

Petits arrangements avec le jeune cinéma français

Mathias Lavin
Stéphane Delorme

*« Et tout ce qui n'est pas né peut encore naître pourvu
que nous ne nous contentions pas de demeurer de
simples organes d'enregistrement. »*

A.Artaud¹

*« Il s'en faut de beaucoup que le cinéma soit, comme
on continue à faire semblant de le croire, rapport au
réel, au monde ou au vécu. D'abord et avant tout :
rapport au visuel. »*

S.Daney²

Après les Bleus, c'est au tour du cinéma de tomber sous la flambée patriotique. On assiste actuellement à une institutionnalisation euphorique de ce qu'il est de plus en plus convenu d'appeler « jeune cinéma français ». Le JCF se décline sur tous les modes hagiographiques : articles, publications, rétrospectives, dictionnaire (Scope Editions). Les films sont gonflés, grandis, brandis en modèles par la profession et la critique. Le JCF est en passe de devenir une fierté nationale.

Au vu des oeuvres, il n'y a pourtant pas de quoi fouetter un chat. Les cinéastes les plus souvent cités, Desplechin, Ferran, Lvovsky, Masson, Veysset, Kahn, Beauvois, Ferreira-Barbosa, Zonca, offrent tous plus ou moins le même type d'esthétique, avec bien sûr quelques différences, qui ne sont que quantitatives, non qualitatives. Une esthétique déjà connue et assimilée, que l'on dirait volontiers réaliste, si le mot n'était pas si encombrant.

Jouons le jeu : le JCF ne désignera pas ici la totalité du jeune cinéma français, mais la tendance dominante, celle qui est couverte d'éloges et fait d'une manière très évidente la loi dans le paysage cinématographique français. Exit donc Kassovitz, Ossang, ou tout autre cinéaste s'inscrivant en faux contre cette tendance. Le JCF n'est pas envisagé comme un simple fait générationnel (des cinéastes, grosso modo, nés dans les années 60), mais un fait esthétique, que l'on peut identifier et circonscrire.

Le point commun, la grande affaire du JCF, ce n'est pas le cinéma, c'est la *vie*. Le cinéma n'est absolument pas interrogé dans sa forme, il est envisagé comme un moule qui aurait déjà acquis sa forme parfaite et définitive, la forme la

¹*Le Théâtre et son double*, 1938, Gallimard, Folio, p.19.

²*La Rampe*, Cahiers du cinéma-Gallimard, 1983, p.17.

plus *minimale* possible, pour accueillir en son sein la « vie », seul objet d'amour digne de ce nom. L'académisme, donc, comme garantie de la réalité. L'épidémie devient inquiétante, d'autant plus que la « réalité » n'est pas seulement une fièvre hexagonale (cf. l'exemple pathétique du Dogme de Lars Von Trier et T.Vinterberg, qui débouche, par ailleurs, sur une esthétique très différente du JCF, mais tout aussi naïve).

Les "jeunes cinéastes français" travaillent systématiquement l'idée d'un monde, d'un référent, qui préexisterait à la caméra – non pas un monde produit ou transformé par les moyens du cinéma. On nage en pleine *mimésis* : au sens de la ressemblance entre le réel et l'image, considérée alors comme son *analogon*, et d'un mimétisme, peut-être involontaire, par rapport à une forme cinématographique ultra-majoritaire (celle du néo-classicisme de masse qui occupe tous les écrans de la planète) que les films reconduisent sans critique ni déplacement. Deux niveaux apparemment contradictoires, mais profondément complices : la réalité comme visée exige une défaite esthétique, un cinéma neutre (le degré zéro de l'écriture). Ce postulat vide les oeuvres de toute ambition artistique, l'ambition étant réinvestie ailleurs, parfois avec une grande conviction : raconter une histoire, aimer ses personnages, faire son devoir de citoyen etc. De telles visées peuvent produire d'agréables divertissements (*La vie rêvée des anges*, *Mange ta soupe*), mais la moisson est plutôt maigre.



