



Les Vingt dernières années du cinéma français (1986-2006)

Michel Marie¹

Le cadre économique

« L'exception culturelle » est une expression d'origine française qui a fait le tour du monde au cours des années 90. Elle est apparue dans le débat public en 1993, à l'occasion des négociations de l'Uruguay Round tenues dans le cadre du GATT (General Agreement on Tariffs and Trade), ancêtre de l'Organisation mondiale du commerce (OMC).

Il s'agissait d'exclure de l'application des règles du libre-échange les œuvres porteuses d'identité culturelle, au motif qu'elles ne pouvaient être réductibles au statut de marchandise ordinaire. Cette action avait pour visée de maintenir les systèmes juridiques nationaux d'organisation et de protection du secteur cinématographique et audiovisuel, face à la pression exercée par la mondialisation des marchés et la remise en cause annoncée de la compétence des Etats-nations au profit de vastes zones régionales de libre-échange.

Le marché cinématographique français est l'un des rares qui échappe à la domination écrasante du cinéma hollywoodien et au raz de marées de

¹ Professeur d'histoire et d'esthétique du cinéma à l'université de Paris 3-Sorbonne Nouvelle. Vice-président de la Cinémathèque universitaire, membre de l'Association Française de recherche sur l'histoire du cinéma (président 2000-2004) ; membre du CA de l'AFECCA (Association Française des Enseignants et Chercheurs en Cinéma et Audiovisuel). Directeur de la collection "cinéma et image" chez Nathan puis Armand Colin depuis 1988 (50 titres parus). Responsable avec François Thomas du groupe de recherches, « Le Film pluriel » pour l'IRCAV de Paris 3. A co-organisé à ce titre le colloque « Les versions réalisateurs » à la Cinémathèque de Toulouse (janvier 2007). Courriel: michel.marie37@wanadoo.fr

la dizaine de *blockbusters* qu'il distribue chaque année sur tous les écrans de la planète grâce à l'efficacité de son marketing.

C'est évidemment un marché menacé, qui évolue en fonction du succès de quelques films porteurs, tantôt américains, tantôt nationaux.

Jusqu'au début des années 80, la part de marché du cinéma français se maintient aux alentours de 50%, puis c'est le décrochage, avec un niveau moyen compris entre 30 et 40% et un point bas à 27, % en 1986. Malgré ce déclin relatif, le cinéma français constitue une exception dans le monde par la résistance qu'il oppose à une domination hollywoodienne souvent considérée comme irrésistible, et grâce à un système de régulation qui est devenu une référence pour tous les pays qui aspirent à mettre sur pied une alternative de production et de distribution du cinéma viable économiquement.

Après une année 2000 décevante pour la part de marché (28, 5 %), l'année suivante 2001 démontre que le cinéma français est capable de reconquête sur son propre territoire, en s'appuyant sur une certaine diversité de productions. Il s'adjuge une part de marché de 41,5% qui n'avait pas été atteinte depuis 1986, grâce à des comédies populaires telles que *La Vérité si je mens 2* ou *Le Placard*, mais aussi des films de genres tels *Le Pacte des loups* ou *Yamakasi*, sans oublier *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain*, film au succès exceptionnel, en France et dans le monde.

Le lancement des blockbusters lancés à grand renfort de promotion connaît quelques défaillances. En 2002, en dépit de son affiche et de ses Oscars, *Chicago* n'a pas dépassé 1,2 millions d'entrées en France et se situe à la 36^e place du box-office, loin derrière *Etre et avoir* de Nicolas Philibert (1,8 millions d'entrées). Un modeste film documentaire sur une classe unique en milieu rural qui l'emporte sur une superproduction hollywoodienne : un cas hors du commun qui montre que la hiérarchisation n'est pas fatalement fondée sur des critères quantitatifs ni sur la surenchère, si du moins une certaine diversité dans la distribution des films reste préservée. C'est en effet le type de distribution des films qui déterminent souvent les chances qu'on leur accorde de rencontrer le public.



