

Cours « Introduction à l'histoire du cinéma »

Cinémathèque suisse, salle Paderewski

Prof. Alain Boillat (Section d'histoire et esthétique du cinéma, UNIL)

Séance du 13 avril 2022

Le nouvel Hollywood

Extraits montrés lors de la séance

Bonnie & Clyde (Arthur Penn, 1967)

Who's That Knocking at My Door (Martin Scorsese, 1967)

Scarecrow (*L'Épouvantail*, Jerry Schatzberg, 1973)

Obsession (Brian De Palma, 1974)

American Graffiti (George Lucas, 1973)

Autres films discutés

Rear Window (*Fenêtre sur cour*, Alfred Hitchcock, 1954)

Vertigo (*Sueurs froides*, Alfred Hitchcock, 1958)

Easy Rider (Dennis, 1969)

Little Big Man (Arthur Penn, 1970)

Duel (Steven Spielberg, 1971)

The Godfather (*Le Parrain*, Francis Ford Coppola, 1972)

Bertha Boxcar (Martin Scorsese, 1972)

Sisters (*Sœurs de sang*, Brian De Palma, 1973)

Mean Streets (Martin Scorsese, 1973)

The Conversation (*Conversation secrète*, Francis Ford Coppola, 1974)

Jaws (*Les Dents de la mer*, Steven Spielberg, 1975)

Taxi Driver (Martin Scorsese, 1976)

La Guerre des étoiles (*Star Wars*, George Lucas, 1977)

Raging Bull (Martin Scorsese, 1980)

Blow Out (Brian De Palma, 1981).

Réalisateurs mentionnés

– Génération pré-New Hollywood active dans les années 1970

George Roy Hill (1921)

Arthur Penn (1922)

Sydney Lumet (1924)

Sam Peckinpah (1925)

Robert Altman (1925)

Jerry Schatzberg (1927)

Alan J. Pakula (1928)

Mike Nichols (1931)

Woody Allen (1935)

William Friedkin (1935)

Dennis Hopper (1936)

– *Nouvelle génération* :

(cinéastes cinéphiles pour la plupart formés dans des écoles de cinéma) :

Francis Ford Coppola (1939)

Martin Scorsese (1942)

Steven Spielberg (1946)

George Lucas (1944)

John Milius (1944)

Brian De Palma (1940)

Michael Cimino (1939)

Terrence Malick (1943)

Paul Schrader (1946)

Quelques acteurs/actrices du New Hollywood :

Warren Beatty

Robert De Niro

Faye Dunaway

Jane Fonda

Gene Hackman

Diane Keaton

Harvey Keitel

Dustin Hoffman

Jack Nicholson

Al Pacino

Citations

« The two breakthrough hyperviolent films of 1967, *Bonnie and Clyde* and *The Dirty Dozen*, generated enormous controversy, which linked them so closely to social unrest, assassinations and rising crimes rates in American society that Hollywood's potential role in increasing levels of violence in the US became the focus of the National Commission on the Causes and Prevention of Violence in 1968. [...] Building on the impact these two films had at the box office and in public debates, the annual charts after 1967 included numerous films featuring the large-scale destruction of property [...] and high levels of interpersonal violence, frequently [...] graphically depicting the physical impact of such violence on the human body [...]. » (Krämer 2005: 52)

« Thus film noir's techniques emphasize loss, nostalgia, lack of clear priorities, and insecurity, then submerge these self-doubts in mannerism and style. In such a world style becomes paramount; it is all that separates one from meaninglessness » (Schrader 1972).

Penn fared better with *Bonnie & Clyde* and *Little Big Man*, one of the most popular films of 1970, in which a picaresque episodic structure permitted narrative discontinuity to work in the service of a critique of western myths » (Kellner & Ryan 1990: 269).

