cinéma de distraction et cinéma de réflexion¹ – de la même façon qu'Hollywood s'oppose à New-York, considéré comme plus « bobo », plus cérébral, foyer spirituel des Woody Allen, Cassavetes, Altman, entre autres. Pourtant, les *blockbusters* les plus avérés sont très souvent adaptés d'œuvres reconnues, et/ou saluées par la critique : l'heptalogie des *Harry Potter* fait entrer en synergie lecture et vision, puisque les films² relancent la lecture des œuvres, qui elle-même appelle au spectacle des films... Le phénoménal *Twilight* (Stephenie Meyer) fonctionne de façon similaire : des dizaines de millions d'adolescents trouvent, sur les visages fétichisés des acteurs³ Kristen Stewart et Robert Pattinson, un reflet suffisamment convaincant de l'enchantement qui les rive à la saga vampirique, en une vertigineuse boucle de rétroaction. Et pour rester dans le genre fantastique – au sens le plus large du terme – remarquons que l'*heroic fantasy* suscite enfin, par la grâce des effets spéciaux récents, un imagier à sa mesure : *Le Seigneur des Anneaux* (Peter Jackson) illustre somptueusement l'œuvre de Tolkien, tandis que *Le Monde de Narnia* (Andrew Adamson) a permis aux jeunes Français la découverte (tardive !) de l'univers romanesque de C. S. Lewis, curieusement méconnu ici.

Dans un registre futuriste, le film *I, Robot* (Alex Proyas) a familiarisé les spectateurs avec le roman d'Isaac Asimov, et ses interrogations sur l'intelligence artificielle et les merveilles (dangereuses ?) de la robotique : en phase avec la philosophie controversée du transhumanisme, ou posthumanisme, ce *blockbuster* n'abdique pas son rôle de médiateur vers la lecture, amenant par la séduc-

tion des images à une forme de récit plus sophistiqué, plus spéculaire. Enfin, *Je suis une légende*⁴ et *Duel* reposent tous deux sur des récits de Richard Matheson, l'un des plus grands écrivains américains du vingtième siècle.

Citant une étude de Clélia Cohen sur S. Spielberg, F. Bouilly — qui analyse la collaboration entre S. Spielberg et R. Matheson pour *Duel*, rappelle que :

En 1971, en tout cas, les choses ne semblaient pas tout à fait aussi simplistes. Clélia Cohen souligne que la chute du camion en fin de film s'accompagne d'un cri sourd et étrange, qui peut faire songer au dernier rôle d'un dinosaure et voit dans ce bruitage inattendu l'indice d'une « pointe d'insolence » de la part de Spielberg, soucieux d'appartenir au renouvellement générationnel et idéologique que connaissent les studios à l'époque⁵.

L'attention portée aux détails, le « maniérisme » certain du jeune Spielberg, sont fortement soulignés par l'ensemble de la critique cinématographique. À l'aube de sa flamboyante carrière, c'est en orfèvre qu'il cisèle son monstre, s'il faut en croire F. Bouilly :

Le crasseux « maquillage » de la carlingue du camion, avec force traînées d'huile, épaisses couches de poussière sur le pare-brise, insectes morts cloutés sur les phares et une teinte rouille dominante, (qui) le transforment en une épave d'autant plus inquiétante qu'elle reste vigoureuse⁶.

Sans être particulièrement audacieux ou dépay-sants, les choix de prises de vue du cinéaste jouent sur un sens inné de l'angoisse, de la montée de la peur, du *thrill* qui sera sa marque de fabrique pour le reste de sa carrière, comme *Les Dents de la mer* le portera à incandescence : « Spielberg multiplie les effets qui témoignent de la nature démoniaque et

1. Un récent recueil critique subsume, heureusement, ces stéréotypes vieillissants : *Le Cinéma, et après ?*, Maxime Scheinfeigel (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

2. La première partie du dernier opus vient de sortir sur les écrans : *Harry Potter et les Reliques de la Mort* (David Yates, 2010) ; aux commandes depuis *L'Ordre du Phénix*, D. Yates succède ainsi à Chris Colombus, Eduardo Cuarón et Miker Newell.

3. Chacun des tomes est adapté – ou en voie de l'être – à l'écran : *Fascination* (Catherine Hardwicke), *Tentation* (Chris Weitz), *Hésitation* (David Slade) et *Révélation* (Bill Condon).

4. Énorme succès au box office, le film de Francis Lawrence doit sa réussite au jeu de Will Smith, qui apporte au personnage de Robert Neville une tonalité inattendue, sidérante. On peut bien entendu préférer *Le Survivant* de Boris Sagal (1971), version cinématographique antérieure du roman de Matheson, magnifiée par la présence de Charlton Heston.

5. Fabien BOULLY, *art. cit.*, p. 114.

6. *Idem*.

fantastique du camion. Souvent filmé avec une caméra au ras du sol, pour donner une ampleur effrayante à sa masse déjà imposante, le camion vrombit et sa carlingue vibre avec fracas¹. »

L'esthétique des *Dents de la mer*, le deuxième triomphe de Spielberg, repose aussi sur la bande-son, travaillée avec un art consommé du crescendo horrifique (comme la grande référence hitchcockienne *Psychose*, ou comme le nappage sonore du générique de *Taxi Driver...*). Les exemples seraient quasiment innombrables, songeons seulement à la virtuosité de l'entrelacs musical qui préside à *Usual Suspects*, où les différents niveaux de la bande-son révèlent, en fait, le mécanisme de la supercherie. C'est ce que remarque Loïc Artiaga :

Restait toutefois à l'écran l'attrance du monstre pour les longues jambes des nageuses et l'écho assourdi, ralenti, des cordes stridentes du thème de *Psycho* transformées par John Williams et jouées sur des notes plus graves ; autant de signes qui laisseraient sans le formuler le sentiment d'une parenté entre le requin et un tueur ou un prédateur humain².

