

## Le cinéma indépendant Montée et chute

André Roy

---

Numéro 128, septembre 2006

Où va le cinéma américain : deuxième partie - les enjeux

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/10084ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer cet article

Roy, A. (2006). Le cinéma indépendant : montée et chute. *24 images*, (128), 14–16.

# Le cinéma indépendant

## Montée et chute

par André Roy

Quand le cinéma indépendant américain est-il né ? Est-ce après la Paramount Decision de la Cour suprême des États-Unis qui, en 1948, ordonnait à cinq studios (MGM, Paramount, Fox, RKO, Warner Bros.) de vendre leurs salles de cinéma, démantelant ainsi leur monopole vertical de production, de distribution et d'exploitation de films ? Producteurs, réalisateurs, scénaristes, acteurs et actrices n'étant alors plus des employés permanents d'un studio, s'en sont allés chacun de son côté et ont créé des sociétés indépendantes qui signaient des ententes de financement auprès des Majors et utilisaient leurs infrastructures de tournage. Le fameux système des studios n'existait plus et ce qui restait de Hollywood était en plus fragilisé par l'arrivée dans les années 1950 de la télévision, entre autres choses. Il a fallu trouver des solutions.



C'est *Shadows* de John Cassavetes qui, en 1961, marque la véritable naissance du cinéma indépendant.

**I**l a fallu trouver des moyens de contourner la popularité du petit écran. La couleur s'installa majoritairement dans les films, les divers procédés comme le CinémaScope et le relief appelèrent la superproduction. On a donc délaissé la série B, vecteur des productions à petits budgets et où les jeunes cinéastes faisaient le plus souvent leurs premières armes.

Les années 1960 voient un Hollywood en péril. Les mentalités changent ; il y a la guerre du Viêt-nam, les beatniks, la drogue, la libération sexuelle ; le conformisme des années 1950 s'évapore, surtout dans la région de l'Est, à New York principalement, là où la première graine du cinéma indépendant sera plantée. Mais c'est un cinéma indépendant extrême qui naît

avec les Kenneth Anger, Stanley Brakhage, Jonas Mekas, Andy Warhol, un cinéma expérimental qui refuse toutes les lois hollywoodiennes tant sur le plan narratif que sur celui de la production et de la diffusion. Cinéma indépendant signifie surtout film à très petit budget, presque un *home movie*, plus proche des arts visuels et du documentaire que de la fiction. Il est financé par des collectes entre amis, des organismes philanthropiques et des sociétés gouvernementales.

La fiction semble être encore l'affaire de l'Ouest. Elle se perpétue tant que filment encore ceux qui ont travaillé dans le système, les John Huston, John Ford, Alfred Hitchcock, Billy Wilder, George Cukor, etc. Quoiqu'il exerce encore une fascination, Hollywood



n'est plus le centre de gravité de la création cinématographique. Même le fameux classicisme créé par un système qui a duré cinquante ans se perd, effacé par les superproductions qui, en raison de l'augmentation exponentielle de leurs coûts (des stars comme Elizabeth Taylor demandent un million de dollars par film), empêchent tout autant l'arrivée de nouveaux talents que le surgissement d'une écriture personnelle, alors qu'un courant anti-Hollywood pointe à l'Est avec le cinéma underground.

On peut affirmer sans se tromper que c'est *Shadows*, de John Cassavetes, en 1961, qui marque la véritable naissance du cinéma indépendant. Dans le sillage du cinéaste se trouvent Shirley Clarke et Lionel Rogosin, et plus tard des gens comme Robert Kramer, qui font mentir les lois – narratives, entre autres – coulées dans le béton hollywoodien, brisant le carcan esthétique et moral du cinéma américain connu jusqu'alors. L'objectif de ces réalisateurs est politique, critique et esthétique : ils privilégient les problèmes de forme et de durée sur fond de description de la vie ordinaire de l'Amérique, échappant ainsi aux contraintes liées au divertissement. Tout en ne se situant pas dans l'underground, ils sont du côté opposé à Hollywood.

