

LE JEUNE CINEMA FRANÇAIS



INTRO :

Décrire les principales caractéristiques de ce qu'on appelle le « jeune cinéma français » n'est pas chose facile. D'abord, il convient de définir les termes et, particulièrement, le mot « jeune ». Est-ce dû à l'âge moyen de ses cinéastes ou bien à la tranche d'âge à laquelle il semble s'intéresser et qui est surtout constituée de trentenaires ?

De plus, plusieurs options se présentent à nous ; la 1^{ère} consisterait en une présentation purement chronologique démarrant au beau milieu des années 80 et courant jusqu'à aujourd'hui (dans cette hypothèse, il semblerait très difficile de relier les différents films entre eux au plan thématique car en effet, qu'y a-t-il de commun entre Carax et Beineix si ce n'est qu'ils réalisent leur premier (et dernier ??) succès commercial, la même année, à savoir en 1986 ?????)

La seconde option, celle vers laquelle nous avons choisi de nous porter, est d'ordre purement thématique et va consister en une recherche de thèmes et de propositions, que ces films estampillés « jeune cinéma français » peuvent avoir en commun. La famille et son cortège d'horreurs semble être le terreau, dont se nourrit ce courant cinématographique purement français, apparu pendant la seconde moitié des années 80.

Si comme nous, vous étiez à l'âge de l'adolescence vers 1985, que le cinéma américain standard ne vous passionnait guère et qu'enfin, vous avez grandi dans une petite ville de province, alors vous disposez de nombreux atouts pour mieux comprendre les préoccupations de ces auteurs qui ont totalement renouvelé le cinéma français d'aujourd'hui.

Signalons que cette étude n'aurait pas été possible sans la lecture fort utile de l'admirable ouvrage de René Prédal intitulé *Le jeune cinéma français* paru aux éditions Armand Colin Cinéma en 2005.



Cette analyse se présentera donc en plusieurs parties : tout d'abord, nous essaierons de trouver quelques caractéristiques communes majeures à ces auteurs, puis nous ferons un rapide panorama historique de ce courant, pour enfin, nous approcher de certains cinéastes en particulier, afin de mieux cerner ce qui donne, malgré des différences importantes à tout niveau, une certaine unité au « jeune cinéma français ».

I. Caractéristiques du style « jeune cinéma français » :

Un style se forme à partir de composantes et de leurs combinaisons (structures, textures) ; c'est donc une question de formes. Il faut donc répondre à cette question : « Comment peuvent coexister des styles personnels et un style collectif ? » En effet, dans la Nouvelle Vague, comme pendant l'âge d'or de Hollywood, on observait à la fois un style commun et des styles individuels.

Tout style comprend des composantes volontairement travaillées par le cinéaste à partir des prédécesseurs qu'il admire : par exemple, Bresson, Eustache ou Pialat semblent les figures tutélaires de la plupart des jeunes cinéastes nés pendant les années 90 ; Godard aussi pour des cinéastes comme E.Rochant ou L.Masson. Pour d'autres, ces composantes peuvent être plus inconscientes (comme pour A.Desplechin, qui change de proposition artistique à chaque film).

Le style collectif, lui, se définit par quelques éléments d'ensemble immédiatement reconnaissables, tandis que la facture personnelle ne se livre vraiment que dans l'étude de détails.

Essai de définition :

Dans les années 90, comme 40 ans plus tôt au début de la Nouvelle Vague, les cinéastes sont davantage du côté du réel que de celui de l'image : pas de ralenti ou d'accélééré, pas de transparence, d'effets spéciaux, peu de flash-back, pas de split-screen, de couleurs saturées ou d'images surexposées, de surimpressions ou de trucages en laboratoire. Cette méfiance envers la technique n'empêche pas une grande richesse visuelle car la mise en scène est souvent très élaborée, même quand se juxtaposent de grands morceaux d'espace-temps non repérés par l'arsenal des raccords possibles suggérant le passage d'un moment ou d'un lieu à un autre. Cependant, c'est aussi le contraire d'un cinéma de sujet car croire dans le réel, c'est justement privilégier la mise en scène au scénario, comme le regard-caméra aux techniques de prises de vue.