Si la construction de ce film a suscité tellement de gloses et d'imitations, c'est certainement parce qu'au-delà du roman de Peter Benchley c'est bien la patte du scénariste R. Matheson que S. Spielberg retient... même si l'écrivain n'intervient massivement que dans le quatrième opus de la série. C'est cette inscription légitimante que retient L. Artiaga :

La collaboration avec Richard Matheson permettait à Universal Pictures de mobiliser symboliquement la légitimité d'un auteur que les studios avaient déjà approché pour opérer une réécriture du scénario du premier *Jaws*. Avec son exploitation estivale opportune et sa distribution massive, le premier volet dirigé par Steven Spielberg ouvrait la voie aux *blockbusters* modernes, jouant sur ses qualités de thriller autant que sur sa capacité à révéler les pulsions sadiques du public. Cette tétralogie popu-

laire participa à la fin du xx^e siècle à la mythification du requin en prédateur de l'homme, renversant ainsi la dure logique cynégétique : c'est le requin qui est chassé pour la pêche sportive et l'homme n'est pas sa proie habituelle³.

Le monumental, le spectaculaire, le gigantisme (des effets spéciaux, des masses de figurants, des trucages numériques ou du 3D) a toujours été l'étiage des *tycoons* de Hollywood : le *studio system* de l'âge classique était l'apanage d'émigrants énergiques, pleins de rêves⁴ autant que pragmatiques, et qui amenaient dans leurs bagages la tradition biblique des grandes épopées vétérotestamentaires : leur cinéma devint le compendium mondial d'un nouveau lexique pictural, sonore, sensuel ; leurs héritiers actuels, malgré tous les enjeux du *mainstream*, développés par Frédéric Martel dans l'essai éponyme, perdurent dans la volonté d'imposer leur vision, leur idéal, leur *Zeitgeist*. C'est peut-être la critique Pauline Kael qui exprime avec le plus de conviction la poéticité frontale de nos *blockbusters* : « Elle valorise un cinéma américain qui prend en compte la vie de l'homme ordinaire et surtout, par un style propre, l'énergie, la vitesse, la violence. [...] Ce qui compte pour juger un long métrage ? L'émotion que l'on ressent immédiatement, le plaisir que l'on a – et que le public prendra⁵. »

***Kiss Kiss Bang Bang* !!! ou : vers des conclusions...**

Des esprits chagrins prophétisent régulièrement la mort de Hollywood, la fin du *star system* et des *blockbusters* : le dernier en date (le plus brillant !) n'est autre qu'Alain Badiou, qui conclut ainsi un riche entretien avec le journaliste Eric Aeschmann : « le cinéma hollywoodien est entré dans une phase néoclassique, repérable dans ses bandes-son (basses crépusculaires, grognements abyssaux), dans ses mouvements de caméra empruntés à l'esthétique du clip [...], dans son

1. *Ibid.*, p. 126.

2. Loïc ARTIAGA, « *Jaws 3-D*, ou les logiques hollywoodiennes de production d'une suite à succès », dans *Richard Matheson : il est une légende*, loc. cit., p. 130.

3. *Ibid.*, p. 129.

4. Ce sujet est traité avec élégance et érudition dans un ouvrage paru sous la direction de Jean-Loup Bourget et Jacqueline Nacache, *Le Classicisme hollywoodien*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

5. Frédéric MARTEL, *Mainstream*, Paris, Flammarion, 2010, p. 149-150.

idéologie millénariste¹. » Art de masse, art accessible aux plus modestes, *ars gratia artis*, le *blockbuster* rassemble à la fois l'extrême sophistication du numérique, du virtuel, et la candeur du mélodrame, voire du mythe, dont l'aura funèbre environne Batman méditant sur le déclin de toute « *splendor in a grass* » dans *Batman : the Dark Knight*. Que Richard Wagner soit désormais inséparable d'*Apocalypse Now* (comme Gustav Malher accompagne, pour toujours, la *Mort à Venise*) – doit nous rendre confiants : de la même étoffe que nos rêves, la fascination pour le grand – très grand – écran transforme notre addiction en « une obscure vie marécageuse où plongent toutes choses, soit déchiquetées par les ombres, soit enfouies dans les brumes² ».

Isabelle CASTA

1. « Hollywood ? Le gigantisme d'une espèce qui va disparaître », entretien d'Alain Badiou avec Eric Aeschmann, dans *Libération* du 20 octobre 2010, p. VI, à l'occasion de la sortie d'un recueil d'articles intitulé *Cinéma*, présenté par Antoine de Baeque, Paris, Éd. Nova, 2010.

2. Gilles DELEUZE, *Cinéma 1, L'image-mouvement*, Paris, Éd. de Minuit, 1983, p. 75.