

## Une nouvelle Nouvelle Vague?

Michel Euvrard

---

Volume 15, Number 4, Winter 1997

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/33669ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

### ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this article

Euvrard, M. (1997). Une nouvelle Nouvelle Vague? *Ciné-Bulles*, 15(4), 16–19.

«L'écriture du scénario des *Gens normaux n'ont rien d'exceptionnel* m'a installé dans ce monde des gens de 30 ans qui font des films. Je voyais les choses venir. Dans une interview à *Libération*, j'avais dit que contrairement à ce qui s'était passé dans les années 80, une pluralité de jeunes débarquaient dans le cinéma et que ce serait comme une Nouvelle vague mais sans manifeste, comme un ensemble d'individus.»

(Jackie Berroyer, *Cahiers du cinéma*, n° 506, octobre 1996, p. 39)

## Une nouvelle Nouvelle Vague?

par Michel Euvrard

C'est la première fois depuis le début des années 60 qu'on voit sur les écrans autant de films de jeunes cinéastes français. Est-ce suffisant pour parler d'une nouvelle Nouvelle Vague? Plusieurs critiques le font, au moins par allusion; aussitôt cependant, les objections viennent à l'esprit: la conjoncture économique, politique et sociale n'est pas la même, la situation du cinéma, en France et dans le monde non plus, et la manière dont les jeunes cinéastes d'aujourd'hui réussissent à tourner est dif-

férente. Bien qu'ils se connaissent — plusieurs sortent de l'IDHEC ou, pour les jeunes, de la FEMIS, — ils ne constituent pas un mouvement, une école, un groupe organisé pour conquérir des places, investir des lieux de pouvoir et les tribunes qui font l'opinion. Ils ne mènent pas campagne et ne créent pas la polémique. Leurs prédécesseurs des années 60 avaient conquis des tribunes dans la presse avant de faire des films, et publiaient des articles virulents contre «le cinéma de papa», la «qualité française», auxquels ils opposaient le néo-réalisme italien (Roberto Rossellini) et des cinéastes américains (Alfred Hitchcock, Howard Hawks) encore à découvrir en raison du retard causé par la guerre et l'Occupation.

Il n'existe plus aujourd'hui de journaux et de magazines artistiques et culturels comparables à ce qu'étaient alors *Arts*, *Opéra*, les *Lettres françaises*, le *Figaro littéraire*, *l'Express* ou *France Observateur*. Les conditions d'exercice de la critique ont changé et son influence a sans doute diminué.

«Le monde m'intéresse, tout simplement, et j'ai envie de faire des films sur mon époque, pas d'adapter Pagnol ou Shakespeare, d'ailleurs je ne suis pas le seul, il n'y a qu'à voir les films de Desplechin, Kah, Corsini, Lvovsky et plein d'autres de ma génération (...) Quand on a rien à perdre (Benoît dans *N'oublie pas que tu dois mourir*) on peut se frotter à toutes les choses violentes qui secouent l'époque qu'on traverse. C'est vrai que j'ai eu un peu l'impression de reproduire le journal télévisé, de prendre un par un tous les clichés sur notre époque. Mais j'espère avoir réussi à en faire autre chose.»

(Xavier Beauvois, *Cahiers du cinéma*, n° 503, juin 1996, p. 32)



*N'oublie pas que tu vas mourir* de Xavier Beauvois (Photo: Jean Claude Lothar)



La cinéphilie est devenue universitaire, les «maîtres» américains sont connus et reconnus; en leur cherchant des successeurs, la critique actuelle surévalue un Scorsese, quand ce n'est pas un Ferrara ou un Tarantino! Le temps n'est plus à la polémique: même si le cinéma français fait exception parmi les pays d'Europe en occupant encore 35 % ou 40% du temps d'écran, la tendance est plutôt au front commun contre l'invasion des films américains. Les cinéastes de la Nouvelle Vague étaient au départ des amateurs brillants, formés dans des disciplines diverses, liés par l'amour du cinéma et par l'éblouissement de films découverts dans les salles qu'ils fréquentaient ensemble. Les jeunes cinéastes et les jeunes acteurs d'aujourd'hui sont bien davantage des professionnels qui cherchent à exercer le métier pour lequel ils ont été formés.

