

Le charme discret d'un cinéma de scénaristes

Jacques Kermabon

Le cinéma français dans tous ses états

Number 139, October–November 2008

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25269ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Kermabon, J. (2008). Le charme discret d'un cinéma de scénaristes. *24 images*, (139), 13–15.

Le charme discret d'un cinéma de scénaristes

par Jacques Kermabon

Nulle part terre promise d'Emmanuel Finkiel

«L'avenir du cinématographe est à une race neuve de jeunes solitaires qui tourneront en y mettant leur dernier sou sans se laisser avoir par les routines matérielles du métier.»

- Robert Bresson

tion publique au Festival Premiers Plans d'Angers. Comme un cuisinier goûte une sauce, il suffit d'en regarder quelques minutes pour en avoir une idée assez précise. Et il y en avait peu que Pialat avait envie de suivre jusqu'au bout. Peut-on lui donner tort ? Dans les premières lignes de son rapport, le Club des 13 évoque cette impression que « depuis quelques années, la qualité des films baisse ». Il est patent que le cinéma français n'éveille que peu d'engouement.

Le septième art n'échappe pas à la tendance lourde des productions culturelles : une offre pléthorique et une concentration du succès sur quelques titres. Quelques films porteurs, tirés en grand nombre de copies, concentrent les recettes et trustent les écrans tandis que les autres, chassés très vite par les nouvelles sorties, n'ont que rarement le temps de trouver leur public. Il suffit de lister ceux qui, en 2007, ont atteint plus de cinq millions d'entrées – *La môme*, *Camping*, *Arthur et les Minimoys*, *Les bronzés 3 – amis pour la vie* – pour constater qu'ils n'ambitionnent aucune place au firmament du septième art. En 2008 se sont imposés le

L'histoire se répète chaque année peu avant Noël. Les membres de l'Académie des César reçoivent le coffret de 80 à 90 DVD, essentiellement des films français – mais pas toute la production de l'année, laquelle représente, coproductions incluses, environ 200 titres – et nous mesurons alors de manière tangible, entre ceux que nous avons ratés et ceux dont le titre même ne nous dit rien, l'étendue de ce qui a déjà sombré dans l'oubli. Comment prétendre dessiner une exacte cartographie du cinéma français de ces dix dernières années ? Il n'est pas nécessaire de voir tous les films en entier, avançait Maurice Pialat, lors de sa dernière appari-

phénomène *Bienvenue chez les Ch'tis*, honnête comédie, et *Astérix aux Jeux olympiques*, ratage complet, alors que le précédent opus, *Mission Cléopâtre*, réalisé par Alain Chabat (2002), était une réussite. Depuis des lustres, la comédie domine le box-office hexagonal. La nouveauté est que la vague des humoristes venus du café-théâtre laisse peu à peu la place à des figures qui doivent leur notoriété au petit écran.

À côté de ce cinéma calibré pour remplir les salles, existent des volontés de s'inscrire dans un cinéma de genre. Cette galaxie a ses cinéphiles acharnés dans une mouvance qui passe par feu la revue

Starfix. Si Mathieu Kassovitz continue de décevoir, si Christophe Gans (*Le pacte des loups*, *Silent Hill*) n'a pas encore convaincu, il n'est pas exclu qu'ils s'imposent un jour – et plus particulièrement Nicolas Boukhrief (*Le convoyeur*, *Cortex*) – comme de véritables auteurs, plus auteurs que ceux qui s'autoproclament tels.

Maladroitement opposé au film de genre, le film d'auteur demeure le principal label du cinéma français, son honneur, sa renommée, mais aussi son ventre mou, ses ornières, sa caricature.

On doit toujours en repasser par la case Nouvelle Vague. D'abord parce que ceux qui ont renouvelé le cinéma à la fin des années cinquante continuent de nous surprendre. *Les amours d'Astrée et Céladon* (Éric Rohmer) est sans doute un des films les plus libres de ce début de siècle et *Notre musique* (Jean-Luc Godard), un des plus importants. Et même s'il a dû renoncer à des projets dont la perspective faisait rêver mais que le système a jugés trop coûteux, Alain Resnais nous enchante à chaque fois en poursuivant un parcours d'une rigueur inégalée. À l'ombre de ces cimes, le reste fait pâle figure.