Si l'on se reporte aux années 2004 et 2005, les parts de marché des films français et américains évoluent autour de 36 à 38 % pour les films français et de 46 à 47 % pour les films américains. On voit donc que cette résistance de la production nationale reste assez fragile. Un nouveau *Titanic* peut faire basculer plus dangereusement pour l'identité nationale ce fragile équilibre. La part des films européens distribués en France varient entre 8 à 15 % au total, ce qui très faible, car ce chiffre englobe des films anglais aux caractéristiques souvent hollywoodiennes.

La fréquentation cinématographique en France résiste également à la spirale du déclin inéluctable. Dans les années 70, la fréquentation en salle tournait autour de 180 millions de spectateurs ; l'éphémère remontée du début des années 80 n'a fait que précéder une chute brutale. On passe de 202 à 116 millions d'entrées entre 1982 et 1992. Dans les années 2000, la fréquentation remonte. Elle atteint 175, 5 millions de spectateurs en 2005 et 188, 5 millions en 2006.

Cette remontée s'explique par deux phénomènes qui caractérisent la réforme de l'exploitation dans les quinze dernières années : la modernisation du parc de salles et le développement des multiplexes d'une part, la création d'une carte d'abonnement créatrice de fidélité, d'autre part.

Le multiplexe, né aux Etats-Unis, puis importé d'abord en Belgique avant d'arriver en France, est une formule qui adapte au cinéma la logique marchande du commerce de détail. Le premier multiplexe français de 12 salles et 2650 fauteuils est ouvert par Pathé en 1993. Cinq ans plus tard, on en compte 45 sur le territoire français. Fin 2004, un réseau dense de 109 multiplexes accueille plus de 80 % des entrées. C'est une révolution complète dans l'organisation de l'exploitation alors dominée par les circuits UGC, Pathé et Gaumont, et à Paris MK2. Les indépendants sont réduits à la marginalité. La généralisation des multiplexes a bouleversé les règles de la distribution : un même film peut sortir sur plusieurs centaines d'écrans le même jour à la même heure, soutenu par une brève et intense campagne de marketing à l'échelle nationale. Cette généralisation a aussi des conséquences sur la production.

Les exigences de ce marché qui veut des films dont le spectre d'exposition reste très ouvert est une cause majeure d'un retour au cinéma de genre, privilégiant les films d'action pour spectateurs jeunes, comme la série des *Taxi* produits par Luc Besson, les comédies légères à la manière de Gérard Jugnot avec son inusable série réalisée par Patrice Leconte depuis *Les Bronzés* en 1978 jusqu'aux *Bronzés amis pour la vie* en 2006, l'adaptation du théâtre de boulevard comme *Le Dîner des cons* de Francis Veber (8 millions de spectateurs en 1998) et les remakes de films traditionnels (*Les Choristes* de Christophe Barratier, 8 millions de spectateurs en 2004). Dans tous les cas, il y a formatage du style et effacement du concept d'auteur. Le cinéma français est donc fondé sur la co-existence d'un cinéma populaire fondé sur les genres, principalement comique, et d'un cinéma d'auteurs à l'audience beaucoup plus restreinte.

Le second facteur est la « fidélisation » des spectateurs par la carte d'abonnement lancée, d'abord par UGC en 2000 et suivie par les 3 autres circuits (Pathé, Gaumont, MK2). Cette évolution accentue la division de l'économie en deux secteurs cloisonnés, les très gros films distribués en plusieurs centaines de copies et tous les autres distribués confidentiellement.

Enfin une troisième mutation est d'ordre technique et économique. Il s'agit de l'apparition des nouvelles technologies numériques qui favorisent les très petits budgets. Le succès de l'essai documentaire d'Agnès Varda

Les Glaneurs et la glaneuse distribué en 2000 illustre ce phénomène qui se développe surtout dans le champ du film documentaire ou de l'essai intimiste.

Cette survie économique du cinéma en salle est à la source du regain quantitatif de la production. Le nombre de films agréés par le Centre National de la Cinématographie passe de 141 films en 1995 à 212 films en 2003. Cet agrément concerne tous les films produits et co-produits par le cinéma français, mais si l'on s'en tient aux films intégralement français, l'échelle monte de 97 films en 1995 à 183 films en 2003.