Il semble très difficile de dégager des critères communs à la majorité de ces jeunes cinéastes. Pourtant, en définissant ce que ce cinéma n'est pas (à savoir violent, spectaculaire, de genre, directement politique ...), on arrive à dégager un espace à l'intérieur duquel il se situe : intimisme, rapports humains à deux ou en petit groupe, instabilité, crise d'identité dans une société à bout de souffle, traduits par une écriture d'une pureté exigeante car revenue de tous les effets. Il s'agit d'un cinéma de l'allusif, du suggéré, du non-dit, d'un cinéma comportemental fait de détails, se méfiant du dramatique et du déclamatoire pour se concentrer sur ce que les situations, les caractères, le contexte ou l'interprétation ont volontairement gommé ou plus ou moins occulté. C'est un cinéma qui a beaucoup à dire et en a gros sur le cœur mais qui pratique la rétention orgueilleuse, un peu comme le font les timides. Ce jeune cinéma se donne un peu comme l'anti-cinéma spectacle. (contrairement à J.J.Beineix ou à l'*affreux* L.Besson, qui avaient fait leurs débuts quelques années auparavant, les nouveaux cinéastes ne regardent guère vers « la société du spectacle » : leur inspiration demeure très éloignée de celle de la télévision, qui, pourtant, les finance.)

Leur écriture intègre donc tous les acquis, mais pour privilégier finalement la construction la plus transparente possible d'un univers cinématographique, que le public est invité à rejoindre. Certes, le spectateur ne peut guère s'identifier précisément à un personnage, mais il trouve sa place à ses côtés (surtout dans les films de type choral) par une empathie avec le film entier. Le cinéaste ne propose donc pas un axe d'approche précis mais il propose un point de vue documenté à partager. Si le récit est certainement plus travaillé que les cadrages ou le montage, c'est la conséquence de ce « filmer avec » induisant une caméra à hauteur d'homme et à l'intérieur du groupe.

Le jeune cinéma français préfère la chronique à la construction tragique (Antonioni plutôt que Fritz Lang) : c'est un cinéma davantage réaliste et intimiste qu'épique dans une narration qui travaille les ruptures de ton de préférence à la montée dramatique. Les jeunes cinéastes s'appuient sur la dureté-vérité du réel qui fait disjoncter les personnages alors que le récit classique hollywoodien respecte la « logique psychologique » en toutes circonstances (un héros normal lancé dans des aventures rocambolesques). A l'opposé, ce jeune cinéma regorge de personnages perturbés, marginaux, imprévisibles dans un monde, lui, désespérément conforme à la grisaille sèche du quotidien. Il s'agit donc là d'un renversement notable des dramaturgies littéraire, théâtrale et cinématographique du passé.

L'essentiel du jeune cinéma français se tient donc sur l'étroite ligne de crête entre les versants abrupts conduisant au « tout dialogue » du téléfilm et de l'autre au « tout image » de Besson – Beineix, qui représentent les deux puissants aimants de l'audiovisuel d'aujourd'hui, à savoir la télévision et la publicité.

Quelques éléments sur la production de 1^{ers} films français :

Entre la fin de la guerre et la Nouvelle Vague, le nombre de premiers longs métrages tourne annuellement autour d'une dizaine pour une production d'une centaine de films français. Les années 60 voient, par contre, tripler le nombre de cinéastes accédant chaque année à la réalisation de leur 1^{er} long métrage (en 1972, il y en a encore 31 sur 112 films produits). Globalement, la production de premiers longs métrages par rapport à l'ensemble de la production est passée de 9% en 1954 à 28% en 1971.

La tendance ne s'inversera plus et se stabilisera entre 25 et 28% pendant les deux décennies suivantes. (en 1990, 26 premiers films sur 107 produits, soit 25% ; en 1992, 62 premiers films sur 150, soit 42 %) : ce n'est plus une Nouvelle Vague mais une déferlante chaque année plus forte que la précédente. Cette inflation paraît excessive et il s'agit souvent de produits finalement destinés en majorité à la télévision pour lesquels la sortie en salles ne sert qu'à leur garantir l'étiquette « cinéma ». De plus, il faut savoir que, si le pourcentage de premiers films ne cesse de monter, celui des seconds diminue, ce qui confirme l'idée de « premier-long-métrage-miroir-aux-alouettes » pour des jeunes désireux de faire du cinéma. Néanmoins, la plus grande partie de ces premiers films provient bel et bien de jeunes cinéastes dont beaucoup sont intéressants.

