

Un printemps pour les indépendants

Réal La Rochelle

Numéro 87, été 1997

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/23624ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

La Rochelle, R. (1997). Un printemps pour les indépendants. *24 images*, (87), 14-15.

UN PRINTEMPS POUR LES INDÉPENDANTS ?

PAR RÉAL LA ROCHELLE

Les trompettes se sont d'abord fait entendre lors de la soirée des 69^e Oscars, leur écho s'est prolongé jusqu'à Québec, au Festival du film français. L'heure des films et des cinéastes indépendants est-elle enfin arrivée? En tout cas, la rumeur médiatique n'a pas manqué de reproduire l'image «émouvante» d'un Jack Valenti (implacable Mogul des producteurs hollywoodiens) venant offrir le trophée pour le meilleur film étranger, ou encore celle de l'Academy couronnant le producteur indépendant Saul Zaentz pour l'ensemble de son œuvre, qui comprend *Amadeus* et *The English Patient*.

Quelques jours plus tard à Québec, Daniel Toscan du Plantier (patron d'Unifrance Film mais surtout ardent défenseur du film d'auteur français et européen) se permettait une première conclusion: «À l'heure où les Oscars, la dernière cérémonie religieuse du cinéma américain, rendent hommage à l'expérimentation, au septième art, tous les espoirs sont permis» (*Le Devoir*, 9 avril 1997).

On pourra interpréter cette mouvance printanière de façons diverses, voire contradictoires. Ou bien comme une reconnaissance (bien tardive) d'une machine hollywoodienne qui ne tourne pas rond, ou plus simplement comme l'illustration cyclique du paradoxe maintes fois répété par Jean-Luc Godard: les marges permettent au livre de tenir toutes ses pages ensemble, le cinéma indépendant ou marginal de garder la grosse industrie en vie, voire de faire pardonner ses excès.

Quoi qu'il en soit, un fait est certain. Dans le domaine de l'édition en vidéodisque, ces derniers mois ont vu arriver une manne

intéressante de films indépendants. Titres américains pour l'essentiel, vu les aléas de la production-diffusion en la matière, mais il n'y a pas de quoi boudier son plaisir.

Amadeus... et autres musiques

Tant qu'à fêter, comment ne pas remarquer l'excellente nouvelle édition d'*Amadeus*, que Saul Zaentz coproduisit avec Milos Forman et qui fut un coup de maître? Jusqu'ici, on ne disposait de ce film que de piètres éditions en vidéocassette et en vidéodisque, toutes comprimées électroniquement pour faire du «plein écran». La récente publication de Pioneer (sous deux formes: un coffret de

luxue comprenant divers documents complémentaires au film, l'autre les disques du seul film) rend enfin justice à l'original en retrouvant l'écran large et en donnant toute sa dimension à la bande sonore. La musique, bien sûr, se trouve ainsi exploitée à sa juste valeur (celle d'être le troisième personnage à égalité avec Mozart et Salieri, et non seulement une remarquable décoration), mais aussi le judicieux montage des voix et des décors bruitistes entrelacés aux musiques.

La musique participe aussi, dans d'autres œuvres plus récentes, de la musicalité filmique globale. Au premier chef, dans l'excellente édition Miramax de *Deadman* de Jarmusch, qui reproduit avec justesse l'original,

tant du côté visuel que sonore. On dispose aussi maintenant d'un vidéodisque du *Kansas City* de Robert Altman. Bonne copie d'un mauvais film? Il souffre en tout cas d'un éreintement presque généralisé de la critique et des cinéphiles. Certains mélomanes lui reprochent son mauvais jazz, mais la plupart sont déçus du traitement de cette musique comme simple décoration, qui se greffe malhabilement sur un récit conventionnel en avant-plan. Malgré ce tollé, il me semble que *Kansas City* a le mérite de faire le contraire de ce cliché, soit de construire son récit plutôt comme une illustration de la musique, de l'y arrimer comme en une sorte de ballet. Altman donne une clé de cet usage renversé, quand le chef

Fargo de Joel Coen, une œuvre dont la qualité est conservée intacte par l'édition en vidéodisque.





To Die For de Gus Van Sant, sans doute un des plus beaux films à avoir été fait sur la télévision cancérogène, et un excellent antidote à Oliver Stone.

des gangsters *Seldom Seen* (Harry Belafonte) torture longuement (par un interminable discours) un traître de son clan qu'il va liquider. *Seen* hurle: «Si ce n'était pas de la musique qui joue dans le tripot, tu serais déjà mort!» Ainsi, ce n'est pas la musique qui souligne l'histoire, mais cette dernière qui vit du jazz, qui en tire sa respiration et sa dynamique.

Le printemps électronique des indépendants

Fargo, de Joel Coen, méritait un bon traitement éditorial, ce qui est fait par PolyGram Video. Le choix du «letterbox» respecte l'original, et le transfert numérique laisse entendre jusqu'au moindre souffle de l'inquiétant décor sonore de Skip Liesay, tout autant que la musique, discrète et suintante, de Carter Burwell (qui avait déjà travaillé avec les Coen pour *Raising Arizona* et *Barton Fink*). Un régal avant les Oscars, conservé intact après coup.