L'année 2005 établit le record de 240 films produits dont 187 d'initiatives françaises, 126 intégralement français, 61 films en co-productions, 53 films à majorité étrangère. C'est évidemment beaucoup, et plus que le marché des salles ne peut absorber. Plusieurs dizaines de longs métrages sont donc produits mais quasiment pas distribués, et donc pas vus par le public. Il y a donc à l'évidence une crise de surproduction.

Premiers films et films de femmes

Qui réalise ces films ? Là encore, le cinéma français se distingue par deux critères : le nombre de premiers films ou de seconds films, le nombre de réalisatrices.

Le premier phénomène remonte aux années 70. Le nombre de premiers films va augmenter d'années en années jusqu'à atteindre près de 40% du total des films réalisés aujourd'hui.

Si l'on s'en tient aux cinq dernières années, en 2000, on comptabilise 53 premiers films, 53 également en 2001, 67 en 2002, 68 en 2003, 54 en 2004 et enfin 69 en 2005 ; ces 69 premiers films représentent 37% du total des longs métrages d'initiatives françaises. Il faut leur ajouter 34 seconds films. 103 films sur 187 films d'initiatives françaises produits en 2005 sont des premiers ou seconds longs métrages. Il y a indéniablement une stimulation très nette de l'accès à la création cinématographique favorable aux nouvelles expériences et à la recherche mais, par contre, fort peu propice au développement d'une vraie carrière de cinéastes, au-delà du second film.

Au total, le cinéma français est donc très ouvert aux jeunes auteurs depuis trente ans. Entre 1988 et 1997, 329 jeunes cinéastes ont réalisé leur premier long métrage, ce qui donne une moyenne de 33 premiers films par an. Dans les cinq années qui suivent, entre 1998 et 2002, on atteint le chiffre de 293 premiers longs métrages soit une moyenne de 58 premiers films.

Entre 1994 et 2003, 499 personnes en France ont été agréées réalisateurs ou réalisatrices de films. Il est alors évident que seul un dixième d'entre eux, une petite cinquantaine, a pu bénéficier d'une relative notoriété hexagonale et, encore plus rarement internationale. On en trouvera une liste dans *Le Jeune Cinéma français* (René Prédal, 2002). Cette notoriété est d'autant plus difficile à conquérir que les générations antérieures de réalisateurs sont toujours présents et apportent tous les ans de nouvelles œuvres.

On observe une évolution parallèle de la féminisation progressive du métier de réalisation.

Le cinéma français connaît dans ses origines la première réalisatrice qui travaille pour Léon Gaumont, la légendaire Alice Guy. Il y aura ensuite Germaine Dulac pour le cinéma muet et Jacqueline Audry pour le cinéma des années 50. Agnès Varda est l'exception féminine de la Nouvelle Vague. Il va en aller tout autrement à partir de 1986 où plusieurs réalisatrices présentent simultanément un long métrage à « Perspectives du cinéma français » au festival de Cannes. Cette même année, la promotion qui entre à la FEMIS, l'école nationale de cinéma, compte autant de filles que de garçons. En vingt ans, de 1986 à 2006, des dizaines de jeunes femmes ont pu accéder au métier de réalisatrice. Les pionnières sont Claire Simon, Laëtitia Masson, Claire Denis, Noémie Lvovsky. Elles sont pour la plupart issues de la Femis, comme nous venons de l'indiquer, mais d'autres ont accédé au métier par l'écriture de scénario, le court métrage ou l'assistantat. Le récent César accordé en février 2007 au dernier film de Pascale Ferran adaptant *Lady Chatterley* est le couronnement de ce phénomène. Mais c'est surtout la provocante Catherine Breillat qui va marquer les esprits en centrant ses scénarios sur des récits souvent autobiographiques et des confessions sexuelles très personnelles (de *Romance*, 1999 à *Une Vieille*

maîtresse, une adaptation très audacieuse de Barbey d'Aurevilly réalisée en 2005 et sélectionné à Cannes en 2007).

4323 Films

Il n'est évidemment pas facile de cerner des tendances dominantes au milieu de cet océan de films et de réalisateurs, soit 4.323 films en vingt cinq ans, entre 1980 et 2005 (soit 172 en moyenne par année).