Mais à l'autre bout du continent, des étudiants en cinéma et des cinéphiles maniaques vont, eux, s'attaquer à l'empire qui tient encore debout, s'en emparer et le dessiner à leur image, image qui tiendra tout autant de la nostalgie de l'ancien système que de la lutte contre l'establishment encore en place à Los Angeles. Peter Biskind a raconté dans le détail et sans scrupule, entre fonds de tiroirs et fonds de poubelles, dans *Le nouvel Hollywood* (en anglais, *Easy Riders, Raging Bulls*), l'histoire presque incroyable de ceux qui ont pris d'assaut la forteresse de l'Ouest et qui se nommaient Francis Ford Coppola, George Lucas, Steven Spielberg, Martin Scorsese, Paul Schrader, Robert De Niro, Jack Nicholson, etc. Leur vrai triomphe portera le nom de *Jaws* (1977), film qui, en fracassant un record de box-office, confirmera la naissance d'un Hollywood nouveau ou, si l'on veut, un Hollywood de l'après-Hollywood. Comme le suggère le titre original de l'ouvrage de Biskind, l'empire ressuscité ne s'est pas construit à coups de formules de politesse et de dons généreux : les *wonder boys* avaient les dents longues, en effet.

Au début des années 1970, Ashby, Coppola, Hopper, Lucas, Penn, Mazursky et les autres alternaient les films commerciaux et les films personnels, les superproductions et les films confidentiels. Leur situation était ambivalente : ils n'étaient ni tout à fait des indépendants ni tout à fait des nababs, créateurs d'œuvres généralement de haute qualité, reposant sur les personnages plutôt que sur l'intrigue, bousculant les conventions narratives, inventant très souvent des procédés techniques et défiant ainsi les interdits sociaux, religieux et sexuels autant que les tabous cinématographiques. L'ombre du commerce ne s'étendait pas complètement sur eux et leurs œuvres, comme cela se produira plus tard, durant les années 1990. Hollywood deviendra durant cette dernière décennie du siècle une jungle, les dirigeants – plus hommes d'affaires que cinéphiles – de sociétés comme Sony et Toshiba et les agences de casting prendront en otage l'usine à rêves et, grâce à la concentration verticale que permettent la télévision et la vidéographie, rendront plus sclérosante et étouffante la production que ne l'avait fait la concentration dans l'ancien système des studios.

C'est à cette époque qu'éclora ce qu'on entendra dorénavant par cinéma indépendant, étiquette servant à décrire et expliquer l'apparition d'auteurs qui ont pour noms Allison Anders, Larry Clark, Todd Haynes, Gus Van Sant, Steven Soderbergh, Quentin Tarantino, et qui changeront considérablement le visage du cinéma américain. Pour Peter Biskind, qui s'est fendu d'un pavé sur ce phénomène dans *Sexe, mensonges et Hollywood* (en anglais, *Down and Dirty Pictures. Miramax, Sundance and the Rise of Independent Film*) – et



*Last Days* (2005) de Gus Van Sant.

est toujours aussi polémiste –, tous ces cinéastes n'ont en tête qu'une chose : envahir Hollywood et y loger en permanence. Panier de crabes et fosse aux lions, la communauté des indépendants n'a rien à envier aux requins de la côte Ouest, aidés dans leur entreprise de prédateurs par Robert Redford, le fondateur du Festival du film de Sundance, et par les frères Weinstein, Bob et Harvey, qui ont en fait créé le plus puissant et le plus efficace des studios, Miramax, produisant et diffusant certaines années plus de 40 films (soit plus de deux fois la quantité d'œuvres d'une Major comme Paramount ou Time Warner), parfois sur plus de 1 000 écrans.

Entre des centaines d'entretiens et des ragots à n'en plus finir, Peter Biskind désigne quand même quelques éléments importants comme autant de jalons dans la montée – et pour lui la chute – du cinéma indépendant. Le film phare du mouvement est *Sex, Lies, and Videotapes*, qui a été conçu lors d'un des séminaires de formation mis sur pied en 1979 par Robert Redford et qui se tenaient chaque année au cœur des montagnes Wasatch, dans l'Utah. Ces séminaires seront la base d'une organisation, la Fondation Sundance, qui s'adjoindra en 1985 le Festival du film américain appartenant à l'Utah Film Commission et qui sera rebaptisé. C'est le film de Soderbergh de 1989 qui met sur les rails Miramax et lui donnera son premier grand succès international.

