

# Le Nouvel Hollywood La parenthèse prodigieuse

Marie Claude Mirandette

---

Volume 36, numéro 3, été 2018

Dossier 50 ans depuis 1968

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/88640ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer cet article

Mirandette, M. C. (2018). Le Nouvel Hollywood : la parenthèse prodigieuse. *Ciné-Bulles*, 36(3), 36–40.

50 ANS  
DEPUIS  
1968

# Le Nouvel Hollywood La parenthèse prodigieuse

MARIE CLAUDE MIRANDETTE

8 décembre 1967. *Time Magazine* consacrait sa couverture à **Bonnie and Clyde**<sup>1</sup> d'Arthur Penn et titrait: « The New Cinema : Violence... Sex... Art... » Dans ses pages, un article intitulé « Hollywood: The Shock of Freedom in Films » faisait état d'un changement manifeste. Moins d'un an avant la mise en place du *Rating System*, qui remplaça l'ancien *Motion Production Code*<sup>2</sup>, cette production — ainsi qu'une poignée d'autres films — allait participer à redéfinir en profondeur le cinéma américain, ouvrant la voie à une nouvelle génération de créateurs qui marquerait de son empreinte personnelle la décennie suivante, et que l'on qualifia de New Hollywood ou encore d'American New Wave. Débute alors « le moment de grâce du cinéma américain, un âge d'or et de fureur [...] une dizaine d'années euphoriques au cours desquelles de jeunes cinéastes, scénaristes et producteurs prennent en main les rennes [sic] de Hollywood et, bénéficiant d'une liberté créatrice presque totale, s'affranchissent des sacro-saintes règles

d'un cinéma classique que, par ailleurs, ils admirent »<sup>3</sup>. Mais qui étaient ces francs-tireurs qui allaient ébranler les colonnes du temple hollywoodien? Quels furent leurs films marquants? En quoi étaient-ils novateurs? Ont-ils durablement influencé le cinéma? Si oui, comment? *Flashback* sur une décennie pas comme les autres, qui donna à l'Amérique quelques-uns de ses films les plus puissants, mais aussi les plus controversés.

Ils sont jeunes, pour la plupart, et plusieurs d'entre eux ont étudié le cinéma à l'université; ils connaissent la Nouvelle Vague et les réalisateurs étrangers autant que le cinéma hollywoodien et sa forme narrative, avec laquelle ils ont grandi. Ils aspirent à faire un cinéma nouveau, inspiré de ces films venus d'ailleurs, mais sont persuadés de ne jamais être recrutés par les producteurs de Hollywood, qui les voient comme de jeunes « punks » prétentieux et sans intérêts. Sans compter qu'il y a de fortes chances qu'ils partent se battre au Vietnam! Mais comme le chante le poète: « The Times They Are A-Changin'! » Et dans une industrie en crise, qui ne sait plus à quel saint se vouer pour renouer avec le succès, on sera bientôt prêt à tout pour sauver les meubles. Même à pactiser avec le diable et sa contre-culture, si ce dernier peut faire rimer à nouveau films et profits.

## Avant le nouvel, l'ancien

Si l'on parle de Nouvel Hollywood, c'est qu'il y en a eu un ancien: celui de l'âge d'or du Studio System, qui domina le cinéma américain des années 1920 aux années 1950. C'est l'époque où les *majors* mirent en place une structure de production, de diffusion et de distribution basée sur le taylorisme et l'intégration verticale. Les films y étaient considérés

1. La première mondiale du film eut lieu en ouverture de la huitième (et dernière) édition du Festival international du film de Montréal le 4 août 1967 (une semaine avant la sortie officielle aux États-Unis le 13 août). Voir entre autres: LÉVESQUE, François. « **Bonnie et Clyde**, icônes sans âges », *Le Devoir*, 16 août 2017.
2. Le *Motion Production Code* (1930-1966) servait au Bureau de censure pour délivrer le visa de diffusion indispensable à la présentation des films sur le territoire américain. Tous les films devaient pouvoir être vus par tous, enfants et adultes, sans distinction. La philosophie de base du code se déclinait selon quelques grands principes d'interdictions. Ainsi, on ne pouvait produire de films susceptibles d'abaisser la moralité du public. Puis, les films devaient montrer un mode de vie décent et ne pas ridiculiser la loi, naturelle (Dieu) ou humaine, ni créer de sympathie pour ceux qui la violent. Ces principes étaient appliqués à une douzaine de domaines, dont le crime, le sexe, la religion, le sentiment national, etc. Aboli en 1966 parce qu'il ne correspondait plus aux valeurs de l'époque, il fut remplacé, deux ans plus tard, par un *Rating System* basé sur une recommandation d'âge minimum pour voir un film (G pour admission générale, R pour restreint – 16 ans et plus, X pour 18 ou 21 ans et plus, selon les États). Cette formule, encore en vigueur aujourd'hui, est évolutive et peut être revue à la lumière des changements de valeurs de la société. Désormais, au lieu de simplement interdire, on informe le spectateur de la présence d'images ou de paroles qui pourraient l'offenser et il lui revient la responsabilité de décider de voir ou non un film, à la lumière de ces informations.