Nous avons mis en évidence la jeunesse des réalisateurs accédant à la profession. C'est évidemment un effet direct de la politique imposée par les cinéastes de la Nouvelle Vague en 1959. Il fallait, à l'époque, rajeunir radicalement la profession alors dominée par les sexagénaires comme Claude Autant Lara ou Jean Delannoy. Cette politique a évidemment triomphé et s'est amplifiée au cours des années 80, qui ont vu la multiplication des sources de financement du cinéma (nouvelles chaînes de télévision, chaînes cryptées comme Canal Plus avec obligation de production, création de SOFICA, crédits d'impôts, etc.). Le cinéma français d'aujourd'hui est donc un jeune cinéma, en ce sens qu'il est principalement réalisé par des auteurs qui signent leurs premiers films entre vingt et trente ans. Si la génération du troisième âge bloquait l'accès à la carrière à l'époque de la jeunesse de Truffaut et Chabrol, c'est aujourd'hui, les jeunes auteurs qui occupent 80% des postes de réalisateurs.

Le visage de la production française est donc assez contrasté. Il présente deux groupes très différents. Une vingtaine de septuagénaires ou octogénaires qui continuent à réaliser des nouveaux films. Un bataillon de jeunes réalisateurs de premiers et seconds longs métrages. La catégorie la plus difficile est celle du réalisateur de 30 à 50 ans car c'est dans cette tranche d'âge que la concurrence est la plus terrible. En ce sens, la production cinématographique suit la structure du marché du travail en France.

Dans un souci de clarification, on peut s'appuyer sur le critère générationnel pour regrouper des grandes familles en croisant l'âge de l'état civil et la date des premiers films. Certes, On peut réaliser un premier film très jeune, comme Gaël Morel, qui réalise son premier long métrage *A toute*

vitesse, à 24 ans, ou bien beaucoup plus tard comme Manuel de Oliveira qui connaît la notoriété internationale après cinquante ans.

Les vétérans de la Nouvelle Vague

Les cinéastes de la Nouvelle vague de 1959 sont devenus les anciens du cinéma actuels. Nés autour de 1920-1930, ils sont aujourd'hui âgés de 77 à 87 ans ! Certains d'entre eux ont hélas disparus prématurément, tels François Truffaut en 1984 et Jacques Demy en 1990. Mais Eric Rohmer (né en 1920, c'est le doyen du mouvement), Alain Resnais (né en 1922), Agnès Varda (née en 1928) et Jacques Rivette (né en 1928), Jean-Luc Godard (né en 1930) et Claude Chabrol (né en 1930) sont toujours en activité et présentent assez régulièrement à leur fidèle public leurs derniers films. Il s'agit donc d'une « brochette de vétérans toujours actifs », comme l'a écrit, non sans humour, Jean-Pierre Jeancolas.

Claude Chabrol construit pièce à pièce l'œuvre la plus homogène. S'appuyant la plupart du temps sur une trame policière, il dirige de main de maître quelques acteurs privilégiés. Isabelle Huppert est magistrale dans son film politique dénonçant la corruption d'après l'affaire Elf (*L'Ivresse du pouvoir*, 2006), mais elle l'était tout autant dans *Violette Nozière* en 1978 et *La Cérémonie* en 1995. Jacques Rivette creuse le sillon de la théâtralité et du fantastique de films en films jusqu'à *Secret défense* (1997), *Histoire de Marie et Julien* (2003) jusqu'à *Ne touchez pas la hache* (2007). Si Eric Rohmer poursuit ses récits amoureux de « Contes moraux » en « Quatre saisons », il se permet des expériences très audacieuses dans le domaine du film historique avec *L'Anglaise et le Duc* (2001), *Triple agent* (2004) et très récemment *Les Amours de d'Astrée et de Céladon* (2007).

Les deux grands expérimentateurs de forme restent évidemment Alain Resnais et Jean Luc Godard, l'un s'efforçant de toucher un large public avec des exercices fondés sur la chansonnette populaire, le théâtre de boulevard et le vaudeville avec un cinéma de studio et une troupe d'acteurs fidèles (*On connaît la chanson* en 1997, *Pas sur la bouche*, en 2003 et *Cœurs*, en 2006, avec Lambert Wilson, Sabine Azéma), l'autre s'enfermant à l'inverse dans sa tour d'ivoire helvétique pour ciseler des objets

audiovisuels de moins en moins narratifs et de plus en plus plastiques et musicaux (*Eloge de l'amour* en 2001, *Notre Musique*; en 2004).



