

24 images

24 iMAGES

Le déclin de Hollywood? La réponse des auteurs...

Pierre Barrette

Numéro 127, juin-juillet 2006

Où va le cinéma américain : première partie - les acteurs

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/4991ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Barrette, P. (2006). Le déclin de Hollywood? La réponse des auteurs.... *24 images*, (127), 11-13.

Tous droits réservés © 24/30 I/S, 2006

Cet document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Le déclin de Hollywood ?

La réponse des auteurs...

par Pierre Barrette

Lorsque dans les années cinquante la bande de jeunes critiques des *Cahiers du cinéma* proposa d'envisager le cinéma hollywoodien en isolant de la masse des réalisateurs ceux qui pouvaient être caractérisés comme des auteurs de cinéma, le geste était on ne peut plus radical; personne ou presque jusque-là n'avait eu l'idée d'envisager le travail d'Howard Hawks, d'Alfred Hitchcock ou de Robert Siodmak avec la lunette de l'esthète et encore moins de comparer leurs œuvres vouées au divertissement populaire à celles de maîtres comme Murnau, Rossellini ou Vigo. C'est que le système des studios – et la logique des genres qui en découlait – ne favorisait pas l'expression d'individualités originales en dehors du cadre strict d'une production rompue aux lois du marché, pas plus qu'il n'encourageait la reconnaissance du statut d'auteur aux réalisateurs des films. Le cinéma américain était essentiellement un cinéma de producteurs, et le cas d'Orson Welles restera pour la postérité l'exemple à l'aune duquel il est loisible de juger de l'espace de manœuvre réel laissé à l'époque aux personnalités les plus fortes qui osaient défier le système.

L'idée pourtant fit progressivement son chemin, la vague lancée par la politique des auteurs ayant fait sentir son onde de choc jusque dans les officines de Hollywood, qui vacilla même un peu durant les deux décennies suivantes, sous le coup du Paramount Decree (loi anti-trust qui forçait les grands studios à se départir de leurs réseaux de salles) et de l'arrivée de la télévision qui remplaça peu à peu le cinéma comme premier loisir des Nord-Américains. La « nouvelle Hollywood », celle qui, entre 1965 et 1975, vit fleurir tant de talents originaux (les Woody Allen, Arthur Penn, Terrence Malick, Martin Scorsese, Robert Altman, Brian De Palma, F.F. Coppola), était donc en partie le résultat de la faiblesse relative du système des studios qui, dans la mesure où il ne se trouvait plus en position hégémonique, profita en quelque sorte du vent de libéralisme qui soufflait sur l'ensemble de la société américaine.

On connaît bien la suite. À cette brève ère de renouveau succédera bientôt celle des *blockbusters*, qui voit un retour sensible des forces centrifuges et par conséquent d'un cinéma largement dominé par des investissements démesurés et la recherche de profits qui en découle. Les réalisateurs de films comme *Star Wars*, *E.T.*, *Titanic*, même lorsqu'ils ne sacrifient pas entièrement l'originalité et la dimension artistique, sont trop conscients du très large public qu'il doivent séduire pour ne pas céder à la tentation d'effets assembleurs souvent faciles. Dans ce

contexte, les années 1980 et 1990 apparaissent comme une période difficile pour le cinéma d'auteur américain qui, en accord avec le credo postmoderne, va puiser dans le renouvellement des formes classiques l'énergie de faire du neuf avec du vieux (voir l'engouement pour le film noir chez les frères Coen, ou le retour du western au début des années 1990), lorsqu'il ne s'épuise pas à faire la critique d'un système qui leur laisse si peu de place (un film comme *The Player* de Robert Altman représente parfaitement cette tendance). C'est la période maniériste par excellence, où certaines des vedettes se feront une spécialité de réaliser des films qui sont toujours à quelque titre des hommages au cinéma des maîtres du passé, et en particulier à ces auteurs justement qui, à l'ère des studios, triomphaient de l'esprit de formule.

Le centre et la périphérie



Good Night, and Good Luck de George Clooney (2005).