II. Historique du « jeune cinéma français » :



Pour les années 60, il semble qu'on puisse parler d'un cinéma pluriel, dont la composante principale serait la Nouvelle Vague. Il ne semble pas, en revanche, que l'on puisse dire la même chose du jeune cinéma français des années 90. Certes, le renouveau est de nature identique, quantitativement même d'ampleur supérieure. Mais ce cinéma souffre d'un manque de netteté d'image de marque parce qu'il n'a pas de centre fort comparable à la poignée de critiques passant à la réalisation autour de 1960. La cause réside en grande partie sans doute dans l'étalement très large des « révélations » successives qui empêche de placer de manière évidente certains cinéastes en position de chefs de file comme de tracer des courants individualisés : Olivier Assayas et Léos Carax signent leur 1^{er} film en même temps (1984/86) mais le second s'impose aussitôt alors que le premier met plus longtemps à percer.

Entre la fin de l'année 1958 et le printemps 1962, tous les cinéastes importants avaient déjà donné leur premier long métrage et parfois même d'autres, en trois ans et demi, cette concentration étant propice à la reconnaissance comme à l'identification de la Nouvelle Vague : le jeune cinéma français d'aujourd'hui s'est découvert sous forme de plusieurs strates, d'abord bien marquées puis se transformant en un flux régulier au milieu de la décennie 90.



D'où viennent ces jeunes cinéastes ?

S'il fallait caractériser par quelques traits la jeune génération des cinéastes français de la dernière décennie, sans doute retiendrait-on les termes d'intimité et de spiritualité (en pensant à Xavier Beauvois, Eric Zonca, Cédric Kahn ou Bruno Dumont ...) ou ceux de féminité et féminisme d'un cinéma conjugué au féminin aussi bien par ses superbes portraits de femmes (Sandrine Kiberlain chez Laëtitia Masson par exemple) que par des regards ardents sur l'exploitation économique-sexuelle, la fragilité des hommes et l'agressivité douloureuse de l'adolescence.

Par rapport à la situation de 1960, le passage par l'école, à savoir la FEMIS ou par les formations de cinéma à l'université, a remplacé la cinéphilie dans le domaine des références aux films, au panthéon d'auteurs et à l'histoire du cinéma. Cependant, l'extrême diversité des situations est frappante : tous les

cinéastes n'ont pas eu les mêmes parcours ainsi Pascale Ferran, Arnaud Desplechin ou Noémie Lvovsky ont fait la FEMIS alors que Sandrine Veysset est autodidacte, Anne Fontaine a été danseuse puis actrice et beaucoup ont commencé par le court-métrage ou bien par la télévision (ce fut le cas de gens comme Laurent Cantet, Xavier Beauvois ou Gaspard Noë).

A propos de la FEMIS : L'Ecole Nationale des Métiers de l'Image et du Son n'est pas l'ENA mais le phénomène « promotion » est un peu comparable. Ces affinités ont été favorisées par la réalisation d'exercices d'école. De plus, ces anciens élèves ont fréquenté les mêmes films, analysés par les mêmes enseignants, tous théoriciens d'un cinéma d'auteur aux critères davantage artistiques que techniques, spectaculaires ou commerciaux. Les élèves de la FEMIS sont surtout incités à exercer leur regard : c'est une école d'artistes plus que de professionnels, préparés à former le club des auteurs-réalisateurs et non à devenir les metteurs en scène des idées des autres. En moyenne, il leur faudra 10 ans pour accéder au long métrage, ce qui à 25 ans est très long. C'est là que les amitiés forgées à l'Ecole sont déterminantes ; les condisciples échangent les postes : celui qui a obtenu l'aide au court-métrage co-scénarise avec un plus jeune remarqué à l'Ecole ; d'autres assurent photo, son ou régie. Certains peuvent aussi s'associer sur un pied d'égalité : ils écrivent ensemble puis l'un réalise ; ce sera l'inverse pour le scénario suivant.