La plus personnelle, pour un jeune cinéaste d'aujourd'hui, est peut-être Agnès Varda car elle mobilise tout autrement les technologies numériques et développe une thématique autobiographique proche des préoccupations des générations nouvelles (*Les Glaneurs et la glaneuse*, 2000, puis *Deux ans après*, 2002, jusqu'à ses installations de la Fondation Cartier en 2005 et 2006, *Les Veuves de Noirmoutier*, *L'île et elle*).

Ce « sextet » de grands anciens veille dans l'ombre. Leur carrière plane de manière assez paralysante sur les vocations nouvelles qui s'en écartent assez délibérément. C'est aussi le cas du plus grand cinéaste français de l'après guerre, Robert Bresson, dont le dernier film, *L'Argent*, réalisé en 1983 demeure une référence autant fulgurante qu'indépassable.

Il en va tout autrement de la génération suivante dominée par les figures tutélaires de Claude Sautet (né en 1924) et de Maurice Pialat (né en 1925). L'un et l'autre sont des contemporains biographiques des cinéastes de la Nouvelle Vague, nés comme eux entre 1920 et 1930 ; mais Sautet et Pialat ont abordé la carrière cinématographique un peu plus tard et autrement, sans passer par l'exercice de la critique. A l'automne 1995, sortaient leurs deux derniers films, *Nelly et Monsieur Arnaud* et *Le Garçon*, alors que leur carrière avait vraiment émergé dans les années soixante-dix,

après la Nouvelle Vague. La décennie 90 est inaugurée par le *Van Gogh* de Maurice Pialat (1991), chef d'œuvre incontesté de cette période.

Les deux cinéastes illustrent deux grandes formes cinématographiques, très antagonistes ; la première fondée sur le classicisme de l'écriture, la seconde sur la violence de la captation du direct. En ce sens, leurs filmographies des années 70 et 80 a eu une profonde influence sur les nouveaux cinéastes de deux dernières décennies, d'Arnaud Desplechin, Laurent Cantet à Catherine Breillat ou Bruno Dumont. Claude Sautet était reconnu par une certaine tendance de la critique, celle de la revue *Positif*, et par un assez large public. Mais ses films étaient largement sous estimés par le courant « auteuriste » issu des *Cahiers du cinéma*. Par contre, la violence créatrice de Maurice Pialat a souvent été vénérée par les jeunes cinéastes des années 90 comme Xavier Beauvois, mais aussi par l'ensemble de la critique spécialisée.

La génération moyenne

La génération suivante comprend des cinéastes comme Alain Cavalier, Jean Eustache, Jacques Doillon, Philippe Garrel, André Téchiné et Claude Miller et quelques dizaines d'autres en fonction des goûts critiques. Le spectre esthétique de cette génération est assez large. Certains auteurs radicalisent l'esthétique de la Nouvelle Vague, comme Jean Eustache, avec *La Maman et la putain* pour la dimension autobiographique et l'esthétique minimaliste et Philippe Garrel depuis sa période expérimentale (*Marie pour mémoire*, 1967 ; *Le Révélateur*, 1968) jusqu'à ses derniers films plus narratifs et dialogués (de *J'entends plus la guitare*, 1991, à *Sauvage innocence*, 2001 et *Les Amants réguliers*, 2005).

Par contre, André Téchiné et Claude Miller se situent dans l'héritage esthétique du classicisme truffaldien. Miller réalise même un scénario de François Truffaut qu'il n'avait pu tourner (*La Petite Voleuse*, 1988).