Mais il semble bien que le tournant des années 2000 ait amené avec lui la promesse d'un cinéma plus libre. Certes, la production indépendante a été largement réintégrée dans le giron des grands studios par le biais de leurs filiales vouées aux projets jugés plus risqués; de même, certains parmi les auteurs les plus intransigeants d'hier – Scorsese, Scott, De Palma, Coen – s'adonnent aux joies paradoxales de la mégaproduction, avec un bonheur malheureusement inégal. Mais il ne semble pas pour autant que les perspectives soient si sombres; d'une part, certains cinéastes « populaires » des années 1980 – Spielberg en tête – se sont mis à concevoir des œuvres



Finding Forrester de Gus Van Sant (2000).



The Virgin Suicides de Sofia Coppola (1999).



Mars Attacks! de Tim Burton (1996).



L.A. Confidential de Curtis Hanson (1997).



Saving Private Ryan de Steven Spielberg (1998).



Spider-Man 2 de Sam Raimi (2005).



Tarnation de Jonathan Caouette (2003).



Catch Me if You Can de Steven Spielberg (2002).



Brokeback Mountain de Ang Lee (2005).



Bubble de Steven Soderbergh (2000).

plus personnelles, qui allient parfois assez brillamment un cadre générique conventionnel – le film de guerre dans *Saving Private Ryan*, la comédie de mœurs dans *Catch Me if You Can* – à des intentions d'auteur fortes qui le renouvellent profondément. Dans le même sens, des réalisateurs comme Michael Mann (*Heat*, *Ali*, *Collateral*) ou John Woo (*Face Off*, *Mission : Impossible*), qui sont des habitués des projets de 100 millions et plus, tirent admirablement bien leur épingle du jeu en proposant des œuvres qui savent attirer un large public sans pour autant oublier que l'intelligence du scénario fait plus pour garder les spectateurs ravis à leurs sièges que la pyrotechnie la plus sophistiquée. Et cela sans compter que certains blockbusters récents – on pense surtout à *Spider-Man* (Raimi) ou encore à *King Kong* (Jackson) – font aussi la preuve que même les blockbusters peuvent avoir une âme et transmettre une idée intéressante du cinéma.

Mais un des signes les plus encourageants aujourd'hui est à découvrir dans l'apparente liberté de tourner que semblent avoir trouvée plusieurs cinéastes importants, qui alternent entre des productions grand public et des projets plus personnels. On pense bien entendu à Ang Lee qui, entre *The Ice Storm* et *Brokeback Mountain*, profite de l'occasion qu'on lui offre de réaliser un *Hulk* surprenant et audacieux. L'exemple de Steven Soderbergh est lui aussi intéressant : son dernier film, *Bubble*, a été tourné (pour une infime fraction du coût d'*Ocean Twelve*, son précédent opus) avec des comédiens amateurs et raconte l'histoire de trois travailleurs « ordinaires » de l'Ohio ; impossible d'imaginer des écarts thématiques et stylistiques plus grands entre deux films, d'autant plus que l'auteur récompensé à Cannes pour *Sex, Lies and Videotapes* a pris la décision de lancer *Bubble* sur grand écran, en DVD et sur une chaîne du câble simultanément. Ce genre d'expérience laisse croire au désir de certains acteurs importants de la scène cinématographique américaine de sortir le cinéma de la stricte logique commerciale et de présenter à un public élargi des œuvres indépendantes, produites à plus petite échelle. Le travail de Gus Van Sant le prouve bien : le budget total des trois films qui constituent sa trilogie (*Gerry*, *Elephant* et *Last Days*) représente à peine le quart du budget d'un film comme *Finding Forrester*. Et il est même permis de croire qu'une telle stratégie peut rapporter : lors de la dernière remise des Oscar, quatre des cinq œuvres mises en nomination dans la prestigieuse catégorie du meilleur film avaient été menées à terme grâce à des budgets inférieurs à 15 millions. Seule exception : *Munich*, de Steven Spielberg, dont les 75 millions qu'il a coûté ne représentent pourtant que l'investissement moyen à Hollywood.