L'Annonce faite à Marie

Annésie

Le JCF, nouvelle Nouvelle Vague ? Un simple déplacement historique éviterait de malencontreuses confusions hiérarchiques : les années 60 ont produit de grands cinéastes (Godard, Resnais, Rohmer, Rivette, Straub), les années 70 également (Eustache, Garrel, Duras). Aucun jeune cinéaste des années 90 ne délivre de propositions artistiques de cet ordre.

Ce qui frappe le plus est le *blackout* porté sur le cinéma moderne – par les jeunes cinéastes eux-mêmes. Pourquoi aucun cinéaste ne se lance-t-il dans la voie tracée par Bresson ? Les derniers grands films français viennent de là : que l'on pense aux Straub, à Eustache, aux meilleurs Garrel, ou encore à *L'Annonce faite à Marie* d'Alain Cuny – météore dont on n'a pas encore mesuré l'importance, film de vieillard qui ridiculise la frilosité de nos jeunes cinéastes. Et encore, nous ne restons que dans le cadre étroit de déterminations exclusivement nationales, sinon quel cinéma porte encore les stigmates des films de Pasolini, de ceux d'Oshima, de Ghatak, de Rocha, d'Akerman etc. ?

Desplechin ou Beauvois peuvent bien se réclamer de Resnais ou de Pialat, l'écart demeure qui n'est pas celui de la reprise ou de la filiation mais plutôt de la neutralisation.

Thérorie de l'enregistrement

L'idéologie de la transparence s'inscrit dans un environnement théorique qui a fortement contribué à sa formation et sa légitimation. La filiation critique des *Cahiers*, depuis Bazin jusqu'à Daney, a tellement oeuvré pour le droit et le devoir du cinéma au réalisme qu'il ne semble plus rester d'autres possibilités créatrices aujourd'hui – alors même que la situation du cinéma et des images s'est considérablement transformée. Le discours violent de Daney contre l'image n'était pas seulement un discours critique, mais bel et bien théorique, normatif, puisqu'il se proposait de définir ce qu'*est* (ce que doit être) le cinéma. Le testament spirituel de Daney, « *Le Travelling de Kapo* », opère une réduction du cinéma à sa valeur d'enregistrement: s'y trouve réaffirmé, dans le droit fil des perspectives ontologiques baziniennes, le fondement documentaire du cinéma, et ce d'une manière qui serait dogmatique si la légèreté du style et la singularité d'un parcours avec le cinéma ne se trouvaient aussi affirmées. L'enregistrement, pour Daney, est toujours celui de la "réalité" (sans que le terme ne soit jamais clarifié), jamais celui du mouvement ou du temps. De cela découle une critique de l'image – comme si le cinéma ne travaillait pas des questions figuratives – et une subordination de l'esthétique à la morale qui oblige le critique à la terrible position du censeur. L'enregistrement, fût-il compris de manière un peu dialectique, avec de multiples nuances, c'est-à-dire sans sombrer dans la confusion entre le réel et le représenté, reste un déni puissant de la création artistique, et de l'invention figurative. Le cinéma de la dignité morale ne risque-t-il pas de sombrer dans la nullité artistique?

Rhétoriques de l'enregistrement

Le travail sur la lumière que l'on trouve d'une manière univoque dans les trois films de Desplechin est un peu comme la vérité du réalisme : une image grise, une image neutre, qui se présente comme telle, avec une volonté d'éviter la reconduction des clichés ou des codes qui dénotent la réalité – on sait que l'esthétique réaliste repose d'abord là-dessus, c'est d'ailleurs sa grande naïveté. L'image grise ou l'image dite "transparente", deux modalités d'une même utopie d'un effacement de l'image au profit d'un théâtre réaliste.

La réalité, qu'Artaud qualifiait « d'excrément de l'esprit », c'est toujours d'abord la société, le petit théâtre bourgeois. Ce qui voudrait être du Resnais – par exemple dans *Comment je*

me suis disputé, Amalric voyageant dans ses souvenirs d'enfance – n'est que du Woody Allen.