3. THORET, Jean-Baptiste. *Le Cinéma américain des années 70*, coll. « Essais », Paris, Cahiers du cinéma, 2006, p. 26.



Scènes de **Bonnie and Clyde** d'Arthur Penn

comme de purs produits de consommation destinés aux masses, tous âges confondus. Grâce à son style invisible, sa standardisation par les genres et sa pratique du *block booking*, cette politique entrepreneuriale avait fait ses preuves et généré des revenus faramineux. Mais avec l'avènement de la télévision, l'étalement urbain et la loi antitrust (1948), qui rendit illégale le *block booking* et obligea les studios à se départir de leurs salles, Hollywood est en déroute.

La société change, mais pas les nababs dirigeant les studios, souvent depuis plusieurs décennies. Incapables de saisir l'air du temps et d'imaginer ce qui pourrait toucher la jeune génération friande de nouveautés, ils s'enlisent dans des méga productions insipides et onéreuses. Avec une fréquentation en chute libre et des revenus qui s'effondrent, les studios et leurs dirigeants sont largués. Et les ventes télé ne suffisent pas à stopper l'hémorragie. C'est là qu'une poignée de producteurs visionnaires entre en jeu avec des propositions que Hollywood n'est plus en mesure de refuser. De ce nombre, Roger Corman, réalisateur et producteur indépendant de films de série B (*exploitation movies*), devient dénicheur de talents pour la United Artists tandis que Robert Evans recrute pour la Paramount. Et Bert Schneider, fils du vice-président de Columbia Pictures, sent le moment venu de se faire un prénom dans le milieu du cinéma, après avoir connu le succès à la télévision. Il fonde, avec Bob Rafelson et Steve Blaumer, les Raybert Productions (plus tard renommées

BBS), qui produiront les films de certains de ces *movie brats*: Dennis Hopper, Francis Ford Coppola, Mike Nichols, William Friedkin, Peter Bogdanovich, Robert Altman et Terrence Malick, entre autres.

Tout en restant pour la plupart attachés à une imagerie américaine dont ils cherchent à définir les nouveaux contours, ces cinéastes réalisent bientôt des films personnels, au style réaliste, tournés *on location*, privilégiant des sujets proches du quotidien, souvent sociaux ou politiques. Leurs films mettront à mal les règles du langage narratif classique hollywoodien et feront écho au vent de contre-culture qui balaie alors une Amérique jeune et idéaliste, qui croit de moins en moins en ses institutions. Les héros de leurs films seront le plus souvent des marginaux incarnant cette désillusion, interprétés par de nouvelles gueules, pour plusieurs issues de l'Actor's Studio. À la nouvelle génération de réalisateurs et de producteurs se greffent ainsi des acteurs qui laisseront leur marque: Jack Nicholson, Warren Beatty, Robert de Niro, Harvey Keitel, Al Pacino, Peter Fonda, Diane Keaton, Ellen Burstyn ou encore Dustin Hoffmann.

### Les premiers films marquants

Dans la seconde moitié de 1967, sortent deux films phares, signés Mike Nichols (**The Graduate**) et Arthur Penn (**Bonnie and Clyde**). Le premier évoque la crise existentielle d'un





L'affiche du film *The Graduate* de Mike Nichols et une image mythique d'*Easy Rider* de Dennis Hopper

jeune bourgeois universitaire, Benjamin Braddock, habité par le doute et la désillusion. S'il sait ce qu'il veut fuir, il ignore encore où il veut aller. À l'image de son héros étouffé par une société rigide dont il tente de faire éclater le carcan, le film joue habilement de la mise en espace du personnage, qui n'a de cesse de se heurter aux limites du cadre. La liberté, et le désir que celle-ci fait naître chez Braddock, est dans le hors-champ, l'ailleurs. Le montage du film, audacieux, affirme sa présence au lieu de tenter de la gommer, comme le préconisait le montage invisible du *Hollywood Style*. Ainsi, le film cherche-t-il à traduire dans sa matière même l'état d'esprit de son personnage central, ce qui constitue déjà une petite révolution.