Ce sont ceux qui ont animé les *Cahiers du cinéma* qui ont imposé la notion de « politique des auteurs » pour faire accéder un certain nombre de réalisateurs – essentiellement américains – au statut d'artiste. Parallèlement, en 1957, une nouvelle loi sur la propriété artistique accorda, en France, le statut d'auteur au réalisateur quand bien même il n'aurait participé aucunement à la part littéraire de la création du film (scénario et dialogues), façon de reconnaître à la mise en scène (choix des angles de prise de vue, direction d'acteurs, rythme, etc.) une dimension artistique. Puis – il serait fastidieux d'en décrire ici la généalogie – de glissements en dévoiements, s'est imposé le principe selon lequel un film d'auteur suppose que le scénario soit écrit par celui qui en signe la mise en scène au même titre que dans la chanson les principaux noms qui émergeaient (Brassens, Brel, Ferré, à peine plus tard Gainsbourg) étaient des auteurs-compositeurs-interprètes. L'entremêlement de ces trois sens entretient la confusion : la qualité d'auteur renvoie à un label d'excellence décerné par la critique ; tous les réalisateurs français émergent au titre d'auteur, de Mathieu Amalric à Claude Zidi en passant par Josiane Balasko, Philippe Garrel, Gérard Jugnot, Gérard Krawczyk, Agnès Varda ; l'auteur est celui qui a écrit son scénario. Face à l'institution critique désireuse de mettre en avant

un auteur (sens 1), se redresse la cohorte de tous ceux qui, dès leur premier film, se vivent comme auteurs (sens 3). Ce dernier sens n'est pas irrecevable dès lors que le réalisateur brasse dans le même geste toute la matière filmique (Tati, Godard), ou quand l'excellence du scénario et des dialogues est au rendez-vous et que la mise en scène y apporte un nouveau regard (Rohmer). Mais ces conditions optima sont rarement réunies.

Gilles Deleuze fustigeait à propos de la littérature cette propension à s'épancher sur sa vie personnelle¹. Pour faire un roman il ne suffit pas de raconter la mort de sa grand-mère atteinte d'un cancer, ses premiers émois sexuels ou son histoire d'amour. Faire œuvre littéraire signifie forcément pousser les limites du langage, porter la syntaxe jusqu'à la limite qui, disait Deleuze, « sépare le langage du silence, du cri, du chant ». Le reproche ne vise pas Marcel Proust, pas plus qu'il ne concerne Maurice Pialat, lequel, pour fouailler dans les tréfonds de sa biographie, n'en a pas moins repoussé le cinéma dans ses limites. Ce cinéaste incarne d'ailleurs une des inspirations majeures de tout un pan de la jeune génération, mais combien ont cru suivre ses pas en ne s'en tenant qu'à une ressemblance superficielle : caméra portée, scènes de crise de couple, montage heurté...

Le cinéma d'auteur est, paradoxalement, devenu un genre à part entière, le genre majeur du cinéma français. Comment dès lors imaginer que, d'autant de films, puisse émaner d'abord une impression d'excellence ? Trop de bons sentiments, manque de cruauté, d'ambiguïtés, de contradictions, manque de folie, de crédibilité, trop d'intentions – il faut tuer l'intention, affirme Bruno Dumont –, expression dramatique univoque, dialogues trop explicites ou artificiels, à la limite du mot d'auteur, cinéma de bons élèves, manque de regard, anonymat de la mise en scène... on pourrait poursuivre cette litanie de griefs comme autant de signes de ce qui s'apparente à un singulier manque d'exigence. Mais il faudrait, point par point, donner des exemples, expliquer pourquoi ce cinéma relève plus du scénario filmé – et le plus souvent les scénarios sont très moyens, pas aboutis – que de ce qui devrait irriguer le cœur d'un cinéma qui prétend s'inscrire dans le champ de l'art. Riche en auteurs-réalisateurs, le cinéma français manque de cinéastes² ou, pour le dire avec nos mots, d'un cinéma plus allusif, d'œuvres où l'on perçoit un regard, regard sur le monde et regard sur le film en train de se faire, sur cette matière vivante, en perpétuel changement, manque d'orchestration d'images et de sons qui ne se contentent pas de dérouler le plus clairement possible puis boucler les fils d'une intrigue, mais tentent de déployer des effets de sens, afin d'échapper aux schématismes et de nous donner ainsi accès, par exemple – la formule est de Georges Didi-Huberman³ –, « aux singularités du temps et, donc, à son essentielle multiplicité ».

