

## La matrice (ou comment le cinéma mondial a été appauvri par la domination du modèle hollywoodien)

Georges Privet

---

Number 103-104, Fall 2000

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23811ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Privet, G. (2000). La matrice (ou comment le cinéma mondial a été appauvri par la domination du modèle hollywoodien). *24 images*, (103-104), 12–13.

## LA MATRICE (OU COMMENT LE CINÉMA MONDIAL A ÉTÉ APPAUVRI PAR LA DOMINATION DU MODÈLE HOLLYWOODIEN)

PAR GEORGES PRIVET

Oser affirmer (comme je le fais sans la moindre hésitation) que le calibre du cinéma mondial n'est plus ce qu'il était ou que les films ne sont généralement plus aussi bons qu'avant, c'est évidemment prêter le flanc à deux types de réaction: d'un côté, le doute de ceux (généralement les plus jeunes) qui vous traitent de réactionnaire ou d'incurable nostalgique, en vous rappelant qu'il y a toujours eu des gens pour préférer le passé au présent et que notre époque compte aussi son lot d'œuvres majeures; et de l'autre, la certitude de ceux (généralement les plus vieux) pour qui cette affirmation reflète une situation si évidente et si incontestable qu'elle ne mérite tout simplement pas qu'on s'y arrête un seul instant.

Pourtant, au-delà des jugements de valeur, des bons ou mauvais crus et des cinématographies en hausse ou en chute libre, plusieurs faits demeurent. Peu de gens contesteraient que depuis le milieu des années 70 (soit depuis la systématisation du phénomène des «blockbusters», avec des films comme *Jaws* et *Star Wars*), le paysage du cinéma mondial a changé de façon profonde et durable: les «multiplexes» ont graduellement remplacé les salles de quartier et imposé une vitesse de roulement à la programmation qui ne cesse d'accélérer; l'explosion de la vidéo a tué les salles de répertoire et modifié la façon dont les films sont faits, vus et appréciés; la baisse de l'âge moyen des spectateurs a amené les studios à cibler de plus en plus les spectateurs adolescents, avec les résultats que l'on sait; plusieurs cinémas nationaux majeurs (comme ceux de l'Italie, de l'Allemagne et des pays de l'Est) ont été rayés de la carte ou ne sont plus que l'ombre de ce qu'ils étaient; et la domination économique du cinéma américain est telle que de plus en plus de cinéastes étrangers (et même québécois!) décident de tourner en anglais.

Mais ces changements importants ont eu des conséquences pernicieuses qui vont augmentant; l'avènement des multiplexes a permis aux «majors» d'occuper artificiellement de plus en plus d'écrans, d'offrir quatre projections d'un même film en deux heures et d'imposer un rythme d'exploitation qui court-circuite à la fois le bouche à oreille et la cri-

tique (ce qui permet au pire navet d'engranger dix fois plus d'argent qu'un film que les gens se recommandent chaleureusement!). De même, l'explosion de la vidéo (qui aurait pu — théoriquement — favoriser l'émergence d'un public de plus en plus cinéphile) a accéléré la mort des cinémas de répertoire, éliminé la seconde chance qu'ils offraient à des films qui

n'avaient pas marché lors de leur première sortie en salles et permis au cinéma américain d'occuper un deuxième front (le foyer) qui favorise les films demandant peu d'attention aux dépens de ceux qui exigent un minimum de concentration.

Dans ces circonstances, il était presque inévitable que les cinémas nationaux (qui trouvaient



Il fut une époque où la United Artists participait au financement d'un Fellini (comme ici *Satyricon*, 1969) tourné en italien dans l'indépendance totale.





Les multiplexes ont permis aux «majors» d'occuper de plus en plus d'écrans, d'offrir quatre projections d'un même film en deux heures et d'accélérer le rythme de programmation.

refuge dans les salles de répertoire et dépendaient de la fidélisation d'un public cinéphile) connaissent une situation de plus en plus difficile, situation aggravée par la domination croissante du cinéma américain (par ses films, mais aussi par ses salles) dans leur propre pays. Ajoutez la foi aveugle que les décideurs (d'ici comme d'ailleurs) placent désormais dans les enseignements de gourous du prêt-à-filmer (comme le professeur de scénarisation Syd Field), la pratique maintenant systématique des projections-tests (qui affaiblit inévitablement les films), le contrôle croissant des grandes sociétés sur les distributeurs (qui permet à Seagram de forcer Universal/October à abandonner *Happiness* ou à Blockbuster d'influencer le montage de *Crash*); sans oublier le climat de rectitude politique et un rafraîchissement palpable de la censure américaine (surtout lorsqu'il s'agit de films étrangers, comme *Attache-*

*moi!* ou *Romance*); et vous avez le portrait d'un cinéma mondial malade, dont la santé précaire dépend des désirs du géant américain qui monopolise souvent ses salles, forme les goûts de son public et tente même de lui dicter jusqu'à la langue dans laquelle ses acteurs doivent désormais s'exprimer. Bref, vous avez la matrice d'un cinéma américain qui est arrivé à imposer son système, à «formater» les goûts de tous les habitants de la planète et à mettre les spectateurs à sa main. Et il faudrait être aveugle (ou d'un ethnocentrisme terrifiant) pour croire que les changements qu'il a amenés ont contribué à l'enrichissement du cinéma mondial...