Cette tendance n'est peut-être pas étrangère au fait que plusieurs parmi ces cinéastes sont aussi des producteurs, et très fréquemment des producteurs audacieux qui s'intéressent aux talents marginaux plutôt qu'aux valeurs sûres. Un regard attentif montre en effet de nombreux et étonnants maillages entre auteurs, producteurs, scénaristes, acteurs depuis quelques années : on sait par exemple que Gus Van Sant a produit *Tarnation*, essai documentaire fascinant de Jonathan Caouette, mais il est aussi le producteur de *Kids*, réalisé par Larry Clark d'après un scénario d'Harmony Korine (qui fait une brève apparition dans

Last Days), lui-même réalisateur du très dérangeant *Gummo*, un des films les plus originaux des dernières années.

On pourrait démontrer que le même genre de filiation existe entre Soderbergh (producteur de *Keane* et de *Good Night, and Good Luck*), Kerrigan et Clooney. Le cas de ce dernier nous rappelle d'ailleurs que les acteurs sont de plus en plus nombreux à passer à la réalisation, souvent avec talent : on pense bien entendu à Eastwood, qui mène les deux carrières de front depuis longtemps, mais aussi à Sean Penn (*The Pledge*), à Vincent Gallo (*The Brown Bunny*) ou encore à Tommy Lee Jones (*The Three Burials of Melquiades Estrada*). Se tisse de la sorte un réseau de filiations et de collaborations autour de projets parfois grand public, parfois aussi plus ou moins underground, qui donnent toute sa vigueur au cinéma américain d'auteur, rhizomes persistants qui ont permis à un système parallèle à celui des grands studios de produire certains des films les plus intéressants des dix dernières années.

Les nouveaux classiques



Gangs of New York de Martin Scorsese (2002).

Reste que le cœur du cinéma américain qui compte continue aussi à battre au rythme de ses vieux maîtres, dont les plus persistants dans la voie de la qualité et de l'intransigeance s'affirment désormais comme nos nouveaux classiques. On peut être déçu du silence relatif de Coppola depuis quelques années (*Rainmaker* de 1997 constituant sa dernière présence remarquée sur les écrans), étonné par le virage que semblent prendre les frères Coen (avec deux comédies sentimentales qui ne leur ressemblent guère, après le superbe *Man Who Wasn't There*), perplexe ou au contraire ravi devant le choix de Brian De Palma, d'Oliver Stone ou de Ridley Scott de s'attaquer à des projets en apparence plus commerciaux et dans lesquels il ne reste pas grand-chose à notre avis de leur ancienne virtuosité. D'autres pourtant persistent et signent ; étonnante jeunesse de Milos Forman et de Sidney Lumet qui, à 74 et 82 ans respectivement, sont encore actifs et continuent à réaliser des films tout à fait dignes de mention (on peut penser à *Man on the Moon* de



Last Days de Gus Van Sant (2005).



Ocean's Eleven de Steven Soderbergh (2001).



The Brown Bunny de Vincent Gallo (2003).



Bully de Larry Clark (2001).

Kids de Larry Clark (1995).

Forman). Et que dire de Clint Eastwood qui, depuis maintenant plus de 20 ans, ne cesse d'incarner avec une sorte de force tranquille l'enracinement du cinéma américain dans la tradition des genres, au départ avec le film policier (la série des « Dirty Harry »), mais plus récemment aussi avec le western (*Unforgiven*), le film de boxe (*Million Dollar Baby*), le film noir (*Mystic River*), qu'il renouvelle à chaque fois avec une intelligence désarmante. Cinéma du clair-obscur, de la nuance, du conflit entre les forces antagonistes de la lumière et de l'ombre, le cow-boy a vieilli comme un grand cru, trouvant avec l'âge une sérénité en équilibre avec les aspects les plus explosifs de sa personnalité d'auteur.