La filmographie de Jacques Doillon est extraordinairement homogène bien qu'aucun de ses films n'ait bénéficié d'un large succès public. Ses tournages sont toujours fondés sur l'esthétique du cinéma direct, avec caméra portée à la main et improvisation dans le jeu des acteurs. C'est le type même du cinéaste français à la carrière féconde puisqu'il a réussi à

réaliser près de 30 longs métrages depuis le début des années 70, mais qui est tout à fait inconnu en dehors des frontières de l'Hexagone alors que sa filmographie comprend des films passionnants depuis *La Drôlesse* en 1978, *Le Petit criminel* en 1990, *Ponette* en 1996 jusqu'à *Raja* en 2003. Cette méconnaissance a sans doute pour origine le jeu des acteurs, l'usage du son direct, la nature des dialogues et le principe généralisé fondé sur l'improvisation, mais cela n'a pas empêché John Cassavetes d'être un cinéaste reconnu internationalement.

Un « Jeune cinéma français » ?

La critique date de 1989-90 les débuts d'une nouvelle tendance du Jeune cinéma français. Le film manifeste en serait *Un monde sans pitié* d'Eric Rochant (1989). La désinvolture provocante du personnage principal qu'interprète Hyppolite Girardot est une version modernisée du Michel Poiccard d'*A bout de souffle*. Mais la réalisation de Rochant est bien sage. Autour de lui, gravite toute une constellation de jeunes réalisateurs, scénaristes, acteurs, qui se sont connus à la Femis : le chef de file en est assurément Arnaud Desplechin, auteur le plus doué et le plus ambitieux. On lui associe l'acteur réalisateur Matthieu Amalric, Noémie Lvovsky et Pascale Ferran. Certains auteurs s'affirment au fil des décennies, comme Desplechin avec *Ester Kahn* (2000) et *Rois et reines* (2004), et Pascale Ferran avec *Lady Chatterley* (2007) qui a obtenu le César du meilleur film en 2007.

Il y a donc un jeune cinéma issu de la Femis. Il y a un jeune cinéma féminin. Il y a également l'apparition tout à fait nouvelle de cinéastes issus de l'immigration, d'origine arabe ou africaine. Les maghrébins sont d'abord des acteurs et des personnages du nouveau cinéma français. De cet ensemble se détache notamment l'acteur d'origine marocaine Roschdy Zem à la filmographie impressionnante car on le trouve chez Laetitia Masson (*En avoir ou pas*, 1995), Michel Spinoza (*La Parenthèse enchantée*, 2000), Pierre Jolivet (*Ma petite entreprise*, 1999). Dans *Indigènes*, réalisé par Rachid Bouchareb, il est devenu un acteur de premier plan et partage l'affiche avec ses trois acolytes, Jamel Debbouze, Samy Naceri et Sami Bouajila.

Les réalisateurs importants de ce courant sont Karim Dridi qui débute avec *Pigalle* en 1994, Malik Chibane (*Douce France*, 1995), Abdellatif Kechiche (*La Faute à Voltaire*, 2001), Yamina Benguigui (*Inch'Allah Dimanche*, 2001). On voit donc que le César du meilleur film en 2002, attribué à *L'Esquive*, réalisé par Abdellatif Kechiche, ne doit rien au hasard, mais est au contraire l'aboutissement d'un processus d'intégration des réalisateurs d'origine maghrébine dans le cinéma français.

Les années 2000 sont aussi caractérisées par une prise en compte de l'histoire française coloniale. Outre *Indigènes* (2006) qui met en scène des combattants musulmans dans l'armée française en 1943-1944, le conflit algérien est abordé de manière directe par les jeunes auteurs. Ainsi en 2007, Philippe Faucon réalise *La Trahison* qui décrit le drame de conscience de jeunes musulmans sous l'uniforme français en 1958. L'année précédente, c'est le passé de la guerre vécue à Paris et la répression des manifestations du FNL algérien qui détermine les flash backs du film de l'autrichien Michael Haneke, *Caché*, une production française (prix de la mise en scène à Cannes en 2005).