Le travail du corps des acteurs propose une conception du jeu en parfaite adéquation avec ce théâtre hérité de la Méthode. Exemple-type : V. Bruni-Tedeschi. *Les Gens normaux n'ont rien d'exceptionnel* décrit laborieusement les divers stades de l'hystérie traversés par un personnage borderline. Chaque manifestation corporelle doit être lisible, assignable à une pathologie, même si celle-ci est un état psychologique. Pour le réaliste, sa référence est en fait toute entière codée et de convention. On serait tenté de lire de la même façon les gesticulations de M. Amalric, comme celle de son négatif grotesque, D. Podalydès. S'y lit finalement (et fatalement) l'obsession de la lisibilité conditionnée par l'exigence de ressemblance qui est au fondement de cette esthétique. Il n'y a aucun travail sur le corps conçu ou dévoré par l'image, pas plus que l'invention d'un autre jeu, d'une autre diction, d'une autre corporéité : Bresson et ses modèles, Renoir et son travail sur la mécanique, la marionnette et le contre-emploi, Rohmer sur le décalage, etc. En fait la série *Tous les garçons et les filles de mon âge* – avec la tutelle du cinéma compassé de Téchiné – aura été la manifestation emblématique de cette tendance : le téléfilm comme norme esthétique, un cinéma en tout point nivelé.

La reterritorialisation sur le "réel" est d'ailleurs depuis peu, encore plus nettement marquée et revendiquée : ce n'est plus la fiction de gauche mais la fiction humaniste ou le documentaire engagé, dont le ressort est précisément une rhétorique de l'altérité. Faire son travail de citoyen, remplace "faire du cinéma". Le symptôme le plus manifeste en fut l'appel des cinéastes pour les sans-papiers et surtout les quelques minutes intitulées *Nous, sans papiers de France*. La générosité du geste n'empêche pas hélas la parfaite nullité de ce clip, semblable d'une manière étonnement conforme à tous les spots de campagne électorale. Journalistiquement on appelle ça "le retour du politique" dans une confusion lourde de sens : on confond l'acte politique, qui passe par le travail des affects – jamais séparés du champ social sans pour autant en recevoir une quelconque subordination ou prescription – avec la transmission éloquente et policée (pour ne pas dire policière) d'une vision de la société. On peut penser à l'accablant *Western* de M. Poirier et aux pagnolades poujadistes de Guédiguian.

Scénario : le petit moi et le grand autre

Scènes de la vie quotidienne. Le scénario est toujours le même : anecdotique. Le sujet, ce n'est jamais l'humain (et son rapport éventuel à l'animal, au végétal, au minéral, à la machine, etc.), mais tel individu, défini, caractérisé, assigné. On est immédiatement dans un petit théâtre social, où la psychologie est reine. Combien de cinéastes parviennent à s'extraire du psycho-social pour accéder à un regard (anthropologique, esthétique) plus large ?

Moi, moi, moi, le petit moi (*Dis-moi que je rêve*, *Emmène-moi*, *Oublie-moi*, *N'oublie pas que tu vas mourir*, *Mange ta soupe*, *Comment je me suis disputé (Ma vie sexuelle)*, *J'ai horreur de l'amour...*). Il y a d'abord le territoire du petit moi. Non pas le moi-monstre (Guitry, Welles) qui structure la fiction autour de lui – ni le moi diffracté qui éclate le film en mille morceaux (*L'Enfant secret* de Garrel). Le moi n'est pas perçu comme un champ d'expérimentation, osant la dépossession, l'altération, la méconnaissance, mais comme le foyer d'un récit convenu, récité mille fois. Le moi n'est intéressant que s'il crée des mondes, s'il entend produire une esthétique à la hauteur de sa singularité. Or le petit moi n'est pas singulier – il souffre les affres de tout autre petit moi : il est absolument interchangeable.