**Bonnie and Clyde** incarne lui aussi le changement qui s'amorce alors<sup>4</sup>. L'histoire est celle d'un couple de braqueurs de banques de l'époque de la Grande Dépression<sup>5</sup>. Robert Benton et David Newman en écrivent le scénario dans le ton des films européens qu'ils affectionnent et l'envoient à l'une

des figures de proue de la Nouvelle Vague, François Truffaut, qui déclinera leur offre de réaliser ce film, non sans les avoir rencontrés. Truffaut en glissera néanmoins un mot au jeune Warren Beatty, qui s'empressera d'approcher Benton et Newman. Non seulement souhaite-t-il produire ce film et pense même un temps le réaliser, il finira par en incarner le héros à la sexualité ambiguë et à la violence exacerbée. Beatty contacte Arthur Penn, avec qui il a tourné peu de temps auparavant, et la petite équipe prend forme. Malgré un budget modeste et des acteurs encore relativement peu connus du grand public (Beatty et Faye Dunaway), **Bonnie and Clyde** plaît aux jeunes et remporte un certain succès. C'est le premier d'une série de films défiant les conventions (morales, narratives, esthétiques) pour valoriser un cinéma audacieux, fougueux, à l'énergie brute et aux thèmes résolument en phase avec l'époque: le sexe, la violence, la drogue et la corruption.

Ce qui retint surtout l'attention des médias dans ce film, c'est sa violence réaliste, en particulier celle de la scène finale. Une violence frontale et graphique, impensable dans l'ancien *Motion Production Code*, jumelée à des figures de marginaux à mille lieues des héros lisses des mégaproductions hollywoodiennes. C'est en partie ce que dénoncèrent les tenants du bon goût de la presse conservatrice, comme Bosley Crother du *New York Times*. Mais son esthétique renouvelée, doublée d'un montage nerveux et inventif, fut saluée par la nouvelle génération de critiques, qui allait reléguer aux oubliettes les « vieux » comme Crother: en particulier Roger Ebert du *Chicago Sun-Times*, Pauline Kael du *New Yorker* et Andrew Sarris de *Village Voice*. Le changement de garde est partout...

4. À ce sujet, voir entre autres: DE BAECQUE, Antoine et Serge TOUBIANA. *François Truffaut*, coll. « Biographies », Paris, Gallimard, 1996, p. 306 et suivantes; BISKIND, Peter. *Le Nouvel Hollywood: Coppola, Lucas, Scorsese, Spielberg... la révolution d'une génération*, Paris, Le Cherche Midi, 2002, p. 19 et suivantes; KIRSHNER, Jonathan. *Hollywood's Last Golden Age: Politics, society, and the seventies film in America*, Ithaca, Cornell University Press, 2012, p. 41 et suivantes.

5. Période souvent abordée par les réalisateurs de cette génération, qui semblent y voir un parallèle avec la révolution culturelle des années 1960. Voir à ce sujet: BINÉTROUY, Pascal. « Les cinéastes du Nouvel Hollywood face à la crise des années 1930 », *Positif*, n° 609, novembre 2011, p. 106-108.

## Era of Directors...

Autour de producteurs comme Corman, Evans et Schneider fourmille un essaim de jeunes gens talentueux et ambitieux, ne demandant qu'à s'exprimer. S'il ne paye pratiquement pas ses protégés, Corman ne lésine pas à leur donner carte blanche pour tourner en toute liberté. De son côté, Schneider finance à hauteur d'un maigre 350 000 \$ un projet de Dennis Hopper et Peter Fonda. Le film qui en résulte, **Easy Rider** (1969), a l'effet d'une bombe, avec ses jeunes drogués errants d'ouest en est dans une Amérique rigide, qui finira par les tuer parce qu'ils incarnent effrontément cette quête de liberté menaçant alors l'ordre établi. La contre-culture et sa jeunesse désillusionnée venaient de faire leur apparition au grand écran.