La période récente se caractérise également par le succès en salles de catégories inédites, le film documentaire et le cinéma d'animation. Les longs métrages documentaires bénéficient très rarement d'une sortie en salles de cinéma, comme sur tous les écrans du monde. Ils sont la plupart du temps diffusés sur le petit écran ou bien sûr d'autres supports (cassettes, DVD). De temps à autres, un film documentaire connaît un succès inattendu. Ce phénomène devient plus régulier dans la décennie récente, en France comme à l'étranger. Il est couronné par l'extraordinaire succès public du film *Etre et avoir* de Nicolas Philibert (2002). Quelques dizaines de titres s'inscrivent dans cette veine. On peut retenir par exemple le terrifiant documentaire de Rithy Panh, *S21, la machine à tuer Khmère rouge* réalisé en 2002.

L'animation a été stimulée par l'aide à la production distribuée par le CNC. L'école française s'illustre alors par des films comme *Kirikou et la sorcière* (Michel Ocelot, 1998), *Les Triplettes de Belleville* (Sylvain Chomet, 2003), *La Prophétie des grenouilles* (Jacques Rémy Girerd, 2003). Ces films proposent un univers graphique très personnel, influencé par la richesse de l'école française de bande dessinée. Simultanément, la bande

dessinée populaire de Goscinny et Uderzo est à l'origine de l'adaptation avec acteurs de personnages très célèbres : *Astérix et Obélix : mission Cléopâtre* d'Alain Chabat (2002).



Le retour des vieilles recettes et la récupération du patrimoine.

Les Choristes a été le succès inattendu de la saison cinématographique 2004. C'est un premier long métrage réalisé par Christophe Barratier qui est un remake d'un film français de 1946, *La Cage aux rossignols* de Jean Dréville. Ce phénomène s'inscrit dans le mouvement de récupération patrimonial déjà à l'œuvre dès 1993 avec *Les Visiteurs* de Jean-Marie Poiré qui s'inspirait fortement d'un classique du cinéma comique d'avant guerre avec Fernandel, *François 1^{er}* de Christian-Jaque (1937).

En 2007, Michel Hazanavicius propose une relecture parodique de films d'espionnage des années 60 avec *OSS 117, Le Caire nid d'espions* qui

met en vedette l'acteur Jean Dujardin déjà révélé par *Brice de Nice* (James Huth, 2005).

Un pari sur l'avenir : quatre cinéastes majeurs

Si l'on veut tenter un bilan esthétique assez subjectif, quels sont les nouveaux réalisateurs français apparus dans les dix dernières années qu'il faudrait retenir ?

Proposons quatre noms : Cédric Kahn, Laurent Cantet, Xavier Beauvois et Bruno Dumont.

Bruno Dumont, né en 1958 à Bailleul, Nord, a d'abord été professeur de philosophie et auteur de films documentaires. Son premier long métrage est *La Vie de Jésus* (1996), puis il réalise *L'Humanité* en 1997, qui obtient le Grand prix du jury à Cannes et *Flandres* en 2006, également Grand Prix du Jury à Cannes.

Laurent Cantet (né en 1961) a été élève de l'IDHEC, a réalisé des courts métrages, des documentaires pour la télévision dont *Un été à Beyrouth* sur la guerre civile au Liban en 1990.

Il réalise ensuite trois longs métrages majeurs : *Ressources humaines* (1999), *L'Emploi du temps* (2001) et *Vers le Sud* (2006). Dans le premier, il met en scène, dans une usine, le conflit qui oppose un fils, cadre de l'entreprise à son père, simple ouvrier menacé de licenciement. *L'Emploi du temps* s'inspire d'un fait divers, l'affaire Romand, marqué par le licenciement économique d'un cadre qui vire vers la mythomanie pathologique et criminelle.

Cédric Kahn (né en 1966) a été assistant monteur de Yann Dedet pour le film de Maurice Pialat, *Sous le soleil de satan*. Il aborde la réalisation avec *Bar des rails* en 1993, puis signe *L'Ennui* (1998), *Roberto Succo* (2001) et une adaptation de Georges Simenon *Feux rouges* (2004) où il métamorphose le jeu de l'acteur Jean-Pierre Darroussin et plus encore, celui de Carole Bouquet, littéralement méconnaissable. Il filme ensuite un conte pour enfants en adaptant une bande dessinée en 2005, *L'Avion*.