Mille et une raisons expliquent cette déception générale. Le Club des 13 suggère des propositions concrètes pour y remédier. Mais une des difficultés est que le cinéaste, pour peu qu'il soit habité par une certaine idée du cinéma, demeure seul face à ses exigences. Il lui faut une grande force pour obtenir le temps nécessaire à l'exploration de la voie singulière qui est la sienne, celle qui fera rupture, cette petite musique par essence inouïe qu'il recherche, inconnue de tous, y compris souvent de lui-même. Ni les habitudes de travail, encore moins la demande audiovisuelle, ni l'essentiel de ce qui tient le haut de l'affiche ne constituent des encouragements.



Les amours d'Astrée et Céladon d'Éric Rohmer

On sent bien, chez certains d'entre eux, combien leur volonté d'en découdre s'effiloche dès lors qu'ils ont atteint une notoriété respectable à l'image de la bourgeoisie qu'ils décrivent. Les trajectoires d'André Téchiné et de Benoît Jacquot sont à cet égard exemplaires. Ce dernier reconnaissait d'ailleurs dans une table ronde : « une fois sur deux j'ai eu trop d'argent. Cela m'a demandé des efforts très importants pour garder le cap⁴. »

Un dernier trait de ce panorama général : le genre à succès du cinéma français, la comédie, a éveillé, chez nos auteurs, des velléités de l'investir d'une manière plus subtile. Le succès de *Vénus beauté* (Tonie Marshall, 2000) a ouvert une brèche dans laquelle se sont engouffrés, avec des résultats pour le moins inégaux, des films comme *Cause toujours* (Jeanne Labrune, 2004) ou *Travaux, on sait quand ça commence...* (Brigitte Rouïan, 2005). La comédie sophistiquée à la Lubitsch demeure néanmoins le Graal à atteindre. On sent, dans ce sens, les efforts de Pierre Salvadori (*Hors de prix*, 2006) ou la tentative de Christian Vincent (*Quatre étoiles*, 2006), plus à l'aise dans la comédie dramatique familiale (*La séparation*, 1994, *Les enfants*, 2005), pour signaler deux auteurs dont le parcours mérite attention.

Maintenant si, quittant un point de vue trop surplombant et une perspective par trop cavalière on s'approche plus près du terrain, une myriade de propositions se dessinent. Nous avons déjà cité Bruno Dumont. Parmi ceux qui comptent il y a Jean-Claude Brisseau et Catherine Breillat, qui, inlassablement, mettent la sexualité et sa représentation à la question, mais aussi le petit théâtre de Robert Guédiguian, l'implication sociale sur un mode éminemment personnel de Nicolas Klotz, l'énergie tendue des explorations narratives de Claire Denis, de Valeria Bruni-Tedeschi en tornade comique névrosée, l'art avec lequel Alain Guiraudie marie fantaisie poétique et politique, la montée en puissance des Cédric Kahn, Jacques Audiard, Laurent Cantet, Abdellatif Kechiche, des frères Larrieu, la prolixité de François Ozon, que le succès rend suspect alors qu'il est loin d'avoir donné le meilleur de lui-même, sans même parler des anciens, bien actifs, Agnès Varda, Jean-Pierre Mocky, Alain Cavalier, Chris Marker, Jacques Rivette, Luc Moullet, Claude Chabrol, toujours inégal à lui-même, sans oublier Philippe Garrel et Jacques Doillon, rares rescapés de la génération qui a suivi la Nouvelle Vague.

