

Le nouveau souffle du cinéma français : socialement engagé

Philippe Gajan

Number 93-94, Fall 1998

Cinéma et engagement – 2

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24150ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gajan, P. (1998). Le nouveau souffle du cinéma français : socialement engagé. *24 images*, (93-94), 23–25.

LE NOUVEAU SOUFFLE DU CINÉMA FRANÇAIS: *socialement engagé*

PAR PHILIPPE GAJAN

De partout, nous arrivent les échos de la célébration d'un nouveau cinéma français plus social, plus proche ou même à la recherche du réel. Mieux, les films sont là, surtout il faut bien l'avouer lors des festivals mais aussi, et c'est très encourageant, dans les salles des cinémas commerciaux. À Montréal, la longévité sur les écrans d'un film comme *Marius et Jeannette*, et ce, même si ce n'est peut-être pas le film le plus significatif de Robert Guédiguian, a de quoi réjouir, à la fois sur le plan de la production, puisque ce dernier est avant tout la pointe de l'iceberg d'un contingent de films très importants — depuis maintenant dix ans, ces films existent bel et bien, mais le mouvement s'est accéléré ces deux, trois dernières années à tel point qu'un jeune cinéaste comme Xavier Beauvois fait aujourd'hui presque office de précurseur — et bien entendu sur le plan de la popularité. De plus, ce cinéma, autre motif de réjouissance, est souvent le fait de jeunes cinéastes parmi lesquels il faut d'ailleurs compter beaucoup de femmes. Inutile de dire que ce courant, si on peut l'appeler ainsi, s'inscrit parfaitement dans ce dossier. D'abord parce que les préoccupations de ces nouveaux venus sur le devant de la scène cinématographique témoignent de la transformation en cours de la notion d'engagement, après cette terrible disette que représente, avec le recul, les années 80, mais aussi parce qu'ils accompagnent la redéfinition du rôle du cinéma, et plus largement de l'image, dans notre société.



Marion (1997) de Manuel Poirier.

Évitons cependant tout de suite un malentendu. Lorsque dans un bel élan, on tente de s'intéresser à ce cinéma français en émergence, en cherchant à le cerner par des mots, tels que «cinéma en région», «cinéma social» ou encore «néo-naturalisme», il ne faut pas perdre de vue qu'il s'agit de tendances et non pas de nouveaux labels, péché mignon du critique de cinéma, accolés à des produits interchangeables. Les véritables dangers qui guettent un propos tentant de ramasser en un tout cohérent des œuvres dont le propre est avant tout d'être singulières, restent bien entendu la généralisation à outrance ou encore les approches réductrices. Pourtant, il est clair que, au vu d'une période qui s'étale à peu près sur les dix dernières années, un très grand nombre de nouvelles figures de cinéastes sont venues donner un coup de pied salutaire à la morosité ambiante dans laquelle s'enfonçait lentement mais sûrement le cinéma français. À part quelques enfants terribles comme Leos Carax, et en réaction ou non à un cinéma militant hérité des années 70 désormais sclérosé, les films, à l'instar de ceux d'un Jean-Jacques Beineix, revendiquaient dans les années 80 le droit à l'image pour l'image, et s'engluaient dans un maniérisme de plus en plus coupé d'une quelconque réalité. Auto-référentialité, citations et «l'art pour l'art» devenaient les moteurs d'une pratique qui s'affichait comme son propre objet d'étude et donc remettait en cause la place même du cinéma dans la société.

Donc, d'un côté, un cinéma qui n'était plus que le relais d'un discours politique, l'illustration d'un concept, des mots de plus en plus vides de sens mis en images — Z, comme l'ensemble des films de Costa-Gavras sont suffisamment emblématiques de cet état de fait —, et de l'autre une image qui s'obstinait à ne plus vouloir rien



Y aura-t-il de la neige à Noël? (1997) de Sandrine Veysset.

représenter sinon elle-même — pensons par exemple à *La lune dans le caniveau* ou à *37°2 le matin* de Beineix. Non qu'il n'existait plus de cinéma engagé, mais ce dernier se marginalisait de plus en plus en se radicalisant et, dès lors, en ne trouvant plus son public dans une France de plus en plus dépolitisée. Même cette fameuse qualité française — ces films que l'on pourrait considérer comme issus d'un même moule scénaristique, c'est-à-dire très grossièrement des drames ou comédies dramatiques bourgeois — s'essouffait en ne renouvelant pas le type de ses personnages issus en général des milieux de la bourgeoisie parisienne — cadres et professions libérales *grosso modo*. Dans les années 80, ce phénomène, à tort ou à raison, portait le nom de crise du scénario.