III . Les grands auteurs et leurs préoccupations communes

➤ Deux cinéastes annonciateurs vers 1985 : Olivier Assayas et Léos Carax

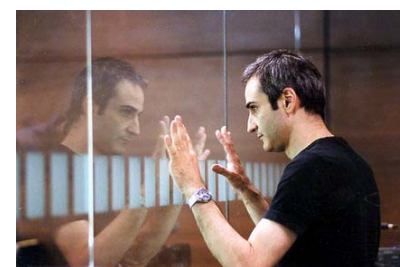


Commençons par **Léos Carax** : le prix « Louis Delluc » est attribué à son 2^{ème} long-métrage *Mauvais sang* en 1986, ce qui est un signe fort fléché « auteurisme et jeune cinéma ». Un quart de siècle après la Nouvelle Vague, Carax en retrouve l'esprit de rupture sans le copier pour autant.

Images et sentiments de son temps sont travaillés hors de toute dette nostalgique, la puissance de l'imaginaire exaltant l'utopie des personnages en rompant avec les lourdeurs d'un certain réalisme qui tire souvent vers le bas anecdote et morale. Rien n'est vrai mais tout est juste, dans le cinéma de Carax.



Olivier Assayas, lui, a réalisé presque une dizaine de longs-métrages depuis *Désordre* en 1986, peaufinant d'abord un style et un univers très spécifiques, avant d'ouvrir sa création à d'autres champs d'expériences à partir de la mi-décennie 90. Une terrible angoisse tenaille des jeunes déboussolés traqués par une caméra incisive dans un monde hostile : Assayas donne ainsi l'image de son époque qui, reprise, personnalisée, conjuguée à divers temps et à plusieurs modes, servira de base à un très grand nombre de films du nouveau cinéma pendant plus de dix ans.



➤ **La déferlante des années 90 (Eric Rochant, Christian Vincent, François Dupeyron et les autres ...)**

Les films sortis en 1989/90 ont convaincu les producteurs qu'il y a quelque chose à attendre des jeunes réalisateurs. Ainsi le producteur Alain Rocca, qui jusque là ne produisait que des courts-métrages, se lance dans le long avec **Eric Rochant et Christian Vincent**.



Le 1^{er} long-métrage de **Rochant** *Un monde sans pitié* (en 1989) devient un film culte : chez lui, pas de paroxysme romantique, mais seulement la contestation désabusée qu'« aujourd'hui il n'y a plus que l'amour et que c'est pire que tout ». Ici, la désinvolture et la saveur des dialogues surlignent plaisamment l'authenticité sociale d'un monde observé avec acuité.



Christian Vincent livre son 1^{er} long-métrage en 1990, il s'intitule *La discrète* : les dialogues sont remarquables et rappellent Eric Rohmer d'autant qu'ils sont appliqués à l'univers manipulateur du marivaudage. Vincent cerne et cadre ce que Rochant laisse s'écouler et excelle à dépecer un beau gâchis sentimental.



En 1992/93, le même producteur A.Rocca lancera la carrière de **Tran Anh Hung** avec *L'odeur de la papaye verte* et celle de **Cédric Klapisch** avec *Riens du tout*.

A partir de là, même les grosses maisons de production s'intéressent au phénomène « jeune cinéma » : ainsi, René Cleitman produit le 1^{er} film de **François Dupeyron** *Drôle d'endroit pour une rencontre*.

Mais ces trois jeunes réalisateurs ne seront pas vraiment portés par la vague de nouveaux auteurs qu'ils ont suscitée. Ils tenteront par la suite un retour prudent aux genres traditionnels (avec *Les patriotes* pour Rochant, *La machine* pour Dupeyron ou bien *La séparation* pour Vincent).

➤ **Une véritable lame de fond vers 1995 (Desplechin, C.Kahn, X. Beauvois ...)**

Jusqu'ici l'émergence d'un jeune cinéma français a été chaotique : une poignée de films autour de 1985, puis une seconde vers 1990, résonnant de façon inédite. Avec **Arnaud Desplechin**, **Cédric Kahn** et **Xavier Beauvois**, le mouvement s'affirme à la fois avec plus d'évidence et de pérennité. Les qualités novatrices de leurs premiers films frappent à leur sortie en 1992 et ces films vont être suivis chaque année par d'autres premières œuvres aux diversités affirmées mais partageant aussi certains caractères communs qui permettront vite de déterminer quelques grands ensembles.