Alors il y a le moi-seul, le moi-groupe, et le moi-famille. Avec le journal intime comme modèle plus ou moins avoué. Surtout ne jamais grandir. Infantilisme des personnages : *La Sentinelle*, *Comment je me suis disputé*, *Mange ta soupe*, *La Croisade d'Anne Buridan*, *Dieu seul me voit*. Uniquement des personnages pris dans les cercles du jeu, de l'hésitation, de la maison, du groupe. C'était ça la grande force de *Travolta et moi* de Patricia Mazuy : foutre le feu à la maison, briser le cercle, grandir à vue d'œil, marcher sans se retourner. Achever l'enfance, quitter le monde de *l'avoir* – auquel tiennent tant les personnages JCF (avoir une histoire, avoir une famille, avoir un poste à la fac, avoir un frère mort, etc.). La récitation du *Voyage* de Baudelaire dans *La Vie des morts* ne vaut pas comme proposition existentielle ou esthétique (ce qui était le cas pour Baudelaire : *trouver du nouveau !*), mais comme simple référence culturelle. La récitation en cœur est un motif récurrent du JCF parce qu'elle prouve qu'on appartient bien à la même famille, et de plus une famille *cultivée* dont les membres partagent les mêmes valeurs.

Impossible d'échapper au territoire. Dans *A Vendre* de L.Masson, la voix off d'un ton accablé se demande pourquoi France est partie, quel est son mystère etc. Laissez-la vivre !

« Il n'est pas un moi. Il n'est pas dix moi. Il n'est pas de moi. MOI n'est qu'une position d'équilibre. (Une entre mille autres continuellement possibles et toujours prêtes). Une moyenne de « moi », un mouvement de foule. »
Henri Michaux



Travolta et moi

Desplechin : récitation de *Richard III* dans *La Sentinelle*, du *Voyage* dans *La Vie des morts* ; Pascal Ferran : chant en cœur de *Peau d'âne* à la fin de *L'Age des possibles*.

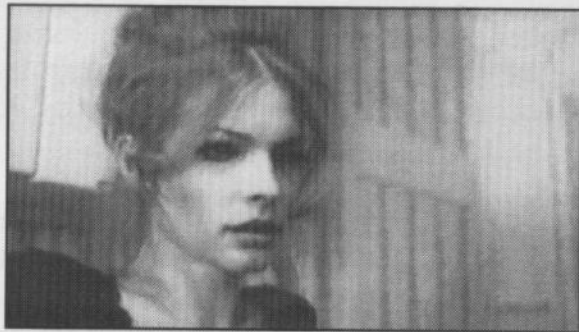
Il faut tout de suite plonger dans le passé pour retrouver les racines, refaire le trajet, chercher les pourquoi. L. Masson échoue à faire le portrait de son personnage, complètement étouffé sous un dispositif psychologique, scénaristique (le montage parallèle du film d'enquête), stérilisant. Avec cette fin policière : la pauvre France (S. Kiberlain) est condamnée à revenir en France, parce qu'« on » ne réalise pas ses rêves. En France, on ne part pas. On ne change pas de corps, on ne se perd pas. Il y a toujours ce territoire petit qui isole et condamne, toujours ces familles, ces groupes, ces frontières. Dehors, de l'autre côté, c'est l'horreur et la barbarie, protégeons-nous bien. Le détective qui poursuit son personnage dans *A Vendre*, c'est le cinéaste qui ne veut surtout pas le perdre de vue.

On pourrait rétorquer qu'il y a des portes de sortie au cinéma du petit-moi. Cette énorme et pesante présence de la mort. Un grand autre face au petit-moi. Mais la mort, ou l'autre, en général, *l'animal* par exemple (le singe, le rat, la tique), sont toujours des exceptions, des scandales. On ne sort pas du cercle. *Comment je me suis disputé* est un film rageant : au moment où quelque chose d'inédit, enfin, se passe, une rencontre avec un animal mort, une rencontre avec le végétal, le film fait vite demi-tour pour boucler son scénario universitaire : le film se termine sur le livre publié, la thèse terminée, bref sur une apologie de la plus pure normalité. L'inquiétude n'est que passagère, elle ne déteint pas sur le film.

D'où l'usage répété (d'ailleurs très efficace) de l'insert (par exemple, le gros plan sur la main de M. Amalric serrée par D. Podalydès). L'insert marque l'entrée dans la fiction d'un élément étranger, potentiellement menaçant. Mais l'insert est fugitif, et la scène reprend rapidement ses droits, comme une chair qui se referme sur une plaie. L'étrange est localisé et neutralisé. Renvoyé à la frontière.