Xavier Beauvois (né en 1967, à Auchel, dans le nord de la France) réalise d'abord en 1992, *Nord*, puis *N'oublie pas que tu vas mourir* (1996) et *Le Petit Lieutenant* (2005), trois films qui a des titres divers se caractérisent par une insertion sociale d'une très grande authenticité : une famille prolétaire dans *Nord*, un étudiant qui apprend sa séropositivité dans *N'oublie pas que tu vas mourir*, un jeune officier de police dans *Le petit lieutenant*.

Tous les quatre pratiquent un cinéma sans concession dans l'héritage croisé de Robert Bresson et Maurice Pialat. Ils ont assimilé les acquis du cinéma documentaire et d'enquête sociale. Mais ces acquis sont travaillés par une écriture filmique d'une très grande rigueur.

Xavier Beauvois et Bruno Dumont sont issus de la région Nord de la France, marquée par la crise économique. Laurent Cantet s'intéresse à la France de la crise industrielle dans *Ressources humaines* où il filme les conflits de classe et les licenciements économiques.

Bruno Dumont sélectionne les paysages ruraux des grandes plaines du nord et utilise des acteurs non professionnels avec un style de langue très marqué par l'origine régionale et l'accent.

Cédric Kahn a une filmographie plus éclectique, mais il pratique également une mise en scène très dédramatisée, fondée sur les plans longs et une direction d'acteurs marquée par l'héritage de Robert Bresson. Son portrait d'un tueur psychopathe dans *Roberto Succo* est d'une rare intensité dramatique, digne du modèle de *L'Argent*.

Cette « école cinématographique » est très différente du courant représenté par Arnaud Desplechin dont l'ancrage social et esthétique est nettement plus marqué par les milieux intellectuels parisiens cultivés ; Bien entendu, ce courant a aussi ses films majeurs, comme le récent *Rois et reine* (2004) de Desplechin à l'inspiration plus biographique et introspective, avec son complice de toujours, l'acteur Mathieu Amalric confronté une fois encore à Emmanuelle Devos. En septembre 2007, on retrouve Mathieu Amalric dans une adaptation brillante du roman de François Emmanuel, *La Question humaine* que réalise Nicolas Klotz, film qui élargit la critique de l'organisation du travail dans une multinationale contemporaine à une réflexion sur l'histoire du totalitarisme nazie et sa politique d'extermination.

Ces films sont possibles grâce au système d'aide à la production décrit en début de chapitre. Ils sont récompensés par le prix Jean Vigo qui est attribué aux meilleurs premiers films et souvent sélectionnés au festival de Cannes où ils obtiennent parfois des distinctions particulières (Grand Prix du Jury).

Ces films sont évidemment plutôt austères et aux antipodes du cinéma de divertissement. Ils sont très éloignés de l'esthétique publicitaire qui caractérise l'image du cinéma dominant. Ils utilisent souvent des acteurs non professionnels ou des acteurs peu connus, rarement des stars. Quand c'est le cas, l'interprétation est toujours très différentes de cinéma traditionnel. Le modèle Bresson-Pialat, même contradictoire est toujours présent comme chez Jalil Lespert dans *Ressources humaines* et dans *Le Petit Lieutenant*, Aurélien Recoing dans *L'Emploi du temps*, ou Stefano Cassetti dans *Roberto Succo*. Ce système culmine évidemment avec les acteurs non professionnels que découvre Bruno Dumont pour tous ses films (Emmanuel Schotté et Séverine Canele, prix de l'interprétation à Cannes pour *L'Humanité*).

Le style de ce cinéma opte souvent pour un rythme lent et des plans de longue durée, à la manière des films d'Abbas Kiarostami ou de Victor Erice. Ces films offrent une alternative radicale aux blockbusters hollywoodiens au rythme de montage hystérique.

Ils représentent sans nul doute la richesse du cinéma français contemporain, plus que jamais un cinéma d'auteur à la signature très explicite.

Bibliographie succincte

Michel Marie (dir.), *Le Jeune cinéma français*, Nathan, collection « 128 », 1998

Jean-Pierre Jeancolas, *Histoire du cinéma français*, Armand Colin, collection « 128 » 2005,

René Prédal, *Le jeune cinéma français*, Armand Colin, 2002.

Laurent Creton, *L'Economie du cinéma*, Armand Colin, 2005.