Miramax existait depuis 1979 et ses deux propriétaires, des New-Yorkais, étaient considérés comme des charognards, se jetant sur des films que personne ne voulait et qui ne valaient pas tripette, généralement des films de sexe, qui marchaient bien à l'époque, ne coûtaient pas cher et rapportaient plusieurs fois la somme payée pour leur acquisition. Bob et Harvey, qui organisaient des concerts



rock, se tournèrent vers la distribution mais, frustrés, ils voulurent davantage : provoquer la naissance de films. Ils devinrent donc producteurs, mais producteurs nouvelle manière, car ils achetaient très souvent les films terminés et, agissant en tuteurs, demandaient coupures et remontage ; le surnom d'un des frères n'est-il pas Harvey Scissorhands ? Par ailleurs, ils ne s'en tenaient pas aux seuls films de réalisateurs états-uniens mais achetaient et distribuaient des films européens. Ce que Biskind ne semble pas leur pardonner, et sa critique de la manière dont ils ont dirigé leur compagnie est au vitriol : qu'ils se soient vendus en 1992 à Disney. Pour lui, c'est le début de la fin de Miramax et du cinéma indépendant.

Peter Biskind met aussi dans son collimateur Robert Redford, soulignant les entourloupettes qu'il utilise, son mépris, son égoïsme, sa manie de se glorifier en défenseur de talents. Redford en prend pour son rhume : il a fait de Sundance l'antichambre de Hollywood, pour le plus grand plaisir et le plus grand bien des cinéastes eux-mêmes qui, selon Biskind, ne rêvent que de travailler dans la capitale du rêve. Le monde du cinéma indépendant est, toujours selon Peter Biskind, un monde de trahisons, de menaces, dégageant une odeur de remugle où tout se passe entre haine et humiliation (les frères Weinstein pratiquant l'art de l'humiliation le plus perfectionné). « Cinéma indépendant, ton monde est impitoyable ! » telle serait la conclusion de *Sexe,*

*mensonges et Hollywood*, conclusion qui, si elle n'est pas malhonnête, est injuste, car en mettant tout le monde dans le même sac, Biskind ne fait pas de différence de talent, d'imagination, d'esthétique entre les cinéastes, que ce soit Quentin Tarantino, Jim Jarmusch, Todd Haynes, Larry Clark ou Paul Thomas Anderson.

Il n'en demeure pas moins que le paysage – Miramax et Sundance pris comme mesure de l'état des lieux du cinéma indépendant – qu'il dessine est complexe. Disons qu'il a présenté le côté sombre du cinéma indépendant, sombre mais vrai pour ceux qui sont partie prenante de cette industrie : l'identité du mouvement s'est diluée et est devenue au fil des années une marque de commerce, le produit de plus en plus raffiné de stratégies de marketing qui n'ont plus rien à envier aux entreprises multinationales. On est d'accord avec Biskind : le cinéma indépendant est entré dans une spirale marchande qui a commencé à l'altérer et le dénaturera à long terme. Le renouveau qu'il a institué, tant d'ailleurs dans le contenu que dans la forme, devra passer, pour continuer à être vivace, par d'autres moyens financiers et technologiques – qui restent à trouver. ■

Peter Biskind, *Le nouvel Hollywood, Coppola, Lucas, Scorsese, Spielberg... la révolution d'une génération*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Alexandra Peyre, Paris, Le Cherche-Midi, coll. « Documents », 2002, 515 p.

Peter Biskind, *Sexe, mensonges et Hollywood*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Françoise Smith, Paris, Le Cherche-Midi, coll. « Documents », 2006, 671 p.

***Sex, Lies, and Videotape* (1989) de Steven Soderbergh, film phare du puissant studio indépendant Miramax.**



Coll. : Cinématique québécoise