

L'ère des possibles

Marcel Jean

Numéro 85, hiver 1996–1997

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/23557ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Jean, M. (1996). L'ère des possibles. *24 images*, (85), 38–39.

CINÉMA FRANÇAIS ACTUEL

L'ère des possibles

PAR MARCEL JEAN

Il semble de plus en plus clair qu'à notre époque de faillite des cinémas nationaux, il n'existe plus guère de cinématographie qui puisse, annuellement, présenter une masse critique de films de qualité. En effet, la façon dont le cinéma américain impose sa domination commerciale sur l'ensemble des territoires a pour effet d'isoler de plus en plus les auteurs au sein de leur propre pays. Ainsi en est-il de Nanni Moretti, qui depuis dix ans incarne le cinéma italien pratiquement à lui seul.

L'exception à cette règle — car il en faut une — demeure le cinéma français. Bien sûr, celui-ci subit les contrecoups de la réduction substantielle de sa part de marché sur son propre territoire. Par exemple, on se souviendra qu'il y a à peine dix ans, le cinéma français accaparait une part de marché de 44,3% sur le territoire hexagonal, et que cette part est passée à 31% en 1995. Pendant la même période, la part américaine a évolué de 39% à 57%. Cependant, dans le contexte actuel, la résistance française est en soi une victoire, puisque ce pays est le seul en Occident qui parvienne à conserver un niveau de production permettant une certaine émulation. Pour les amateurs de chiffres, signalons qu'on est passé de 112 longs métrages produits en 1986, à 97 en 1995.

On a cette année un bon exemple de la relative santé du cinéma français, alors que la présence tonifiante de films signés Arnaud Desplechin, Olivier Assayas, Pascale Ferran, Danièle Dubroux, Catherine Breillat ou, dans une moindre mesure, Catherine Corsini, Cédric Klapisch et Didier Le Pêcheur, témoigne d'une vitalité surprenante et inattendue en ces temps de crise.

D'abord, à travers ces films, l'idée d'une relève s'impose. Derrière les Rohmer et les Godard, trois générations de cinéastes se succèdent, qui maintiennent une tradition, prennent en charge une histoire. C'est ainsi qu'on peut voir le très beau et exigeant *Comment je me suis disputé (ma vie sexuelle)*, d'Arnaud Desplechin, qui s'inscrit dans la continuité de *La maman et la putain*, de Jean Eustache, œuvre phare du début des années 70 qui, déjà, prenait en compte les acquis de la Nouvelle Vague. Cette seule référence serait sans valeur si elle ne s'inscrivait au cœur d'une démarche sincère et rigoureuse qui vise non pas à expliquer le monde, mais à le donner à voir sans occulter son mystère. Car, *Comment je me suis disputé* est un film qui a l'audace de conser-



Cédric Klapisch, héritier du courant pré-Nouvelle Vague avec *Un air de famille*.

ver leur opacité aux êtres qu'il montre. Le filmage est précis, le dialogue est clair, mais l'un et l'autre ne soulignent rien.

Pascale Ferran partage d'ailleurs avec Desplechin cette volonté de ne pas enfermer ce qu'elle filme dans une interprétation trop restrictive. *L'âge des possibles* est, en effet, sans sujet autre que les jeunes qui apparaissent à l'écran. Cela dit, il ne s'agit pas d'un film «sur» la jeunesse, qui relèverait d'une démarche sociologique. Au contraire, les personnages de *L'âge des possibles*, comme d'ailleurs ceux de *Comment je me suis disputé*, n'ont aucune prétention emblématique. Ils s'inscrivent dans leur époque, mais existent par eux-mêmes, sans incarner des idées, des types sociaux, des groupes, des cas.

Dans l'un et l'autre de ces films, la présence à l'écran de jeunes qui vivent diverses relations amoureuses renvoie à la Nouvelle Vague (pensons aux *Cousins* de Chabrol), c'est-à-dire à un cinéma hautement personnel, à des films qui donnent l'impression (et c'est une impression) de montrer le cinéaste lui-même (l'exemple parfait est le tandem Doineau/Truffaut). Mais, fait intéressant, si le film de Desplechin est l'exemple parfait du projet d'auteur, celui de Ferran est une commande du Théâtre national de

Strasbourg et a été conçu pour et avec un groupe de jeunes comédiens. En conséquence, Ferran devait offrir des rôles d'égale importance à une douzaine de comédiens, garçons et filles, du même âge. Cette structure en apparence contraignante n'a pas semblé altérer la qualité finale du long métrage, de sorte qu'on a une fois de plus la preuve que le talent finit toujours par ressortir, et que les contraintes servent trop souvent d'excuse à ceux qui n'ont ni le caractère ni l'imagination pour les utiliser au lieu de les subir.

Ainsi, la sensibilité de Pascale Ferran, le doigté et l'intelligence dont elle faisait preuve dans *Petits arrangements avec les morts* sont intacts dans ce film qui est empreint d'une vérité troublante (parce qu'au cinéma, qui est si souvent mensonge, la vérité trouble).