« Keitel's Italian working-class character, JR, falls in love with a young, college-educated, blond, middle-class woman [...]. Their class differences, however challenging, seem surmountable until JR learns the woman has

been raped, which makes her damaged goods in his severely Catholic eyes. When she understandably rejects his attempt to “forgive” her the violation, the film ends with JR wandering outside the bar where he’s been drinking to stare at a crucifix at a local church [...]. It appears that Scorsese [...] means to condemn JR’s provincialism, but the very seriousness with which he takes it makes the movie seem hopelessly sexist from a contemporary standpoint” (Cullen 2021: 22).

« Pour la petite pègre de *Mean Streets*, le jeu des rôles masculins nourrit la vie en bande. [...] D’essence viriliste et nourrie de conflits, cette théâtralité à la petite semaine est explosive. Le prétexte au conflit semble toujours volatile, il passe d’une boutade à l’autre, mais insensiblement les faux durs sont tenus de s’affronter [...].

[...]

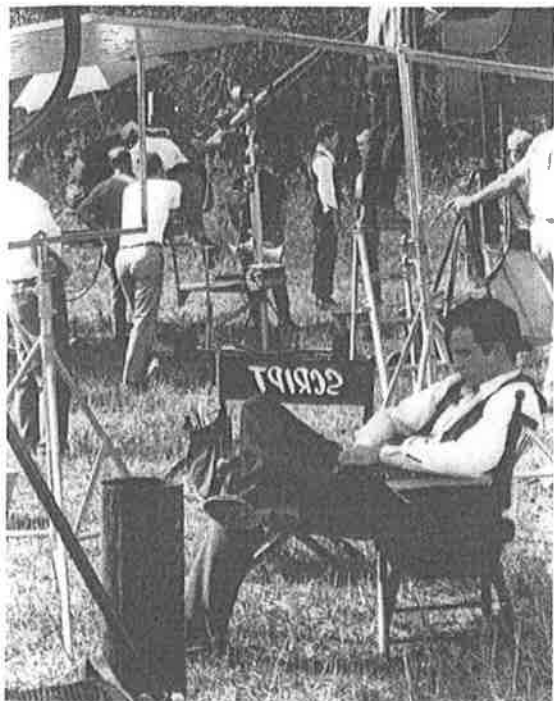
[...] la femme est exclue de cet univers d’hommes ». (Domecq 1986 : 25-26 et 29).

« Many other hit films from the period – ranging from *The Godfather* to disaster movies and cop films – focused on friendship between men. This was not unprecedented but it became more pronounced than ever before in the years following *Butch Cassidy and the Sundance Kid*. » (Krämer 2005 : 13).

Lester D. Friedman, *Bonnie and Clyde*, Londres, Bfi, 2000, p.11 et 13 :

Eventually Truffaut was offered the opportunity to direct *Bonnie and Clyde* (as was Godard) and, though he ultimately declined in order to make *Fahrenheit 451* (1966), he provided Newman and Benton with a series of crucial visual and dramatic ideas that found their way into the final script. As Matthew Bernstein points out in his illuminating analysis of the script’s evolution, Truffaut made many specific suggestions such as emphasising high-angle shots of the swerving car on country roads, playing up the humour of Clyde’s humiliating initial attempt at bank robbery, stressing the scenes where Bonnie and Clyde take pictures of themselves, making Captain Hamer a connecting thread in the film, cutting from place to place as Bonnie reads her poem to Clyde, and developing Ivan Moss’s hatred of his son’s tattoo. Bernstein goes on to note that Truffaut’s comments, rather surprisingly, ‘focused not on opening the film up to more playful, disparate elements à la *Shoot the Piano Player*, but to unify the film, to give it greater aesthetic coherence’.⁶

So, when he returned to the States, Beatty called Newman and Benton to read the script Truffaut had recommended to him. Within thirty minutes, he told the amazed duo that he wanted to make the film and optioned it. (Beatty initially thought he would just produce the film, envisioning Bob Dylan as the stunted Clyde.) While his role as actor is clearly crucial to the success of *Bonnie and Clyde*, Beatty's function as producer, particularly his interaction with Warner Bros. before and after production, is even more important. In fact, it is no exaggeration to state that without his persistent cajoling to get studio approval for the picture, his willingness to risk his professional reputation and personal finances to get the film made, and his post-production insistence on re-releasing the movie after a disastrous initial run, *Bonnie and Clyde* would probably never have escaped its resting place in Newman's and Benton's desk drawers.