Le souvenir de cette fameuse Nouvelle Vague entretient sans doute la nostalgie d'une rupture. Or les mouvements impulsés sont imperceptibles, quoique incessants, portés par des cinéastes qui avancent en ordre dispersé et à un rythme trop parcimonieux pour imposer leur tempo. La perspective que nous croyons dessiner est toujours tributaire du moment de notre description. Aujourd'hui, Arnaud Desplechin et Pascale Ferran représentent des figures de proue. Après le magistral *Voyages* (1999), Emmanuel Finkiel revient avec *Nulle part terre promise*, présenté au Festival de Locarno, sorte d'élégie politique, kaléidoscope de destins filants dans l'Europe libérale d'aujourd'hui. Erick Zonca, réfugié dans l'univers ouaté de la publicité, faisait figure de disparu, il redevient une promesse d'avenir avec *Julia* (2008), à la force et à l'énergie impressionnantes. Trois documentaristes occupent des places éminentes : Raymond Depardon, Nicolas Philibert et Rithy Panh, dont on attend avec une certaine impatience le retour à la fiction avec l'adaptation du roman de Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*.



Un lac de Philippe Grandrieux

Des parcours s'affirment plus discrètement. Dans un cinéma français plus volontiers porté vers le naturalisme, de rares cinéastes créent des mondes régis selon leurs propres artifices. L'arrivée d'Eugène Green dans le paysage, avec ses paraboles, ses légendes merveilleuses et drolatiques, fut ainsi une des bonnes surprises de ces dernières années. Moins ostensible et peut-être pour cela plus durable, le travail que poursuit Jean-Paul Civeyrac creuse aussi un sillon qui n'appartient qu'à lui. Dans un jeu troublant de présence-absence, son cinéma tutoie les fantômes, lesquels jouent à corps égal avec les vivants.

Le festival de Venise a réuni cette année dans sa section Orizzonti Philippe Grandrieux et Arnaud des Pallières. Avec *Un lac*, Grandrieux continue de nous surprendre⁵. Son cinéma naît d'un corps à corps avec la matière, ici les arbres, la neige et surtout les ténèbres, une nuit comme espace à la limite de la perception et surgissement de tous les possibles. Nous présentons comme des gestes immémoriaux, les échos d'une fable, qui pourrait remonter des tréfonds du temps, et, en même temps, dans le surgissement d'une poésie tellurique, obscure et inouïe. Après *Adieu*, Arnaud des Pallières confirme sa volonté de jouer des capacités polyphoniques du cinéma. Envoutant et inquiétant film labyrinthe, *Parc* poursuit une réflexion sur la vie moderne, entre confort aseptisé – golf, fêtes entre amis, haleine fraîche – et cruautés énigmatiques. Le film nous questionne sans que, du moins lors d'une première vision, nous puissions en déployer les sens. Et c'est tant mieux, la pensée en cinéma ne se paye pas de mots. On voudrait poursuivre, affiner le tableau. Il faut se résoudre à être incomplet et partial. Qui plus est, alors que nous n'avons parlé que d'une partie du cinéma majoritaire, dans les marges se développe un cinéma léger, un tiers cinéma, cinéma stylo que la facilité d'accès aux outils numériques ne peut qu'amplifier. Un nouveau chapitre devrait s'ouvrir ici. **24**

1. *L'ubédaire* de Gilles Deleuze, avec Claire Parnet, DVD éditions Montparnasse.
2. Au sens où l'entendait Jean-Claude Biette dans un texte qui mériterait d'être largement popularisé, paru dans *Trafic* n°18, printemps 1996, et repris dans le recueil *Qu'est-ce qu'un cinéaste?*, P.O.L., 2000.
3. Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Éditions de Minuit, 2003.
4. « Questions aux films du milieu », *Cahiers du cinéma*, n° 633, avril 2008.
5. Il faut lire *La vie nouvelle / Nouvelle vision, à propos d'un film de Philippe Grandrieux*, coordonné par Nicole Brenez (livre accompagné du DVD du film), Éditions Léo Scheer, 2005.