Fort de ce succès, Hopper négocie le *final cut* de ses prochains films; dans son sillon, une poignée de réalisateurs revendique cette aura d'auteur chère à ceux de la Nouvelle Vague. Certes, ils ne furent qu'un petit nombre à atteindre ce statut, mais quelques années durant, des cinéastes démiurges comme Coppola, Hopper, Malick ou Milius jouiront d'un espace de liberté sans équivalent dans l'histoire de Hollywood. Entre 1968 et 1976, d'**Easy Rider** à **Taxi Driver** en passant par **Midnight Cowboy**, **The Wild Bunch**, **Little Big Man**, **Mean Streets**, **Chinatown**, **Dillinger**, **Badlands** ou encore **One Flew Over the Cuckoo's Nest**, ils n'auront de cesse de casser les codes, de renouveler les genres — en particulier le western (Peckinpah, Penn), le film noir (Polanski) et le film criminel (Scorsese) — et de se redéfinir à chacun de leur film. Le cinéma d'auteur *made in America* était né au cœur même de Hollywood et un véritable dialogue allait pour un temps se déployer entre ces metteurs en scène audacieux et un certain public. Comme le souligne Susan Sontag: « Ce fut un moment particulier dans l'histoire du cinéma où aller au cinéma, penser cinéma, et parler cinéma étaient une passion pour les étudiants et les jeunes gens en général. La cinéphilie était d'abord apparue en France dans les années 1950 et sa tribune était les légendaires *Cahiers du cinéma* (suivis par d'autres publications semblables en Allemagne, en Italie, en Grande-Bretagne, aux États-Unis et au Canada). Ses temples, qui se multipliaient en Europe et en Amérique, étaient les cinémathèques et les ciné-clubs se spécialisant dans les films de répertoire et les rétrospectives de cinéastes. Pendant les années 1960 et au début des années 1970, une véritable fièvre cinéphilique s'était ainsi déployée<sup>6</sup>... »

Au tournant des années 1960 et 1970, le cinéma grand public était frappé à son tour par la déferlante avant-gardiste qui avait déjà chamboulé la littérature, la musique et les arts vi-

suels. Le succès de ces films personnels, signés Hopper, Coppola ou Scorsese, suffit à forcer la main des producteurs et à créer un milieu propice à l'éclosion d'un nouveau cinéma.

« You know, Billy, we blew it. »

L'embellie fut malheureusement de courte durée, car les *majors* renouèrent bientôt avec le succès commercial grâce à une poignée de films de genre au succès retentissant. Ce fut le cas notamment avec **The Exorcist** (1973), dont la sortie simultanée sur plusieurs centaines d'écrans généra des revenus faramineux en un temps record. Les producteurs avaient non seulement retrouvé le succès populaire, mais déniché leur nouvelle manne. Si bien qu'ils sentaient de moins en moins la nécessité de faire affaire avec ces jeunes réalisateurs aux *egos* démesurés. Durant la seconde moitié des années 1970, les premiers *blockbusters*, réalisés par les cadets de cette génération, Steven Spielberg et George Lucas, allaient définitivement remettre sur les rails le vieil Hollywood à coup de films grand public dépeignant un monde simple, binaire, avec des héros individualistes adhérant à la bonne vieille *American Way of Life*. Des films qui permirent au phénix hollywoodien de renaître de ses cendres et, pour citer John Milius, marquèrent « la fin de l'intérêt des jeunes pour la contre-culture et le début de leur passion pour la technologie »<sup>7</sup>. L'horizon d'attente des spectateurs venait de changer radicalement et à l'aube des années 1980, l'industrie hollywoodienne reprenait le contrôle de la production, du message et des critères d'évaluation du succès de ses films-produits: la performance au guichet et la course aux effets spéciaux. L'heure du *fastfilm* était arrivée et, avec elle, le réalisateur démiurge entamait sa dernière valse.

Ainsi, lorsque le rideau redescend sur cette décennie enchantée, les jeunes loups ne sont plus si jeunes ni aussi affamés et leurs belles années sont déjà derrière eux. L'année 1980 sonne le glas de cette parenthèse prodigieuse avec deux films sombres — deux chefs-d'œuvre! — aux héros désillusionnés: **Raging Bull** de Martin Scorsese, qui dépeint avec réalisme la déchéance de Jack La Motta, ancien champion de boxe devenu *stand-up comic* de troisième zone, et **Heaven's Gate** de Michael Cimino, un hommage au western dont l'insuccès exemplifie la fin de ce dialogue privilégié entre cinéastes et cinéphiles évoqué par Sontag. De son côté, Coppola, consacré à Cannes pour sa vision toute personnelle de la guerre du Vietnam (**Apocalypse Now**, 1979), entame une longue descente au cœur des ténèbres des dettes et des petits films de commande. La réplique de Wyatt (Peter Fonda) à la fin d'**Easy Rider** (1969), lorsqu'il dit à Billy (Dennis Hopper):

6. Traduction libre de : SONTAG, Susan. « The Decay of Cinema », *The New York Times Magazine*, 2 février 1996, p. 61, Site du *New York Times*. (page consultée le 27 mai 2018)

7. BISKIND, Peter. *Op. cit.*, p. 373.





Raging Bull de Martin Scorsese et Heaven's Gate de Michael Cimino

« You know, Billy, we blew it. » (Billy, on a tout foutu en l'air) prenait tout à coup des airs de prémonition.