La tribu et son territoire

Alors? Alors, c'est bien à partir de là, de ce dilemme en quelque sorte, qu'il nous faut parler de l'émergence d'un jeune cinéma, d'autant plus que ce dernier s'attire maintenant un véritable succès public, à l'instar de *Western* de Manuel Poirier ou de *Marius et Jeannette* de Robert Guédiguian. De nouveaux cinéastes comme Philippe Faucon (*Sabine, Muriel*), Patricia Mazuy (*Peaux de vaches*), Cédric Kahn (*Bar des rails*) et surtout, peut-être, Xavier Beauvois, avec *Nord* en 1991, ouvrirent la voie à une multitude d'autres, et dix ans plus tard, ou peu s'en faut, l'heure est à un premier bilan. Pourtant, ouvrez vos dictionnaires de cinéma et vous verrez que nombre des cinéastes cités dans ce texte en sont absents du fait justement du peu de recul que nous offrent des œuvres somme toute récentes. Malgré tout, il est d'ores et déjà possible de tenter de caractériser les films qui entrent dans ce corpus. Et ce qui frappe tout de suite dans ce cinéma est sa capacité à ne plus se mettre au service d'un discours (politique dans le cas du cinéma militant), mais bien à le devenir par les moyens qui lui sont propres en fixant son attention sur des personnages qui vivent dans la réalité en ce sens qu'ils ne sont plus des

archétypes, mais bien des êtres de chair et de sang. De plus, ceux-ci évoluent désormais dans un univers qui vibre avec eux et non plus dans un décor artificiel destiné à les caractériser. La première leçon de ces films est donc de nous amener à côtoyer, non plus la bourgeoisie, classe dominante traditionnellement sur le plan de la représentation comme sur celui du pouvoir, mais «le petit peuple», les laissés-pour-compte, aussi bien de l'image qui les figeait dans des poses convenues — bref des images d'Épinal —, que de la société. Le cinéma est maintenant l'affaire de «tribus», dont le propre est de posséder, d'«habiter» un territoire: celle de Guédi-

guian, bien sûr, et une arrière-cour du quartier de l'Estaque à Marseille, mais aussi par exemple, la tribu monoparentale de cette Mère Courage en Ardèche dans *Y aura-t-il de la neige à Noël?* de Sandrine Veysset.

Un regard sur la complexité du réel comme acte engagé

Parler de ces gens à l'aide d'un cinéma qui arpente la frontière désormais floue entre fiction et documentaire est déjà un acte engagé socialement. Mais le faire en tentant de saisir la complexité du réel, c'est-à-dire non plus en le traversant par un discours préétabli mais bien en «le regardant aller», donne ce ton unique à un cinéma qui dès lors retrouve une fonction sociale précisément comme outil de cinéastes qui tentent de poser un regard neuf sur leur monde. Les films de Claire Simon, *Coûte que coûte* et *Sinon oui* sont à ce sujet exemplaires. Le premier est un documentaire: pendant des mois, la cinéaste filme les employés (encore une tribu) d'une petite entreprise du sud de la France. Littéralement, elle les regarde aller, elle enregistre leurs espoirs, leurs déceptions jusqu'à ce que se dessine cette fiction, au sens histoire, qui est la leur: une fiction du réel en quelque sorte. Quant à *Sinon oui*, c'est l'autopsie d'un fait divers qui a beaucoup à voir avec le regard des autres — ou plutôt le non-regard des proches de cette jeune femme qui n'ont pas un seul instant douté de sa grossesse — et, dans ce cas c'est le réel qui surgit dans la fiction. Ne serait-ce, bien sûr, que parce que, tout bonnement, le film relate un fait authentique. Mais c'est surtout parce que Claire Simon ne s'est pas contentée de l'illustrer mais qu'elle en a fait un prétexte pour interroger une société basée sur le simulacre. En fait, on pourrait définir ce jeune cinéma par cette précision chirurgicale à s'inscrire dans l'espace et le temps, condition nécessaire d'un accès au réel. Il est significatif à cet égard de comprendre pourquoi Manuel Poirier dans *Western* et Bruno Dumont dans *La vie de Jésus* ont utilisé le

CinémaScope. Traditionnellement, ce format était au service d'une vision épique. Dans les films à grand déploiement, la grandeur du paysage magnifiée par le CinémaScope renvoyait à la grandeur d'âme du héros. Chez Poirier et Dumont, au-delà de l'ironie de mettre ce format au service de leurs «anti-héros», il y a ce souci constant de «mettre en espace» leur personnage, encore une fois de le restituer comme habitant, comme étant là, ne serait-ce que par sa difficulté à emplir le cadre, et à le regarder prendre vie. Aussi significatif est l'exemple de *Y aura-t-il de la neige à Noël?* alors que la réalisatrice délibérément n'ancrait pas son propos dans une période historique précise, le mouvement du film empruntait subtilement à celui du déroulement des saisons. L'ancrage dans le réel venait donc en partie de son inscription dans la durée, l'espace une nouvelle fois étant intimement lié à la tribu (la mère et ses enfants).