Autre exemple : *N'oublie pas que tu vas mourir*. Le grand autre y est pittoresque. Le film ressemble à une visite guidée (sida, drogue, Bosnie). Mais on n'y est pas, on ne touche à rien, on passe (sans regarder). Le voyage touristique de X. Beauvois est un voyage exotique. Il n'y a qu'à regarder le visage, et le corps, de ce personnage : il ne lui est rien arrivé.

L'idéologie de la représentation oblige à traiter tout élément étranger comme un fantôme, un « irréel », une transgression, bref du romanesque. On n'est jamais *directement* dans la mort, la drogue, le sexe etc. Ces états sont désignés comme des altérités scandaleuses : il faut voir par exemple comment la drogue est filmée par X. Beauvois dans *N'oublie pas que tu vas mourir* (un accessoire hyper romantique) ou P. Faucon



Zoe Lund dans *Bad Lieutenant*

dans *Sabine* (un danger pour la jeunesse : on dirait un spot TV). Rien à voir avec la scène chez la junkie dans *Bad Lieutenant*. Non pas parce que la scène chez Ferrara est plus réaliste. Mais parce que Ferrara invente des corps, complètement épuisés, au lieu de reconduire des vignettes : le corps de la junkie est sucé, squelettique, exsangue, sa voix cadavérique prend tout sur elle (la faim, la dépendance, la souffrance) ; le *bad lieutenant* est replié sur lui-même comme une bête féroce fatiguée. Ferrara ose pousser sa logique figurative jusqu'au bout : la scène se termine sur un plan du Christ en croix. Il ne s'agit pas d'une expérience individuelle, localisée, dramatisée. L'idée même de briser la scène représentative, l'ici et maintenant, pour insérer ce plan du Christ en croix, est certainement une idée aberrante pour la plupart des jeunes cinéastes français. La représentation est intouchable.

Restons dans le christique – une fois n'est pas coutume. Un film a trouvé le temps de s'occuper d'un corps : *La Vie de Jésus*, film passablement discuté, est au moins indiscutable sur le traitement du corps de Freddy/Jésus. Un corps emprunté à l'iconographie religieuse (le buste nu : le martyr, le supplicié) qui au lieu de s'élever, s'enfonce toujours un peu plus dans la matière, jusqu'à se fondre dans la terre. Le film opère un déplacement par rapport au « sujet social » : il s'agit avant tout de la place d'un homme sur terre (la dernière scène : entre l'infiniment grand et l'infiniment petit).

Repartir à zéro

Lors d'une séance publique de *L'Age des possibles*, un spectateur demanda à P.Ferran pourquoi elle avait ressenti le besoin d'ajouter une séquence en voix off au milieu du film. Celle-ci répondit vertement que c'était ce genre d'audace du cinéma moderne qui lui avait donné envie de faire du cinéma. Stupeur : P.Ferran estime-t-elle que cette voix off est une « audace » ? Il suffit de quelques ellipses pour dégainer le mot de déstructuration, ou, pire, de déconstruction. Il suffit de mettre une voix off qui coupe le récit, pour entendre parler d'audace et de cinéma moderne. Le problème est peut-être que les films de Oshima, Godard ou Fassbinder ne sont pas vus. Ou peut-être sont-ils vus, mais mis à part, rangés, marginalisés, comme des curiosités géniales, mais inimitables. On rêve au contraire que des cinéastes français imitent la démarche d'un Wakamatsu, dont cinq films ont été diffusés lors de l'Etrange Festival, un cinéma résolument psychologique, qui ose la métaphore politique sans vergogne, mélange les genres, recherche constamment des solutions

formelles originales, fulgurantes. Qui nous fera un film aussi bouleversant que *Vierge violée cherche étudiant révolté* ?