Remember that, at this point in their careers, Newman

Warren Beatty between takes on the set

13

Bibliographie

Peter Biskind, *Le Nouvel Hollywood*, Paris: Le Cherche midi, 2006 [*Easy Riders, Raging Bulls: How the Sex-Drugs-and'Rock'N Roll Generation Saved Hollywood*, 1998];

Jim Cullen, *Martin Scorsese and the American Dream*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2021;

Thomas Elsaesser and alii, *The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004;

Lester D. Friedman, *Bonnie and Clyde*, Londres, Bfi, 2000 ;

Douglas Kellner et Michael Ryan, *Camera Politica : the Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*, Bloomington : Indiana University Press, 1990;

Geoff King, *New Hollywood Cinema. An Introduction*, New York: Tauris, 2002;

Peter Krämer, *The New Hollywood : from «Bonnie and Clyde» to «Star Wars»*, Londres : Wallflower Press, 2005;

Paul Schrader, « Notes on Film Noir » [1972], dans Barry Keith Grant (ed.), *Film Genre Reader II*, Austin, University of Texas Press, 1995;

Robin Wood, *Hollywood from Vietnam to Reagan*, New York : Columbia Univ. Press, 1986.

À Hollywood, le premier tremblement, la convulsion qui secoua une partie de l'industrie du cinéma, modifiant son visage à jamais, avait commencé une dizaine d'années plus tôt. Sitôt brisés les schémas rigides de la Guerre froide (la peur universelle de l'Union soviétique, la paranoïa vis-à-vis de la terreur rouge, la menace de la bombe), une nouvelle génération, libérée de la conformité sclérosante des années 50, montra le bout de son nez. Puis la société évolua à vitesse grand V. Arrivèrent le mouvement des droits civiques, les Beatles, la pilule, le Vietnam et la drogue. L'odeur âcre du cannabis, mêlée aux gaz lacrymogènes, se propagea jusqu'au bord des piscines de Beverly Hills. Le *Flower Power* frappa Hollywood de plein fouet. L'Amérique s'embrasait, les Hells Angels chevauchaient leurs bécanes sur Sunset Boulevard, les filles dansaient seins nus dans la rue sur la musique des Doors. « C'était comme si la terre était en flammes et qu'à chaque coin de rue poussaient des tulipes », se souvient Peter Guber, futur président de Sony Pictures Entertainment, à l'époque simple stagiaire à la Columbia. Ce fut une fête géante et unique. Tout ce qui était vieux fut bon à jeter, tout ce qui était nouveau était forcément magique. L'Amérique vivait sa révolution culturelle. À la fin des années 60, pour un jeune homme talentueux et ambitieux, le paradis sur terre avait un nom : Hollywood. Les jeunes gens les plus brillants de leur génération prirent la direction des écoles de cinéma. Tout le monde

voulait en être. Norman Mailer préférait faire des films qu'écrire des romans ; Andy Warhol préférait faire du cinéma plutôt que reproduire des boîtes de Campbell soup. Des stars du rock comme Bob Dylan, Mick Jagger et les Beatles mouraient d'impatience de passer devant la caméra. Steven Spielberg : « Pour la première fois, à la fin des sixties les jeunes ont eu accès à un tas de domaines autrefois réservés. Une avalanche d'idées nouvelles a déferlé sur Hollywood. Ça a été le vrai tournant. »