Ce professionnalisme leur permet de réaliser avec une égale compétence des projets personnels et des films de commande (dans le cadre, par exemple, de «collections» télévisuelles comme «Tous les garçons et les filles de leur âge» ou «les Années-lycée»); des téléfilms d'une heure ont ainsi une qualité proprement cinématographique qui justifie une sortie en salle en version longue (**L'Âge des possibles** de Pascale Ferran, **le Péril jeune** de Cédric Klapisch, **L'Eau froide** d'Olivier Assayas).

La compétence a parfois son revers: une façon de raconter et de filmer — découpage, éclairage, montage, bande sonore, — en général assez conventionnelle, plutôt sage, qui affiche un réalisme moyen. Cette génération n'a pas encore produit ni son Godard, ni son Resnais (ni son Akerman, ni sa Duras...).

Un certain nombre de films mettent en scène, comme ceux de la Nouvelle Vague, des Parisiens des 5<sup>e</sup> ou 6<sup>e</sup> arrondissements entre 18 et 35 ans, sans guère d'attaches familiales, professionnelles, avec le passé, avec la société; on ne trouve pas cependant l'équivalent de **L'Eau à la bouche** de Jacques Doniol-Valcroze (1960) ou du **Bel Âge** de Pierre Kast (1960), dont les personnages sont, d'une façon presque provocante, des privilégiés oisifs qui cultivent leur moi et leurs amours dans des villégiatures de rêve! Les préoccupations matérielles, argent, travail, logement, etc., sont plus présentes. En outre, un plus grand nombre de films sont situés ailleurs qu'à Paris et dans d'autres milieux. Les personnages sont souvent

des nomades en transit, déracinés, sans appartenance définie, inclassables, qui fuient leur milieu ou en sont expulsés par les circonstances (**En avoir (ou pas)** de Laetitia Masson, **Nord et N'oublie pas que tu dois mourir** de Xavier Beauvois, **la Petite Amie d'Antonio** et **À la campagne** de Manuel Poirier). **L'Âge des possibles**, **le Péril jeune** et **Comment je me suis disputé (ma vie sexuelle)** d'Arnaud Desplechin, au second degré, presque parodiquement, sont des portraits d'une génération, et comme tels invitent la comparaison avec les films homologues de la Nouvelle Vague: **le Bel Âge**, **L'Eau à la bouche** ainsi que **les Cousins** et **les Godelureaux** de Claude Chabrol: ils sont à la fois plus comiques et plus angoissés. Aux deux époques, les personnages apparaissent comme des adolescents prolongés, mais hier c'était leur choix, l'expression d'une révolte, au moins d'un défi — ils récusent la société des adultes. Aujourd'hui, c'est parce que l'entrée dans la «vraie vie» est bouchée, les portes sont fermées; le comique est un dérivatif à l'inquiétude, à la perte des repères.

Si **Love, etc.** de Marion Vernoux se réfère aussi à la Nouvelle Vague puisque, involontairement peut-être, il fait penser à **Jules et Jim** de François Truffaut, **Chacun cherche son chat** de Cédric Klapisch, situé dans un quartier populaire qui sera bouleversé par des projets immobiliers, renoue par dessus la Nouvelle Vague, avec une tradition du cinéma français des années 20 et 30, celui de Carné, de Duvivier, celui surtout de René Clair (**14 juillet**, **Sous les toits de Paris**), tandis que **Petits Arrangements avec les morts** rappelle les vacances d'avant-guerre sur des plages bretonnes un peu désuètes d'un film comme **les Grandes Vacances**.

Même sans tenir compte des films de cinéastes issus de l'immigration, le jeune cinéma est plus varié que ne l'était la Nouvelle Vague, dont les réalisateurs étaient tous des cinéphilés parisiens. Beaucoup de films présentent toutefois un trait commun: la présence symptomatique d'un personnage de paumé (ou de plusieurs). Homme ou femme, jeune ou moins jeune, issu de n'importe quelle classe sociale, comique, sympathique, pitoyable ou tragique, le paumé n'a pas de travail, ou l'a quitté, ou perdu, ou s'il a un métier le pratique distraitement. S'il est étudiant, il fréquente plus volontiers les bistrotts que les salles de cours. Ses attaches familiales se sont distendues, il a souvent quitté son lieu de résidence (Benoît Régent