• **Arnaud Desplechin :**



Dans ses mises en scène, Arnaud Desplechin joue avec le spectateur, et sait aussi bien donner du rythme et du mouvement que filmer la matière, l'enveloppe, pour rendre visible cela même qui ne semble pas l'être.

D'entrée il impose dans ses films cette idée de clan, de famille, de tribu, peut-être davantage encore que celle de génération, car si les jeunes constituent le centre du groupe dans *La vie des morts* (1991) ou dans *La sentinelle* (1992), les 40/50 ans sont loin d'être absents et jouent même un rôle déterminant.

Ce qui nourrit les scénarios et la mise en scène, c'est justement le rapport de l'individu au groupe étudié sous le coup d'une onde de choc provoquée par quelque chose généralement hors de la sphère quotidienne de la jeunesse : la mort, l'histoire, la politique. En 1996, Desplechin choisit de ne plus s'appuyer seulement sur l'originalité du scénario ; il veut convaincre par son seul talent de cinéaste en se colletant aux conventions du cinéma national avec *Comment je me suis disputé* où il aborde l'intimisme autarcique et les amertumes sentimentales de la trentaine dans le genre « faux premier film ». Signalons aussi *Esther Kahn* (2000), film tendu d'une grande violence intérieure sur un sujet magnifique : la passion du théâtre d'une jeune fille peu douée et de son maître, vieux cabot raté dans le Londres sombre de la fin du XIX^{ème} siècle.



- **Cédric Kahn :**

Les deux premiers films de C. Kahn (réalisés respectivement à 24 et 26 ans) dessinent deux beaux portraits d'adolescents à la recherche de l'amour : il s'agit de *Bar des rails* où il décrit un jeune couple blessé par la vie et de *Trop de bonheur* où il montre les indécisions d'un groupe d'amis de lycée. Ensuite, il filme *L'ennui* adapté du roman d'Alberto Moravia : ici, il parvient à s'inscrire dans une certaine continuité cinématographique prenant sa source dans la traduction du *Mépris* tout en proposant un déplacement du propos par création d'un personnage féminin inattendu. En 2001, avec *Roberto Succo*, il s'essaie au détournement d'un genre : le thriller. Il préfère s'attacher aux victimes de ce fou meurtrier : en effet, quand il n'y a plus ces témoins relais pour donner quelque densité à ses actions impulsives, le meurtrier n'est plus qu'un méchant guignol haranguant la foule depuis le toit de sa prison.

- **Xavier Beauvois :**



Le cinéma de X. Beauvois atteint quelques prodigieuses brillances subjectives favorisées par le fait qu'il est souvent l'interprète de ses propres films : dans *Nord*, il se donne le rôle principal et se filme dans sa propre chambre chez sa mère : murés dans un silence haineux, un père et un fils s'acharnent à s'autodétruire sous les yeux d'une mère explorée et d'une sœur handicapée.

La course à la mort se poursuit avec *N'oublie pas que tu vas mourir* où là aussi, il assure le rôle principal, celui d'un jeune homme qui apprend sa séropositivité et qui intériorise ce mal qu'il ne pensait pas pouvoir être le sien en refaisant à l'envers le chemin qui généralement conduit au sida.



Beauvois a une vision tragique de l'existence et paye physiquement de sa personne. Le genre humain qu'il montre est laid mais il s'inscrit lui-même dans le tableau non seulement comme personnage mais aussi en tant que regard.

Avec *Selon Matthieu*, il embrasse, cette fois, le lieu, le groupe, et jusqu'à la société et ses problèmes économiques ; cependant, il ne fait pas un film social car il traque la lutte des classes au niveau du nœud familial par l'entremise des liens de sang, d'amour et de haine. Ici encore, Beauvois choisit un héros peu aimable, auquel le spectateur n'est pas invité à s'identifier et il le lance dans un double parcours stéréotypé, entre d'abord le travail en usine puis les désordres sentimentaux de la bourgeoisie.