Discrètement, sans faire trop de bruit, Woody Allen continue à construire une œuvre singulière, qui offre dans le paysage du cinéma américain l'un des exemples les plus étonnants de persistance et de régularité. On se demande bien en effet comment le cinéaste peut arriver à entreprendre, puis à mener à terme année après année un nouveau projet, oscillant comme il le faisait déjà à la fin des années 1970 entre la comédie et le drame, trouvant toujours le moyen même dans ses propositions plus faibles de rester fidèle à lui-même. Et puis il lui arrive encore d'être rattrapé par le génie, comme dans le fantastique *Deconstructing Harry*, sorte de synthèse mi-amusée, mi-amère de toute sa production, ultime pirouette réflexive qui prouve encore une fois combien le vieux clown névrosé est à son meilleur lorsqu'il se donne l'angoisse et les affres de la création comme sujet. Martin Scorsese, l'autre célèbre New-Yorkais, semble avoir amorcé après la singulière mais néanmoins fascinante expérience de *Bringing Out the Dead* une sorte de virage vers la mégaproduction à saveur historique (*Gangs of New York*, *The Aviator*); moins personnels quoique donnant de manière spectaculaire la pleine mesure de la maîtrise exceptionnelle du matériau cinématographique atteinte par le maître, qui y reste par ailleurs fidèle à ses thèmes de prédilection, ces films sont peut-être en quelque sorte ce que le cinéma à grand déploiement, dans la plus pure tradition hollywoodienne, a de mieux à offrir aujourd'hui. Il apparaît en effet de plus en plus clair, avec l'exemple déjà cité des Soderbergh, Van Sant, Ang Lee et maintenant Scorsese, que la frontière entre la production indépendante et le royaume des *blockbusters* n'est pas étanche, et que l'aller-retour entre les deux zones est désormais possible.

Le credo renouvelé de l'expérimentation

On le constate donc aisément, aux critiques sans nuances de l'empire cinématographique états-unien – dont la production est trop souvent jugée globalement, suivant les vieux réflexes de l'anti-américanisme –, un cinéma d'auteur vivant et extrêmement varié offre une réponse à l'ineptie ambiante et devrait nourrir notre optimisme; c'est d'autant plus vrai lorsque l'on prend en compte la tendance à l'expérimentation qui apparaît, repérable depuis quelques années non seulement

dans le travail de jeunes réalisateurs audacieux mais également dans l'œuvre d'auteurs aguerris, qui continuent à explorer les voies peu fréquentées de l'innovation formelle. Tarantino, par exemple, par-delà l'aspect un peu clinquant de son cinéma, semble toujours en recherche, comme le démontrent le foisonnement et l'imagination qui caractérisent *Kill Bill*. Mais c'est l'œuvre de Gus Van Sant qui peut-être s'impose comme la plus exemplaire : personne ne navigue à ce jour aussi assurément entre la production standard de qualité (*To Die For*, *Finding Forrester*, *Good Will Hunting*, *Psycho*) et un cinéma qu'on osera dire « extrême » dans son refus de toutes les concessions, son sens de la recherche, son respect sans limites de la sensibilité artistique des spectateurs. Le trajet de David Lynch est lui aussi pour le moins étonnant; après un début de carrière fracassant et un passage dans le monde de la télévision, le plus inclassable des cinéastes américains est resté fidèle aux principes qui l'animait déjà dans les années 1970, proposant un cinéma qui fraye plus que jamais avec l'abstraction depuis *Lost Highway* et encore dans *Mulholland Drive*, développant une conception du récit proche des expériences narratives du nouveau roman.

Et peut-être oserons-nous dire pour terminer que l'avenir de cette cinématographie se trouve justement du côté des cinéastes apparus depuis peu dans ce paysage changeant. Sofia Coppola (*Virgin Suicides*, *Lost in Translation*) est peut-être celui des nouveaux visages qui ralliera le plus d'adeptes, son cinéma réussissant au



Lost in Translation de Sofia Coppola (2003).

mieux l'alliance élégante entre la nouveauté du regard et un certain classicisme de la forme. Mais d'autres cinéastes plus intranquillisés partagent cette volonté très nette de faire du cinéma le territoire d'expériences limites, le lieu d'une parole neuve et forte. S'affirment en ce sens les Larry Clark (*Kids*, *Bully*, *Ken Park*), Harmony Korine (*Gummo*), Jonathan Caouette (*Tarnation*), Peter Sollett (*Raising Victor Vargas*), auteurs au sens plein du terme dont on peut parier que les noms ne figureront pas de sitôt au palmarès des Oscar, mais dont le travail nous rappelle que le cinéma est encore cette place forte où se croisent le réel et l'imaginaire, et que l'Amérique en est l'indéniable creuset. ■