En 1967, deux films provoquèrent un nouveau séisme : *Bonnie and Clyde* et *Le Lauréat*. D'autres suivirent dans la foulée : *Macadam Cowboy*, 2001 : *l'Odyssée de l'Espace* et *Rosemary's Baby* en 1968, *La Horde sauvage* et *Easy Rider* en 1969, *M.A.S.H.* et *Cinq Pièces faciles* en 1970, *French Connection*, *Ce Plaisir qu'on dit charnel*, *La Dernière Séance*, et *John McCabe* en 1971, et enfin *Le Parrain* en 1972. Le Nouvel Hollywood était né, enfanté par une nouvelle génération de réalisateurs qui, pour la première fois dans l'histoire du cinéma américain, dérobaient le pouvoir aux sacro-saints studios. Les années 70 furent en effet la décennie des réalisateurs. Ceux-ci jouirent alors d'un plus grand pouvoir, de plus de prestige et de prospérité que jamais. Les grands metteurs en scène traditionnels de l'époque des studios, comme John Ford et Howard Hawks, se considéraient comme des salariés surpayés pour produire des divertissements, des fabricants d'histoires évitant d'imprimer leur style de peur de perturber les affaires en cours. Les metteurs en scène du Nouvel Hollywood acceptèrent, eux, sans complexe le rôle de l'artiste et firent passer avant tout l'intégrité de leur style. On peut discerner deux grandes vagues parmi ces figures qui, durant les années 70 s'emparèrent du pouvoir. La première est celle des metteurs en scène nés dans les années 30. Elle inclut Peter Bogdanovich, Francis Coppola, Warren Beatty, Stanley Kubrick, Dennis Hopper, Mike Nichols, Woody Allen, Bob Fosse, Robert Benton, Arthur Penn, John Cassavetes, Alan Pakula, Paul Mazursky, Bob Rafelson, Hal Ashby, William Friedkin, Robert Altman et Richard Lester. La seconde fut celle du baby-boom, celle qui fréquenta les écoles de cinéma. Elle se compose de personnalités comme Martin Scorsese, Steven Spielberg, George Lucas, John Milius, Paul Schrader, Brian De Palma, Michael Cimino et Terence Malick.

Ces réalisateurs créèrent un ensemble d'œuvres qui comprend, en plus des titres mentionnés précédemment, *La Dernière Corvée*, *Nashville*, *Faces*, *Shampoo*, *Orange mécanique*, *Reds*, *La Barbe à papa*, *L'Exorciste*, *Le Parrain 2*, *Mean Streets*, *La Balade sauvage*, *Conversation secrète*, *Taxi*

Driver, Raging Bull, Apocalypse Now, Les Dents de la mer, Cabaret, Kluge, American Graffiti, Les Moissons du ciel, Blue Collar, Que le spectacle commence, Annie Hall, Manhattan, Carrie, Les Hommes du Président, Retour et La Guerre des étoiles. Le terreau de cette décennie fut si fertile qu'il donna également naissance à un cortège d'œuvres «secondaires», considérées alors comme purement commerciales ou au contraire très confidentielles, mais tout aussi remarquables, comme *L'Épouvantail, La Fugue, The King of Marvin Gardens, Next Stop, Greenwich Village, Le Récidiviste, Journal intime d'une femme mariée, Silent Running, Bad Company, Tracks, Performance, Le Lion et le Vent*, et la plupart des films de Cassavetes. Cette révolution facilita enfin l'accès à Hollywood et aux studios de distribution à des cinéastes britanniques comme John Schlesinger (*Macadam Cowboy*), John Boorman (*Délivrance*), Ken Russell (*Love*) et Nicholas Roeg (*Ne vous retournez pas*), ou issus d'autres pays d'Europe comme Milos Forman avec *Taking Off* et *Vol au-dessus d'un nid de coucou*, Roman Polanski avec *Rosemary's Baby* et *Chinatown*, Bernardo Bertolucci avec *Le Dernier Tango à Paris* et *1900*, Louis Malle qui réalisa *La Petite* et *Atlantic City*, et enfin Sergio Leone. Même évolution pour des vétérans comme Don Siegel, Sam Peckinpah et John Huston qui soudainement trouvèrent la liberté de réaliser certains de leurs chefs-d'œuvre, des films comme *L'Inspecteur Harry, Les Chiens de paille, Pat Garrett et Billy the Kid*, ou encore *Fat City*. Cela mit en valeur des réalisateurs indépendants comme Sydney Pollack et Sidney Lumet, qui réalisèrent respectivement *On achève bien les chevaux* et *Serpico*, et permit à un acteur tel que Clint Eastwood de devenir lui aussi metteur en scène. Le nouveau pouvoir des réalisateurs était largement fondé sur la notion de «cinéma d'auteur», propagée par les critiques français à la fin des années 50, dont la «politique des auteurs» soutenait, dans les grandes lignes, que le metteur en scène était à un film ce que le poète était à un poème, et que les contributions des scénaristes, des producteurs ou des acteurs étaient marginales. Andrew Sarris fut le porte-drapeau américain de cette théorie, qu'il développa dans les colonnes du *Village Voice*. Comme ses homologues français, il classait et rangeait par ordre hiérarchique les metteurs en scène célèbres. Cela plaisait beaucoup aux jeunes cinéphiles de lire, par exemple, que John Ford était meilleur que William Wyler et de comprendre pourquoi. Robert Benton : «Lire Sarris, c'était comme écouter *Ici Londres*.»