Enfin, avec *Le petit lieutenant*, il nous propose une exploration de l'intérieur d'un commissariat de police, rendant au passage hommage au Pialat de *Police*, et se donnant, une fois encore, le second rôle antipathique du flic beauf et raciste. Si l'on veut comparer le cinéma de C. Kahn avec celui de Beauvois, on peut dire que Kahn filme à côté de ses personnages alors que Beauvois se glisse quasiment dans leur peau.



- **François Ozon :**



C'est certainement François Ozon qui, dans sa courte mais déjà prolifique carrière, s'attaque avec le plus de constance au film psychologique. Il ne s'agit plus d'en proposer de simples variations plus ou moins personnelles, mais bien de faire dériver carrément le genre vers les rivages tortueux d'un inconscient menaçant. Citons *Gouttes d'eau sur pierres brûlantes* (1999), adaptation d'une pièce de jeunesse de Fassbinder, traversée de trait d'humour féroce où les situations audacieuses sont soulignées par un style agressif et où le sexe fait exploser couple, famille, sentiments.

En 2001, *Sous le sable* sape les fondements de l'existence en déséquilibrant le bonheur tranquille d'une femme comblée, brutalement confrontée au vide. Dans ce film, Ozon excelle à créer des tensions à partir des choses les plus quotidiennes : le personnage principal joué par Charlotte Rampling va jusqu'à tromper un mort qu'elle veut de toutes ses forces maintenir vivant. Ensuite, il explorera, à son tour, le thème de la maladie et du deuil, à travers, pour la première fois, le parcours d'un personnage masculin, dans *Le temps qui reste*.

➤ **Quels liens avec la génération intermédiaire, celle des Garrel, Téchiné, Jacquot, Chéreau ?**

La génération précédente qui commence à travailler pendant les années 70 a aujourd'hui tendance à se confondre à celles des fondateurs de la Nouvelle Vague, à laquelle les médias l'assimilent volontiers. Ce sont des « auteurs » maîtres de chapelles cinéphiliques plus qu'habités des succès publics mais dont la farouche individualité fait paradoxalement l'unité.

Philippe Garrel pose un regard de poète sur les êtres et non sur les décors ou sur les sujets, notamment dans un film comme *Le vent de la nuit* en 1999.

André Téchiné, lui, se raccroche aux personnages issus de la saga familiale et provinciale qu'il affectionne tant et au cœur de laquelle s'exaspèrent liaisons homosexuelles, relations entre frères et rapports de générations. C'est le cas dans *Les voleurs* en 1996, comme dans *Alice et Martin* en 1998 ou dans son diptyque formé par *Les roseaux sauvages* et *Loin*.



Benoît Jacquot trouve lui aussi son style dans des paradoxes scénaristiques ou de mise en scène, qui donnent à ses films les plus réussis un élégant mouvement dialectique : *La fille seule* en 1995 devient étrange à force de naturalisme (le film comprend deux séquences à peine et est filmé en temps réel). *Le septième ciel* en 1997 fait se rencontrer autour d'un divan de psychanalyste un mari, sa femme et le thérapeute. *Pas de scandale* en 1999 dresse le portrait d'un PDG au sortir de prison : le personnage principal résiste à un récit mené à contre-courant où chaque nouvel intervenant s'impose d'abord dans un certain désordre avant de se situer par rapport aux autres. Tous conservent leur opacité et les relations glissent vers un ailleurs sans repère où les êtres flottent en apesanteur dans le silence.

Patrice Chéreau propose un cinéma souvent mortifère. C'est le cas, en 1998, dans le très beau *Ceux qui m'aiment prendront le train*, film en trois temps : celui de l'effervescence brouillonne du voyage, puis celui de la pause pendant laquelle tout s'arrête et enfin celui de l'éclatement des haines groupusculaires. Ici, seule la mise en scène fédère ce microcosme de personnages dont la violence cache mal l'angoisse. En 2001, dans *Intimité*, Chéreau se resserre sur un couple qui ne semble lié que par le sexe. Pourtant son regard s'élargit donnant d'abord existence à la femme, ensuite au mari.



Le nouveau cinéma français des années 90 arrive donc dans un espace déjà occupé. Pour se faire place, il devra donc, parallèlement à ses préoccupations personnelles, régler ses comptes avec l'héritage de ces générations précédentes. Certains ne retiendront que l'idée d'un cinéma comme art légitime à développer hors des logiques industrielles, c'est-à-dire comme œuvres d'auteurs et non simple spectacle de divertissement dépendant du secteur économique. Ils choisiront parfois des sujets tournant autour d'un travail de deuil, métaphore de leur propre rapport au cinéma des anciens dont ils veulent se détacher.