*«Dans le film de Beauvois, il y a cette idée forte sur laquelle on était tous d'accord il y a 15 ans: le cinéma en principe n'a aucun intérêt sociologique. On ne fait pas des films pour régler la question du sida, mais plutôt parce que le cinéma a un lien organique avec le monde et que si on fait du cinéma le monde va aller mieux. Le film de Beauvois ne traite d'aucun sujet. Il n'est pas là pour servir de voiture poubelle aux journaux télévisés. Il doit devancer les choses, les rendre visibles.»*

(Arnaud Desplechin, *Cahiers du cinéma*, n° 503, juin 1996, p. 32)

*«Comment je me suis disputé... c'est le genre «premier film», le film franco-français: des couples qui divorcent, qui se retrouvent et se remarient, on ne voit que ça, en ce moment. Ce qui m'amusait, c'était de prendre le matériau le plus déprécié par la critique actuelle — le fameux film «franco-français» situé entre Saint-Michel et le Luxembourg — et d'en jouer à ma manière.»*  
(Arnaud Desplechin, *Cahiers du cinéma*, n° 503, juin 1996, p. 129)



«Je suis parti en province (...) pas seulement en réaction à un parisianisme existant, j'avais une envie réelle d'aller ailleurs. Et bizarrement, le fait de partir de Paris m'a aidé à concrétiser mes envies de cinéma. À Paris, j'avais cherché en vain pendant quatre ans des producteurs pour la *Petite Amie d'Antonio*, et c'est en arrivant en province que le film a pu se faire.»

(Manuel Poirier, *Cahiers du cinéma*, n° 490, avril 1995, p. 54)

«J'ai voulu que le film (*Oublie-moi*) soit inscrit dans le moment, les saisons, les années au cours desquels il a été conçu, écrit et tourné. Qu'il témoigne d'un bout de mon temps, de ma vie, du temps et de la vie des comédiens (...) Les personnages sont en danger, peut-être un danger d'aujourd'hui, je ne sais pas... Ils sont trop vieux pour vivre comme ils vivent. Comme à 20 ans, dans les mêmes chambres de bonne, les mêmes appartements prêts, jamais aménagés, avec la même somme d'argent, le même niveau de vie (...) Ils ont 30 ans et si on leur demande ce qu'ils font comme métier, ils ne peuvent que répondre: «Ben, j'aime la philosophie» ou «J'aime la littérature. J'aime écrire»... «J'aime bien le cinéma.» Mais le métier, le travail, ils n'en ont pas. On n'a pas écrit de scènes autour de ce quotidien de factures impayées, de petits boulots qu'on cherche, qu'on trouve et qu'on lâche, mais on a voulu que les questions matérielles soient présentes sans être montrées.» (Noémie Lvovsky, *Cahiers du cinéma*, n° 488, février 1988, p. 26-27)



À la campagne de Manuel Poirier

et Judith Henry dans *À la campagne*) ou habite temporairement dans un petit hôtel (Sandrine Kiberlain dans *En avoir (ou pas)*). Le paumé peut être pittoresque et drôle, entre Woody Allen et Jerry Lewis, étourdi, maladroit, funambulesque, avoir les yeux noisette et l'air futé de Mathieu Amalric dans *le Journal d'un séducteur* de Danièle Dubroux et dans *Comment je me suis disputé...*, être une idéaliste et une activiste déçue comme Judith Cahen dans son film *la Croisade d'Anne Buridan*, narcissique et grandiloquent comme Cyril Collard dans ses *Nuits fauves* et Xavier Beauvois dans *N'oublie pas que tu dois mourir*, impulsif, autodestructeur, névrosé comme Valéria Bruni-Tedeschi dans *les Gens normaux n'ont rien d'exceptionnel* de Laurence Ferreira-Barbosa et dans *Oublie-moi* de Noémie Lvovsky, marginaux et drogués comme le frère et la sœur incestueux dans *Sélect Hotel* de Laurent Bouhnik... L'omniprésence de ce type de personnages est évidemment à mettre en rapport avec le taux dramatiquement élevé du chômage chez les jeunes,

avec les fermetures d'usine, les relocalisations, la multiplication des emplois précaires et des «petits boulots» qui caractérisent la conjoncture économique et sociale.