Le cinéma en région, à la recherche d'une «virginité» de l'image

Bien entendu, cette approche est possible sur l'ensemble du territoire français. Mais une chose est sûre, de nombreux cinéastes ont choisi dorénavant de tourner en région — outre les exemples déjà cités, ajoutons Lætitia Masson à Lyon (*En avoir ou pas*), Manuel Poirier en Bretagne (*Western*) ou en Normandie (*Marion*), Bruno Dumont dans les Flandres (*La vie de Jésus*) et Xavier Durringer dans une petite ville de province (*J'irai au paradis, car l'enfer est ici*), mais la liste est loin d'être close. Et ceci n'a peut-être pas seulement à voir avec des raisons économiques — les coûts de production moins élevés dans certains cas, les autorisations plus faciles à obtenir, la recherche de nouvelles subventions, notamment régionales — et sûrement pas avec la notion de régionalisme (Poirier réside à Paris). Non, force est de constater que, à l'instar des personnages, le choix d'autres lieux apporte un vent frais, comme si le fait d'avoir un siècle durant filmé Paris l'avait usé, renvoyé au rang de décor. Car Paris est un décor ou en tout cas peut l'être, il suffit pour cela de penser à *Chacun cherche son chat* de Cédric Klapisch. Sa vision très nostalgique de cette ville, ou plutôt de ce quartier puisqu'il s'agit de La Bastille, déréalise totalement ce monde peuplé au demeurant d'archétypes. À cela on pourrait rétorquer que ces soi-disant archétypes existent bel et bien et qu'on peut les rencontrer au coin d'une rue, mais cela n'infirmerait en rien mon propos puisqu'il s'agit en fait de la manière de les présenter. Klapisch, en cela, ne fait qu'actualiser la qualité française, et en définitive, ses personnages ne sont que des émanations de romans ou de scénarios, ce qui revient au même. Pourtant, il reste encore possible de tourner à Paris et *a fortiori* dans son versant «négatif», la banlieue. Mais encore une fois, tout dépend de l'approche retenue par le cinéaste. Il est alors aisé d'opposer Jean-François Richet (*État des lieux, Ma 6T va crack-er*) à Mathieu Kassovitz. Alors qu'il est facile d'associer le premier cité à cette veine en émergence d'un cinéma en prise sur le réel, sans concession et socialement engagé — même si dans ce dernier cas, cet engagement est doublé d'un engagement politique très fortement marqué —, Kassovitz avec *La haine* serait un lointain héritier du cinéma militant, en ce sens que son film n'est que l'illustration d'un discours. Pire, peut-être, la complaisance dont il fait preuve dans sa description de la banlieue désamorce complètement son projet. En voulant



«Mettre en espace» les personnages.
La vie de Jésus (1997) de Bruno Dumont.

dénoncer les médias, on a véritablement l'impression qu'il se fait piéger et devient lui-même le relais de ces mêmes médias honnis. En fin de compte, sa banlieue ressemble à celle que la télévision déverse quotidiennement et donc, une nouvelle fois, déréalise. Car le direct, en fin de compte, devient le contraire du réel qu'il fragmente¹, puisqu'il extirpe l'événement de son contexte, de sa trame pourrait-on dire, spatiotemporelle.

Ainsi, ce n'est pas tant le fait de tourner en région qui devient important que la façon d'appréhender l'espace — comme le temps d'ailleurs puisque les deux sont indissociables. Le cinéma français, pour sa meilleure part, signifie aujourd'hui l'abandon d'un cinéma didactique qui tourne trop souvent à la démonstration ou à la leçon de morale au profit d'un cinéma de réflexion, qui offre dès lors une place au spectateur. Car ces films sont une invitation à se pencher au chevet d'une société, souvent malade (*La vie de Jésus*), et vise donc à participer à sa compréhension. ■

1. Voir à ce sujet le texte d'Yves Rousseau, «La télé se fout du réel», paru dans le numéro 90 de *24 images*, p. 16-18.