Ce qui rassemble et donne une certaine unité au jeune cinéma français :



S'il fallait chercher un nom générique pour parler de ce jeune cinéma français, l'expression de « nouveau réalisme intérieur » conviendrait assez bien. En effet, ces cinéastes, dont aucun pourtant ne se réclament du metteur en scène italien Michelangelo Antonioni, traitent des thèmes très antonioniens comme la faillite des sentiments, l'incommunicabilité, la recherche de la beauté, la dédramatisation, le travail sur le continu et la fragmentation.

- Un courant autobiographique : Acteur incontournable du nouveau cinéma, Mathieu Amalric est aussi réalisateur, scénariste : il crée ses propres personnages au lieu de s'expliquer en direct, comme dans *Mange ta soupe* en 1997 où il renonce à interpréter lui-même le rôle personnage principal mais où il confie à sa propre mère le rôle de la mère de ce personnage.



Jacques Nolot, lui, est à la fois plus impudique et plus réservé car il raconte ses souvenirs avec tendresse tout en assumant fortement son identité, sur un ton grave rempli d'émotion, comme dans *L'arrière-pays* en 1998 où il poursuit son histoire commencée par l'écriture d'un scénario tourné par Téchiné (son départ pour Paris à 16 ans : *J'embrasse pas*). Il réalise lui-même ce voyage au pays de

son enfance à l'occasion de la mort de sa mère en gommant au maximum la peine et la pitié et en cassant la douleur par l'accent du Sud-Ouest.

- Le processus d'identification :

Ce thème est intéressant à étudier chez deux auteurs : Bruno Dumont et Laurence Ferreira-Barbosa.

Chez le premier, dans *L'humanité* sorti en 1999, l'identification de l'auteur est différente de ce que l'on peut trouver chez nombre de ses confrères car Dumont habite le film plutôt que le personnage, lequel ne saurait exister sans tout ce et tous ceux qui l'entourent. Ce film exprime une vision globale de la nature humaine même si l'auteur passe pour l'incarner par un héros qui ne ressemble apparemment à personne, sans doute parce qu'il est justement foncièrement comme tout le monde.

Chez Laurence Ferreira-Barbosa, s'attacher à des personnages « border-line » permet un engagement moins radical de l'auteur mais tout aussi confidentiel puisque c'est le personnage qui s'expose par sa pathologie de miroir grossissant. C'est le cas dans *Les gens normaux n'ont rien d'exceptionnel* en 1993 où l'auteur livre un autoportrait d'elle-même en attachante hystérique fanatique de communication et de chaleur humaine, mais aussi dans *J'ai horreur de l'amour* en 1997 autour du portrait en creux d'une jeune médecin funambulesque balancée entre le faux et le vrai, le comique et le tragique.

- Un cinéma de l'intime : Ce courant est surtout visible chez des cinéastes comme Cédric Kahn ou Xavier Beauvois déjà traités plus haut.

- Conclusion : vers un « cinéma à fleur de peau ».

Depuis une quinzaine d'années, le jeune cinéma français brosse le tableau douloureux de la jeunesse meurtrie, thème récurrent conjugué sur plusieurs tons avec des personnages révoltés, combattifs ou dépressifs. Ecorchés vifs, doués pour le malheur, ces personnages sont en demande d'autre chose, d'un peu d'attention et d'amour mais ne savent pas se faire accepter parce qu'ils n'ont aucune place dans un monde qui n'est pas pour eux. Face à cet état de faits qui s'impose au regard de cinéastes proches d'eux par l'âge, chaque auteur trouve sa distance propre pour dresser un état des lieux, proposer des portraits chaleureux ou s'embarquer aux côtés des personnages en essayant de nous mettre à leur place et de voir les choses à travers leur sensibilité.

Avant, pendant ou après l'arrachement familial et le départ du lieu des origines, la plupart des auteurs traquent identités et prises de conscience susceptibles d'animer les images et de créer un mouvement qui soit à la fois celui du film et des êtres.