Ces jeunes réalisateurs firent travailler une nouvelle génération d'acteurs : Jack Nicholson, Robert De Niro, Dustin Hoffman,

Al Pacino, Gene Hackman, Richard Dreyfuss, James Caan, Robert Duvall, Harvey Keitel et Elliott Gould dont le réalisme enterra à tout jamais les Tab Hunter ou les Troy Donahue. Quant aux femmes, Barbara Streisand, Jane Fonda, Faye Dunaway, Jill Clayburgh, Ellen Burstyn, Dyan Cannon, Diane Keaton, elles n'avaient plus rien à voir avec la Doris Day au nez retroussé des années 50. La plupart de ces nouveaux visages furent formés à l'Actors Studio avec la méthode Lee Strasberg, ou bien reçurent l'enseignement de célèbres professeurs new-yorkais : Stella Adler, Sanford Meisner ou Uta Hagen. Ainsi une bonne dose de l'énergie qui anima le Nouvel Hollywood venait de New York, et Hollywood fut dans les années 70 littéralement «gothamisé».

Le Nouvel Hollywood se caractérise par une production d'œuvres à risque de très haute qualité, reposant plutôt sur les personnages que sur l'intrigue, défiant les conventions traditionnelles du récit et le techniquement correct, brisant les tabous du langage cinématographique et n'hésitant pas à rompre avec le manichéisme et le *happy end*. Ce furent souvent des films sans héros, au sens traditionnel du terme, sans histoire d'amour romantique, avec une forte propension aux remises en question de toutes sortes. Aujourd'hui, alors que les films se succèdent, que les nouveautés du jour tombent dès le lendemain dans l'oubli, ces grands films des *seventies* conservent toujours intacte leur puissance. Le temps n'a pas émoussé leur tranchant, et ils restent aussi provocants aujourd'hui qu'ils l'étaient à leur sortie. Il suffit de penser à Regan enfonçant un crucifix entre ses jambes dans *L'Exorciste* ou aux errances délétères de Travis dans *Taxi Driver*. Entre *Bonnie and Clyde*, 1967, et *La Porte du Paradis*, 1980, Hollywood vécut ainsi une période bénie, unique. Les metteurs en scène purent mettre en œuvre leurs projets les plus personnels et les mener à terme. Les producteurs et les studios, dans l'ensemble, les soutinrent dans cette volonté d'intégrité et de qualité, et le public fut au rendez-vous de ces œuvres exigeantes. La culture cinématographique imprégna, ces années-là plus que jamais, la vie des Américains. Pour Susan Sontag, «c'était vraiment un moment particulier dans l'histoire du cinéma. Aller au cinéma, penser cinéma, parler de cinéma étaient devenus une passion pour les étudiants et les jeunes en général. Vous ne tombiez pas seulement amoureux des acteurs, mais du cinéma lui-même.»