### Ce qu'il reste aujourd'hui de l'esprit du Nouvel Hollywood


Si l'épopée fabuleuse fut de courte durée, elle n'en fut pas moins riche en films puissants et originaux, et l'on ne pourrait imaginer tout un pan de la cinématographie américaine récente sans l'apport de cette période. Après le ressac des années 1980, certains de ces cinéastes connurent à nouveau le succès (entre autres, Scorsese) tandis que d'autres continuèrent, tant bien que mal, à tourner, pas toujours leurs meilleurs films (de Palma, Schrader). Spielberg et Lucas, eux, étaient devenus les égéries du second âge d'or du Studio System, concrétisé sous la présidence de Ronald Reagan, qui remit en selle les pratiques monopolistiques des grands studios.

Pourtant, il reste quelque chose de cet esprit de l'American New Wave. Un certain cinéma indépendant américain prit lentement mais sûrement sa place. En 1985, le Sundance Film Festival vit le jour. Consacré à cet « autre cinéma », il permit l'éclosion de plusieurs jeunes talents, des États-Unis comme d'ailleurs. Quelques producteurs mirent sur pied des studios de plus petite envergure où ces nouveaux venus firent leurs premières armes. De ce nombre, Miramax, fondé par les frères Weinstein, allait produire notamment les films de Steven Soderbergh (**Sex, Lies and Videotape**, premier succès de la « génération indépendante », primé à Sundance, puis à Cannes en 1989) et de Quentin Tarantino.

Sentant l'intérêt grandissant d'un certain public pour ces films plus audacieux et plus marginaux que ceux de leur production courante, quelques *majors* emboîtèrent le pas avec des studios satellites produisant des projets plus risqués. C'est ainsi qu'au tournant des années 1990, Nathan et Joel Coen, Jim Jarmusch, Sam Raimi, Julie Dash et Carl Franklin, entre autres, purent entamer une carrière de réalisateurs relativement indépendants.



Les années 1970 avaient aussi vu apparaître la *Blaxploitation*, un cinéma fait par et pour les Afro-américains, qui avait permis à une poignée d'artisans de faire leurs premières armes et de se forger une réputation. De ce nombre, Pam Grier, Jim Kelly, Rudy Ray Moore et Fred Williamson sont autant de figures qui influencèrent directement quelques cinéastes indépendants actuels. On pense en particulier à Quentin Tarantino et à son **Jackie Brown**, mais surtout à Spike Lee, premier grand cinéaste afro-américain à tourner à Hollywood, tout en parvenant à garder une relative indépendance. L'expérience de **Do the Right Thing** en témoigne. Produit de la Paramount, qui voulut en cours de route forcer Lee à en modifier la fin, le projet fut repris par Tom Pollock de Universal, qui aurait dit à Lee : « Je te donne 6,5 millions, le *final cut*, fais ce que tu veux<sup>8</sup>. » Comme Hopper et quelques cinéastes avant lui, Lee put ainsi jouir du luxe du plein contrôle artistique de ses premiers films et se forger une enviable réputation de réalisateur-auteur.

Certains de ces cinéastes connurent d'abord le succès à l'étranger, où ils parvinrent à financer leurs projets, gardant leur indépendance de Hollywood. Ce fut le cas de Jim Jarmusch qui, des années durant, fut un réalisateur fétiche, en particulier en France et au Japon. D'autres, comme Steven Soderbergh, reprirent la voie dessinée par Coppola en alternant films de commande pour les grands studios et projets personnels à titre de réalisateur-producteur. Le chemin, s'il reste encore parsemé d'embûches, a néanmoins été tracé par quelques-uns de ces cinéastes du Nouvel Hollywood, qui inspirent toujours ceux d'aujourd'hui. Et une certaine vision de la cinéphilie. 

8. BISKIND, Peter. *Sexe, mensonges & Hollywood*, Paris, Le Cherche Midi, 2006, p. 104.