Quelques domaines investis par la « génération 90 » et qui se sont trouvés plus ou moins transformés par le « réalisme intérieur » caractérisant ces cinéastes :

Il s'agit de genres très populaires (comme la comédie) ou au contraire très peu fournis (comme le film social) mais aussi de données sociologiques (comme l'arrivée de nombreuses femmes à la mise en scène) ou esthétiques (comme la vigueur de la création face aux modèles et aux codes établis).

- **le film comique :**
 - la comédie de boulevard avec Marion Vernoux
 - la comédie amère : Pour rire de Lucas Belvaux ou les films de Bruno Podalydès
 - la comédie loufoque avec Pierre Salvadori ou Toni Marshall
- **le retour du cinéma social :**
 - le cinéma des banlieues avec La haine de Matthieu Kassovitz ou les films de J.F Richet
 - l'enfer du Nord avec Beauvois ou Christian Vincent ou Thomas Vincent dans Karnaval
 - le travail en usine avec Laurent Cantet dans Ressources humaines ou Philippe le Guay dans Trois huit
- **le cinéma « qui dit je »**
 - le « je » et le monde du travail avec Eric Zonca ou Bruno Dumont
 - mémoire, hérité et filiation avec Le pornographe de Bertrand Bonello
- **films féminins/films féministes**
 - portraits de femmes avec Sandrine Veysset dans Y-aura-t-il de la neige à Noël ? ou La nouvelle Eve de Catherine Corsini
 - les filles en fuite avec Laetitia Masson
 - les confessions sexuelles avec Catherine Breillat dans Romance ou A ma sœur
- **d'autres genres revisités**
 - **polar et thriller** avec Dominik Moll dans Harry, un ami qui vous veut du bien
 - **les films de jeunes** avec Gaël Morel dans A toute vitesse, J.P.Limosin dans Tokyo eyes, Sébastien Lifschitz dans Presque rien ou Ducastel et Martineau dans Drôle de Félix



- **les films en costumes** comme Saint Cyr de Patricia Mazuy ou Les destinées sentimentales de Olivier Assayas.

CONCLUSION :

Le « jeune cinéma français » est donc apparu au milieu des années 80 autour de cinéastes, qui se placent davantage du côté du réel que de celui de l'image. Ce courant refuse souvent la violence et le spectaculaire au profit de l'intimisme, de la crise d'identité ou des rapports humains ; il préfère également la chronique à la construction tragique.

Le jeune cinéma français d'aujourd'hui s'est découvert sous forme de plusieurs strates, d'abord bien marquées puis se transformant en un flux régulier au milieu de la décennie 90. Son émergence a été chaotique : une première vague de films autour de 1985 (avec notamment Assayas et Carax), puis une seconde vers 1990 (avec Rochant, Vincent par exemple), résonnant de façon inédite, puis, enfin, une véritable lame de fond vers 1995 (avec Desplechin, Beauvois ou Ozon).

Le nouveau cinéma français des années 90 arrive donc dans un espace déjà occupé par les cinéastes de la génération précédente (comme Téchiné, Chéreau par exemple). Pour se faire place, il devra donc, parallèlement à ses préoccupations personnelles, régler ses comptes avec l'héritage des anciens. De nombreux jeunes cinéastes choisiront des sujets tournant autour d'un travail de deuil, métaphore de leur propre rapport au cinéma des anciens, dont ils veulent se détacher.

Depuis une quinzaine d'années, le jeune cinéma français brosse le tableau douloureux de la jeunesse meurtrie, thème récurrent conjugué sur plusieurs tons avec des personnages révoltés, combattifs ou dépressifs. Il a également essayé de s'attaquer au cinéma de genre en le revisitant, sous l'angle de son réalisme intérieur et à fleur de peau.

Enfin, signalons que ce courant poursuit son renouvellement actuellement sous nos yeux autour d'auteurs comme Christophe Honoré qui, en moins d'un an, s'est imposé grâce à deux films *Dans Paris* et *Les chansons d'amour*, qui, tout en rendant un hommage, que certains trouveront un peu appuyé à la Nouvelle Vague (on pense à Godard, Truffaut et à Jacques Demy), sont les témoins d'une absolue modernité dans leur approche des rapports amoureux.



Bruno TAQUE.