Le Nouvel Hollywood marque également une période où le cinéma américain arriva presque à prendre pour la seule fois de son histoire

le pas sur son redoutable double, sa part obscure : le commerce, afin d'atteindre aux hautes sphères de l'Art. Les cinéastes de ces années-là luttèrent bec et ongles contre le système des studios afin de briser les hiérarchies trop rigides, et de détruire les barrières qui existaient non seulement entre les « professionnels » et les « amateurs », mais aussi entre les divers domaines de la technique. Ainsi des scénaristes comme Schrader, des acteurs comme Nicholson, ou des monteurs comme Ashby, purent aisément passer à la mise en scène, ce qui, par le système de la « professionnalisation », était auparavant quasiment impossible. De la même façon, certains purent cumuler les casquettes de scénariste, metteur en scène et monteur, ce qui était inimaginable quelques années auparavant. Un retour sur ces années 70 nous permettra de mieux comprendre ce qu'est devenu Hollywood aujourd'hui, un monde assez médiocre où le talent fait souvent exception, où les crises se succèdent et où les « produits finis » ne riment que rarement avec fierté artistique. Il est en effet intéressant de constater que les livres et la presse traitant des films américains dans les années 70 s'attachaient d'abord et avant tout aux réalisateurs et à leur style, avant que ceux des années qui suivirent ne fassent l'éloge des producteurs, du business et des *money-makers*. Une des ambitions de cet ouvrage est ainsi d'observer sur une quinzaine d'années les rapports entre l'art et le commerce, les artistes et les businessmen. Consacré d'abord et avant tout aux êtres humains qui permirent cette révolution du Nouvel Hollywood, il tentera de montrer comment ceux-ci se sont brûlé les ailes et les raisons pour lesquelles leur rêve a échoué. Comment, en somme, le Nouvel Hollywood est né, et pourquoi il a disparu.

Le Nouvel Hollywood n'existe évidemment que par opposition à un vieil Hollywood. Au milieu des années 60, alors que *Bonnie and Clyde* et *Le Lauréat* étaient encore en gestation, les studios étaient toujours sous l'emprise de la rigueur austère propre à la génération qui inventa le cinéma. En 1965, Adolph Zukor, quatre-vingt-douze ans, et le relativement jeune Barney Balaban, soixante-dix-huit ans, siégeaient toujours au conseil d'administration de la Paramount. Jack Warner, soixante-treize ans, dirigeait la Warner Bros. Darryl F. Zanuck, soixante-trois ans, tenait fermement les commandes de la Twentieth Century Fox. « Si vous aviez été à la place de ces hommes, vous n'auriez pas lâché tout ça », dit Ned Tanen, qui était à l'époque

un jeune homme employé au département Musique de MCA, et qui dirigea plus tard le département Cinéma d'Universal. « Pour faire quoi ? Aller s'asseoir au Country Club de Hillcrest et jouer aux cartes ? »

À l'époque florissante des studios d'autrefois, un système avait été institué, qui permettait aux fils des syndiqués d'intégrer le milieu. Lorsque les effectifs furent réduits dans les années 50, la gestion au quotidien resta entre les mains des producteurs et réalisateurs de la génération d'avant-guerre, et les membres des équipes techniques avaient cinquante, soixante, et même parfois soixante-dix ans.