Devant une telle situation, il est difficile de ne pas être nostalgique de l'époque où un cinéma (comme l'Élysée, à Montréal) gardait facilement un Rohmer à l'affiche huit mois, où la United Artists pouvait participer au financement d'un Fellini tourné en

italien dans l'indépendance la plus totale, où un Roger Corman (qui n'avait pourtant pas la réputation d'un esthète!) n'hésitait pas à lancer en grande pompe le dernier Bergman et où les «majors» et les censeurs approuvaient sans problème des films aussi audacieux que *Blow Up*, *Le dernier tango à Paris*, *The Wild Bunch* ou *Seven Beauties*.

Certes, il se fait encore (Dieu merci!) des films intéressants et parfois même passionnants. Mais ces films sont lâchés dans un système qui leur fait de moins en moins de place, rend leur carrière de plus en plus difficile et contribue à l'appauvrissement du cinéma comme moyen d'expression artistique. Leur parcours dépend d'ailleurs désormais exclusivement de la survie

de forteresses exceptionnelles (comme le complexe Ex-Centris, à Montréal), derniers bastions d'une certaine vision du cinéma et ultimes remparts de l'idée qu'il puisse encore être perçu comme une forme d'art. (Incidentement, essayez d'imaginer les deux dernières années de cinéma à Montréal sans les films qui ont pris l'affiche à Ex-Centris, et vous verrez qu'il ne resterait plus grand-chose d'intéressant à se mettre devant les yeux sans cette institution entièrement née du mécénat...)

De fait, les films «étrangers» qui fonctionnent bien aujourd'hui sont des films hollywoodiens tournés dans la langue de leur pays d'origine. Un film comme *Cours, Lola, cours*, par exemple, est (quoi qu'on en pense) un objet qui en dit certainement moins sur son auteur ou sur l'Allemagne de son époque que sur l'influence d'Hollywood sur son réalisateur et sur les spectateurs de sa génération. Il semble avoir été conçu comme une carte de visite destinée à prouver aux «majors» que son auteur a complètement assimilé les codes dominants, qu'il a parfaitement intégré le vocabulaire visuel d'Hollywood, le seul qui «mar-

che» et le seul qui compte. Car il n'y a désormais que deux sortes de films étrangers: ceux qui tentent de battre les Américains sur leur propre terrain (en tournant en anglais ou en s'attaquant à leurs genres) et ceux qui leur tiennent tête en se battant sur un terrain qui leur échappe (d'Almodovar à Kiarostami, en passant par Catherine Breillat).

Que reste-t-il donc du cinéma qui nous a tous permis de croire qu'il était d'abord une forme d'art? Quelques films avalés goulûment le temps d'un festival, puis généralement laissés sur les étagères des distributeurs; le souvenir de classiques parfois difficiles (et quelquefois même impossibles) à retrouver en VHS et en DVD (eux aussi sous l'emprise des distributeurs américains); et l'espoir que l'accessibilité de la DV puisse redonner un jour un peu de liberté aux créateurs d'images (espoir qui s'évaporerait dès que les «majors» passeront — comme ils s'apprentent déjà à le faire — au lancement simultané de leurs films en numérique dans toutes les salles de la planète).

En l'an 2000, le cinéma se divise donc essentiellement en deux clans: pas tant (contrairement à ce qu'on pourrait croire) l'Amérique contre le monde, qu'un système de comptabilité contre une façon de voir. Car l'Amérique n'est pas plus charitable envers ceux de ses cinéastes qui échappent à son système (comme Lynch, Allen, Jarmusch et Altman...) qu'envers ces «étrangers» auxquels elle tente d'imposer ses standards.

Tenir compte des enjeux actuels et des forces en présence, ce n'est donc pas céder à la déprime ou trouver refuge dans la nostalgie, c'est voir clairement ce qui fait que le cinéma (indépendamment des créateurs qui y œuvrent) est en train de devenir une chose qui limite notre vision du monde au lieu de l'élargir. C'est réaliser que pour comprendre les films il ne faut plus se contenter de regarder l'écran, mais aussi s'efforcer de voir le système qui permet à ces films d'exister ou non. ■