Le problème des jeunes cinéastes français est peut-être tout simplement que le territoire leur semble acquis. Il y a, ancrée profondément, cette idée funeste d'une *tradition* française. Avec ce que la tradition implique de défense, de repli, de gestion. Les jeunes cinéastes n'ont pas de projet esthétique, ils ont des projets sociaux, politiques, etc. De projet esthétique, il n'est pas question, puisque le moule réaliste accueille tout le monde avec générosité. Le grand problème est là : les jeunes cinéastes pensent à *l'intérieur* d'un système. Le projet personnel ne remettra pas en cause les présupposés du système de représentation réaliste. Il s'agira simplement de combiner des éléments, non d'inventer. Les films tournent à une rengaine connue par cœur. Il y a, certes, des différences entre Desplechin, Beauvois ou Lvovsky. Mais y en a-t-il autant qu'entre Godard, Rohmer, Resnais et Demy au début des années 60 ? On peut très bien imaginer un personnage de Ferran entrer dans un film de Lvovsky, mais comment imaginer un personnage de Rohmer dans *L'Année dernière à Marienbad*, ou *Les Carabiniers* ? L'exemple est grossier. Mais il faudrait prendre conscience du continuum spatio-temporel construit entre les films sortis ces dernières années. *Le monde est le même*. Si je sors de *En avoir (ou pas)* pour voir *La Vie rêvée des anges*, je ne suis pas dépaycé, je suis dans le même film. Je raccorde du même sur du même. Avec des variantes, qui ne sont que d'ordre scénaristique.

Pour un artiste, au contraire, aucun monde n'est acquis : *tout* est à réinventer. Les jeunes cinéastes français ne repartent pas des questions les plus simples, des questions essentielles : qu'est-ce qu'un plan ? Qu'est-ce qu'une image ? Qu'est-ce qu'un corps ? Que puis-je en faire ? Qu'est-ce qu'un texte ? Il y a des cinéastes qui repartent à zéro. Or un tel brouhaha est fait autour des cinéastes reconnus qu'on ne veut pas entendre les voix divergentes. On leur assigne un genre, pour les museler. Exemple le plus éclatant : *Ma 6-T va crack-er* de Jean-François Richet, film politique admirable classé film de banlieue, donc « mode », alors qu'il est peut-être le seul à posséder un réel projet esthétique. Le projet de J.-F. Richet est de faire un vrai film de *propagande*. La propagande est une affaire de priorité : le discours doit l'emporter sur le récit. La manière de concevoir le film, et de le construire est donc complètement bouleversée. Richet ne conçoit pas le film comme une histoire, mais comme un appel aux spectateurs (pris à témoin). La forme du film s'adapte à cette révolution :





le récit, logiquement, doit s'effacer devant la revendication. Il y a plus important que l'anecdote des quelques personnages esquissés par le film. Il faut donc à un certain moment les abandonner pour passer à un autre stade, plus direct, où l'affabulation laisse place à la prise à parti : Virginie Ledoyen apparaît sur fond de fusillade, regarde le spectateur en armant une Kalachnikov, ou bien un groupe de rap s'adresse à la caméra comme dans un clip – alors que, dans la diégèse, l'action se poursuit. Il y a un moment où il faut frapper fort parce que la révolution est en jeu, et qu'il n'est pas question d'en rester à des destinées individuelles.

Nous ne doutons pas que dans l'ombre des francs-tireurs nous préparent un sursaut – mais encore faudrait-il que le terrain soit propice à leur irruption. Le problème c'est que tout cela dure, et s'institutionnalise. Il faudrait prendre en considération la structure matérielle sur laquelle s'appuient ces films, et repose leur succès – le système des écoles, le financement par la télévision etc. Si *cela* est appelé le bon cinéma, si c'est ce cinéma que l'on enseigne (FEMIS, INSAS), quand sortira-t-on de cette impasse ? On ne peut pas indéfiniment faire croire qu'il n'y a qu'une seule voie, le réalisme, et que le reste n'est que de la coquetterie, de l'image gratuite, du clip etc. Dès qu'un cinéaste s'éloigne du dogme, il est catalogué dans le culte de l'image (culte sataniste s'il en est) et rétrogradé au rang de Jan Kounen, de Jeunet, de Besson, comme membre actif de la secte. Il n'y a pas deux voies (la bonne et la mauvaise : le réel contre l'image), mais une infinité de voies à explorer, expérimenter, inventer. C'est de cela que souffre le cinéma français : d'une crise des possibles. Le cinéma n'est plus pensé. Il est conçu comme l'illustration d'une histoire, d'une psychologie, d'un discours, qui pourraient très bien se passer d'images.

Il serait urgent de lui redonner sa visée expérimentale.