Steven Spielberg : « L'ancienne génération ne passait pas le témoin. Il a fallu le leur arracher. Il y avait un nombre considérable de préjugés à votre rencontre si vous étiez à la fois jeune et ambitieux. Lorsque j'ai fait mon premier show TV professionnel, *Night Gallery*, tout le monde était contre moi. La moyenne d'âge de l'équipe était de soixante ans. Lorsqu'ils m'ont vu arriver sur le plateau, avec mon air juvénile, ils ont tous tourné les talons et sont sortis. J'avais vraiment l'impression que chacun d'entre eux craignait pour son job, que je représentais une menace. »

Les studios commencèrent dès la fin des années 50 à connaître de sérieuses difficultés. Les dinosaures qui les dirigeaient étaient de plus en plus décalés par rapport à l'immense public issu de la génération du baby-boom, qui atteignit l'âge adulte dans les années 60. Les principales productions restaient en effet à cette époque des films de genre faits en série, des films de guerre comme *Tora ! Tora ! Tora !* ou *Le Jour le plus long*, des films à grand spectacle et à gros budget comme *Hawaï* ou *La Bible*, des bluettes à n'en plus finir avec Doris Day ou Rock Hudson. *My Fair Lady* et *La Mélodie du bonheur*, qui furent deux énormes succès, entraînèrent à leur suite, ainsi que le voulait le système, une ribambelle de plagiats, comme *Camelot* et *L'Extravagant Docteur Dolittle*, dont les budgets atteignirent des sommes astronomiques. Au moment où la société se désintégraît sous les assauts conjugués des mouvements radicaux et de la guerre du Vietnam, les divertissements familiaux ne tardèrent pas à lasser le public. Les studios se retrouvèrent ainsi à la fin des années 60 dans une situation financière épouvantable. 1969, 1970 et 1971 furent trois années noires pour l'industrie cinématographique. La fréquentation des salles, qui plafonnait à 78,2 millions d'entrées par semaine en 1946, avait plongé à 15,8 millions en 1971. Bart : « À cette époque, l'industrie du cinéma était dans la merde la plus noire de toute son histoire, à deux doigts de disparaître de la surface de la terre.

Il n'y avait pas de mode d'emploi pour s'y retrouver au milieu de tous ces changements. Personne n'avait ouvert la voie. Martin Scorsese : « Lorsque les sociétés de cinéma ont commencé à subir la concurrence de la télévision dans les années 50, personne n'a été là pour dire : "Maintenant, nous allons dans cette direction-là." On ne savait pas du tout où on allait. Si ça se dégageait par ici et que ça s'ouvrait là, vous vous y faufiliez. Et pendant cette avancée à tâtons, l'équipement évoluait, devenait plus petit et plus maniable. Puis les Européens sont apparus. Combinez tous ces éléments entre eux et tout d'un coup, au milieu des années 60, vous obtenez une explosion majeure. »

Les studios n'eurent en effet pas d'autre choix que d'entrouvrir la porte à de jeunes cadres, plus en phase avec la réalité et le cinéma moderne, amateurs de films comme le *Blow-Up* d'Antonioni en 1967, dont la structure narrative tortueuse, opaque, laissait perplexe la plupart des anciens dirigeants. Ils n'y comprenaient rien et le savaient, et ils commençaient à s'agiter dans tous les sens pour obtenir un peu d'aide. Ainsi, pendant que Winkler faisait des films avec Presley, le réalisateur anglais John Boorman tournait en 1967 dans le même studio, juste à côté, *Le Point de non-retour*, un thriller elliptique hérissé de pics de violence soudaine. « À ce stade, les studios américains perdaient complètement les pédales, raconte Boorman. Ils étaient tellement paumés et incapables de saisir ce qu'il fallait faire qu'ils étaient même prêts à déléguer leurs pouvoirs aux réalisateurs. Londres était l'endroit où ça bougeait le plus et il y avait dans l'air ce désir de faire venir des metteurs en scène anglais ou européens qui, d'une manière ou d'une autre, sauraient apporter des réponses. »

Paul Schrader, alors critique au *Free Press*, le principal journal underground de Los Angeles, ajoute : « Après la crise catastrophique de 1969, 1970 et 1971, la porte s'est ouverte et vous pouviez débarquer, assister à des réunions et proposer n'importe quoi. Rien n'était trop extravagant. » D'après Guber, « Si vous étiez jeune ou que vous sortiez d'une école de cinéma ou bien que vous ayez réalisé un petit film expérimental à San Francisco, c'était le ticket d'entrée dans le circuit. »