Mais, revenons à Desplechin et à sa conscience aigüe de l'histoire du cinéma et des enjeux qui animent cet art au début de son deuxième siècle. Là où Pascale Ferran laisse l'impression d'être sensible, de filmer d'instinct, Desplechin projette l'image de l'intellectuel qui filme à la réflexion. En cela, il ressemble à ses personnages de *Comment je me suis disputé*, étudiants et enseignants qui composent la faculté de philosophie de Nanterre. Olivier Assayas,



Maggie Cheung dans *Irma Vep* d'Olivier Assayas.
Un acte de création véritable.

ancien critique aux *Cahiers du cinéma* passé à la réalisation il y a une dizaine d'années, présente lui aussi le profil du cinéaste soucieux de l'état des choses du septième art. Dans *Irma Vep* — sans doute la meilleure œuvre d'une carrière déjà fort bien amorcée —, Assayas montre un réalisateur (joué superbement par Jean-Pierre Léaud) qui travaille à un remake des *Vampires* de Feuillade. À partir de cette situation, il pose un regard à la fois critique et amusé sur le milieu du cinéma français, regard juste qui témoigne d'un amour sans complaisance. Par la présence de l'actrice chinoise Maggie Cheung (qui joue son propre rôle), il inclut astucieusement un regard extérieur qui crée une distance propice à la réflexion. Cependant, le film ne défend aucune thèse et laisse le spectateur libre d'interpréter les faits, libre de mesurer les propos des personnages à la lumière de l'extraordinaire énergie qui émane de la mise en scène d'Assayas.

Justement, ce qui réjouit le plus, tant chez Desplechin que chez Assayas, c'est le goût de filmer qu'on sent dans chaque scène, à chaque plan. Tout est filmé avec le même souci d'invention, avec la même attitude non-conformiste qui fait de la mise en scène un acte de création véritable. Chez Assayas cela se traduit par des effets surprenants, par des explosions qui marquent l'œil, l'oreille et la mémoire. Citons en vrac l'arrivée dans la soirée *rave*, le rêve de Maggie qui devient Musidora, ou encore la projection des rushes, trois moments de cinéma inoubliables. Chez Desplechin, cela se traduit par un filmage tendu au possible, par une caméra constamment retenue, par un montage sec et une lumière qui jouent à la fois la carte du mystère et de l'austérité. Cela dit, ce qui importe, c'est que par delà leurs différences, jamais Desplechin et Assayas ne sont à la remorque de leur scénario, cela même si le film de Desplechin est sans doute le plus bavard qu'on ait vu cette année.

Cette primauté de la mise en scène, on la retrouve chez Danièle Dubroux, qui nous offre l'amusant et très efficace *Journal du séducteur*, et chez Catherine Breillat, auteure de *Parfait amour!* S'inscrivant dans le courant naturaliste qui passe par Pialat et qui mène à Xavier Beauvois et Philippe Faucon, Breillat est toujours sensible à ce qui vit, à ce qui vibre devant la caméra. Jamais, chez

elle, le scénario n'est senti comme un programme à accomplir, comme une route à suivre. Tout au plus est-ce un point de départ, une structure appelée à en devenir une autre, peut-on dire en pastichant les mots de Pasolini. À ce chapitre, on est à cent lieues de l'attitude de Cédric Klapisch, qui autant dans *Chacun cherche son chat* que dans *Un air de famille*, se contente de mettre en boîte le travail des acteurs (souvent excellents, par ailleurs).

La qualité française, c'est aussi le cinéma français! Et Klapisch est l'héritier de ce courant pré-Nouvelle Vague, au service qu'il est des bons mots de Jaoui et Bacri dans *Un air de famille*, ou encore de son propre texte dans *Chacun cherche son chat*. Le réa-

lisateur de *Des nouvelles du Bon Dieu*, Didier Le Pêcheur, appartient à cette famille. Écrivain doué pour les mises en abîme, amateur d'absurde façon Bertrand Blier, Le Pêcheur porte à l'écran son scénario qui, au départ, repose sur une forme de jeu littéraire. Le résultat n'est ni meilleur ni pire que du Blier (je me réfère ici au Blier d'avant *Merci la vie*, c'est-à-dire à celui qui ne se prenait pas encore trop au sérieux), avec au passage une scène d'anthologie (celle où un prêtre baise une policière tout en la confessant).

Avec Klapisch et Le Pêcheur, nous sommes devant un cinéma de scénariste, ce qui ne veut pas dire cependant que cet aspect est négligé par Desplechin, Ferran, Breillat, Dubroux ou Assayas. En effet, tant la qualité du dialogue que la construction dramatique des films de ces cinéastes suscitent l'admiration. Faut-il répéter que la primauté de la mise en scène ne mène pas à la disparition du scénario?

C'est d'ailleurs dans la richesse des scénarios conjuguée à l'inventivité de la mise en scène des films récents que se mesure le mieux l'état d'un certain cinéma français. Même dans un film plus modeste comme *Jeunesse sans dieu*, de Catherine Corsini, on reconnaît un réel projet de mise en scène. Alors que la force du roman d'Odön von Horvath, qu'adapte le scénario d'Alain Le Henry, aurait incité plus d'un réalisateur à l'académisme, Corsini propose une lecture personnelle. Toute la dernière partie du film, en particulier, avec son traitement de l'espace en à-plat, avec son découpage quasi bressonien, crée une atmosphère spécifiquement cinématographique qui sied bien au climat sombre du roman.

Si ces quelques films ne suffisent pas à tirer des conclusions d'ensemble sur l'avenir du cinéma français, ils permettent tout de même d'espérer que cette cinématographie demeure, pendant encore un moment du moins, un pôle qui soit en mesure de contrebalancer l'hégémonie américaine. Le succès commercial de *Comment je me suis disputé* (plus de 100 000 entrées à Paris) et la bonne tenue du *Journal du séducteur* (plus de 60 000 entrées) prouvent d'ailleurs qu'il y a encore, dans ce pays, un public pour un cinéma différent, à l'écart des modes. ■