Traitement judicieux aussi pour *To Die For* de Gus Van Sant, sans doute un des plus beaux films à avoir été fait sur la télévision cancérogène, et un excellent antidote à Oliver Stone. L'édition Columbia Tristar reproduit adéquatement le glacé des images oscillant sans cesse, et de manière

volontairement ambivalente, entre le grain extrêmement précis (chirurgical) de la pellicule et la luminosité électronique criarde. Le film n'arrête d'ailleurs jamais d'analyser la relativité mensongère de toutes les images, fonçant sans arrêt dans l'extrême gros plan des trames photographiques de la presse, ou encore dans les lignes électroniques de la vidéo. Du côté de la bande sonore, *To Die For* dérange et séduit par la musique de Danny Elfman, aux rythmiques changeantes, de même que par les idées sonores de Kelley Baker. Un exemple emblématique: après le meurtre de son mari, Suzan arrive la dernière chez elle, au milieu des enquêteurs de police et des familles effondrées, réunies autour d'un appareil de télévision. L'hymne national américain clôt la programmation de la chaîne. Bien que méprisée par ses proches, Suzan veut rencontrer la horde des journalistes qui attend à la porte. La musique d'écran de l'hymne, par augmentations successives de volume, va subtilement et ironiquement devenir la musique *over* du film, puis s'entremêler à quelques mesures tragiques de Elfman, alors que de brefs dialogues distordus par la réverbération traduisent le trouble triomphant de la jeune femme. En quelques secondes, une page d'anthologie de montage,

de mixage et de symbolique sur l'Amérique et la télévision.

Que choisir encore? La bonne édition du *Casino* de Scorsese, où le cinéaste réussit à renouveler son «thème et variations» sur la mafia italo-américaine, en fouillant le leitmotiv de l'amour miné par la gangrène du doute et l'impossible confiance. Moins attendu qu'un Scorsese, mais tout aussi bienvenu, le beau diptyque de Wayne Wang, en collaboration avec Paul Auster, *Smoke* et *Blue in the Face* (Miramax). Le «petit écran»,

comme on dit, sied à merveille à ces films intimistes, à ces conversations souvent murmurées dans le cocon d'une tabagie surannée, chaleureuse et accueillante. Le ton convivial peut parfois se transporter ailleurs, par exemple dans l'appartement de l'écrivain ou dans une librairie, pendant cette émouvante fable et allégorie où un jeune devient le père de son aîné (*Smoke*), mais inévitablement revient au point de chute de la tabagie (*Blue in the Face*), ce qui permet à un Jim Jarmusch acteur (se jouant lui-même?) de venir faire un inénarrable soliloque sur «sa dernière cigarette»!

Ces deux films indépendants, non seulement sont-ils anti-hollywoodiens par leur mode de production et leur écriture, mais encore leur propos s'inscrit en faux contre tout discours néolibéral et toute idéologie totalitaire. Une authentique bouffée de fraîcheur printanière. Comme pour tous leurs semblables en vidéodisques, ces films finiront par donner raison à Daniel Toscan du Plantier, et tous les espoirs seront peut-être permis. ■

RÉFÉRENCES VIDÉOGRAPHIQUES

- *Amadeus* (Milos Forman). Pioneer Special Edition, 1996. Prod.: Charles Kiselyak. 2 disques CLV letterbox. 158 min. Couleur. Stéréo. Bande sonore du film (canal analogique gauche); en Dolby Surround AC-3 (canal analogique droit); Stereo Surround (bande numérique). Pas de complément.
- *Deadman* (Jim Jarmusch). Miramax Image Entertainment, 1997. 1 disque CLV letterbox. 121 min. Noir et blanc. Stéréo. Pas de complément.
- *Kansas City* (Robert Altman). Image Entertainment, 1997. 1 disque CLV letterbox. 116 min. Couleur. Stéréo. Complément de deux pubs télé.
- *Fargo* (Joel Coen). PolyGram Video, 1996. 1 disque CLV letterbox. Couleur. Stéréo. Pas de complément.
- *To Die For* (Gus Van Sant). Columbia Tristar Home Video, 1996. 1 disque CLV letterbox. 106 min. Couleur. Stéréo. Pas de complément.
- *Casino* (Martin Scorsese). MCA-Universal Home Video, 1996. 2 disques letterbox CLV pour les faces 1, 2 et 3; «Standard play» pour la face 4. 179 min. Couleur. Stéréo *surround*. Pas de complément.
- *Smoke* (Wayne Wang). Miramax Image Entertainment, 1996. 1 disque CLV letterbox. 112 min. Couleur. Stéréo. Pas de complément.
- *Blue in the Face* (Wayne Wang et Paul Auster). Miramax Image Entertainment, 1996. 1 disque CLV letterbox. 84 min. Couleur. Stéréo. Pas de complément.