Les femmes, on l'aura remarqué, sont nombreuses dans cette vague de jeunes qui revigore le cinéma français; elles entrent dans le métier de plain-pied et sans complexes. Agnès Varda, peut-être en partie parce qu'elle a été pendant plusieurs années la seule réalisatrice de longs métrages de fiction de la Nouvelle Vague (à l'exception de Paula Delsol, dont *la Dérive* a été le seul film pendant cette période; Yannick Bellon et Nelly Kaplan n'accèdent au long métrage que quelques années plus tard), aborde dans ses films les sujets qui préoccupent les femmes du mouvement féministe: la santé, la carrière (*Cléo de 5 à 7*), la dépendance vis-à-vis d'un homme et la conquête de l'indépendance (*le Bonheur*), les modes de vie alternatifs (*Lions's Love*), le contrôle des naissances (*l'Une chante, l'autre pas*); il fallait son talent pour réaliser des films aussi personnels



# Jeune cinéma français

et originaux et non de lourdes machines démonstratives.

N'étant plus des exceptions, les jeunes réalisatrices d'aujourd'hui ne se sentent plus dans l'obligation de parler pour toutes les femmes et d'exprimer leurs préoccupations; leurs films sont (au moins) aussi variés, aussi graves et aussi drôles, aussi inattendus et aussi libres que ceux des hommes, plus de leur temps que de leur genre.

L'autre apport nouveau et important est celui de cinéastes issus de l'immigration, maghrébins en majorité; ils filment leurs communautés dans les lieux où elles vivent, banlieues et quartiers populaires des grandes villes, révèlent un potentiel d'acteurs et d'actrices, et acclimatent dans le cinéma français des comportements, des personnages et un langage nouveaux (comme eux avant, dans une certaine mesure, des cinéastes pieds noirs). Leurs films mériteraient une étude que je ne peux entreprendre ici.

Effet secondaire significatif de cet afflux de jeunes cinéastes, il provoque, comme l'a fait la Nouvelle Vague, avec, par exemple, Jean-Pierre Melville mais sans que cela fasse partie d'un programme, un reclassement, une redistribution des positions au sein du cinéma français; il en éloigne sans doute certains, laisse en place un Doillon, un Rohmer (parmi les premiers à puiser dans le vivier des jeunes acteurs et actrices), rapproche Téchiné, relance Benoît Jacquot qui tourne ces deux beaux portraits de très jeunes femmes, **la Désenchantée** avec Judith Godrèche et **la Fille seule** avec Virginie Ledoyen, et entraîne dans sa vague des cinéastes légèrement plus âgées comme Tonie Marshall ou Danièle Dubroux dont les films précédant **Enfants de salaud** et **le Journal d'un séducteur** n'avaient connu qu'une distribution confidentielle.

Les réalisateurs se recrutent désormais dans la population tout entière, plus seulement dans sa moitié masculine et parmi les «Français de souche»; le registre du cinéma français s'en trouve évidemment plus large, plus authentique et plus riche. ■

*«Je n'aurais pas voulu faire ce film (**En avoir (ou pas)**), qui parle de travail et d'ouvriers, avec de gros moyens. Cela m'aurait paru injuste. Je suis peut-être naïve. La morale est peut-être ailleurs. Mais, comme ça, je sens ma conscience en accord avec mon discours.»*  
(Laetitia Masson, **Libération**, 17 janvier 1996)



*Les Gens normaux n'ont rien d'exceptionnel* de Laurence Ferreira-Barbosa

*«Je suis né en Tunisie et j'y ai vécu, je suis sensible à cette lumière, à ce comportement méditerranéen. J'avais aussi le sentiment que trop de films se faisaient à Paris et pas suffisamment dans le sud de la France. En plus, les films qui avaient déjà été tournés à Marseille me plaisaient. Situer mon film (**Bye-bye**) là-bas me permettait de tendre vers l'autre rive, de regarder l'Afrique de l'autre côté. Marseille, c'est une ville à l'intersection, comme moi qui suis à moitié arabe et à moitié français. C'est une ville très métissée. Autant que Paris, mais avec des gens qui vivent davantage à l'extérieur.»*  
(Karim Dridi)