

## Une évidence et une originalité

Maurice Elia

---

Number 186, September–October 1996

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/49450ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

### ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this article

Elia, M. (1996). Une évidence et une originalité. *Séquences*, (186), 36–38.

# Une évidence et une originalité

On a beaucoup tourné en France cet été et une des récentes éditions du *Film français* annonçait fièrement que d'ici la fin de 1996, plus de 100 films «d'initiative française» verraient sans doute le jour, comme c'était le cas jusqu'en 1992. Le cinéma français a de plus repris droit de cité un peu partout dans le monde, et non seulement au Festival des films du monde de Montréal où la production montréalaise était abondante et le cru intéressant (plusieurs prix remportés). Des manifestations ont également lieu afin de célébrer le 60<sup>e</sup> anniversaire de la création de la Cinémathèque française, particulièrement aux États-Unis où un hommage lui est rendu en octobre et novembre à la fois au Musée d'art moderne de New York, à l'Academy of Motion Picture Arts and Sciences à Los Angeles et au Pacific Film Archives de Berkeley. Ce sera la première fois que la Cinémathèque française est saluée outre-Atlantique depuis l'Oscar remis à Henri Langlois en 1974 pour sa contribution à la sauvegarde du patrimoine cinématographique.

Des cinéastes nouveaux surgissent de l'ombre. Leurs noms sont encore inconnus, mais la sortie de leurs films est déjà annoncée: Philippe Muyl (*Tout doit disparaître*), Jan Kounen (*Le Doberman*), Jean-Michel Roux (*Les Mille Merveilles de l'univers*), Paul Carpita (*Les Sables mouvants*), Diane Bertrand (*Un samedi sur la terre*), Benoît Cohen (*Cameleone*), Patrick Levy (*Coup de vice*), Dodine Herry (*Je n'en ferai pas un drame*), Jacques Deschamps (*Méfie-toi de l'eau qui dort*)... Nous avons appris à mieux connaître certains comme Arnaud Desplechin (*La Sentinelle*, *Comment je me suis disputé...*) et, plus près de nous, Cédric Klapisch (*Chacun cherche son chat*, *Un air de famille*) dont nous avions

déjà signalé l'avenir prometteur dans cette même chronique.

Le FFM nous a donné la chance de vérifier les qualités et le style de quelques cinéastes dont on avait déjà vu les premiers films antérieurement (Catherine Corsini, Danièle Dubroux, Pascale Ferran, Olivier Schatzky) ou de découvrir de nouveaux venus (Didier Le Pêcheur). Ces cinéastes ont décidé, avec leurs films, de nous prouver que, quelque soit le sujet choisi, ils étaient capables de nous surprendre par la profondeur de leur vision ou le charme de leur humour.

Les thèmes qu'aborde Catherine Corsini ont un lien avec la solitude et la difficulté de vivre. Dans *Poker* (1987), elle nous présentait un Paris

by night où les gens, emportés par le vertige du jeu et du risque, semblent former une grande famille déchirée, traînant leur mal de vivre et se laissant drainer dans le climat hypnotique qu'ils ont choisi. Avec *Les Amoureux* (1993), les mentalités étriquées des petites villes du Nord sont analysées de façon corrosive. Au milieu de la vie morne qu'il mène, le jeune Marc voit arriver sa sœur aînée Viviane, personnage léger et insouciant, qui avait quitté le toit familial il y a quelque temps pour l'aventure à l'état pur. Devant cette sœur dévoyée qui porte des robes moulantes et ultra-courtes, Marc réussit à mettre de côté l'échec de sa relation (qu'il voulait durable) avec son propre copain pour essayer de réinventer avec Viviane une sorte de couple un peu primi-

Nathalie Richard et Pascal Cervo dans *Les Amoureux*

tif, où le désir sexuel est à fleur de peau. Ce portrait d'un inceste retenu, rehaussé par la présence de Nathalie Richard, permet à Catherine Corsini de nous montrer son talent dans la création d'ambiance et une effarante sobriété dans la mise en scène. C'est pourtant avec une froideur calculée et un refus radical du spectaculaire qu'elle abordera *Jeunesse sans Dieu* (1996), où un professeur de lycée, en Allemagne en 1938, réprouve l'idéologie nazie sans avoir le courage de l'affronter. Le film, adapté d'un roman d'Ödön von Horvath, est magistral dans la description d'une époque et des pensées confuses qui l'habitaient. Mais Catherine Corsini est plus à l'aise dans l'écriture de ses propres films, ou ceux de ses amis, comme ce scénario de *À toute vitesse* qu'elle a co-signé avec le comédien/réalisateur Gaël Morel.

Danièle Dubroux, avec *Le Journal du séducteur* (1996), n'est pas très éloignée de l'univers de Corsini. Déjà, avec *Les Amants terribles* (1984), *La Petite Allumeuse* (1987) et *Borderline* (1991), elle affichait ses couleurs: des récits tendus, soutenus par de jeunes personnages en colère, à la sexualité angoissée et dont la seule porte de sortie est située au bout d'un long couloir difficile à emprunter. On imagine Lio dans chacun de ces films et on se demande d'ailleurs pourquoi elle n'y a pas participé. Nous voulons parler de la Lio de *Sale comme un ange* (Catherine Breillat, 1990), de *Sans un cri* (Jeanne Labrune, 1991) ou de *La madre muerta* (Juanma Bajo Ullua, 1993). Danièle Dubroux (anciennement rédactrice aux *Cahiers du cinéma*) travaille très méticuleusement, elle adore se documenter pour un scénario, n'hésitant pas à se plonger dans une recherche de plusieurs mois dans des domaines inconnus. Si *Le Journal du séducteur* est, comme elle le dit, «conçu comme un cheminement vers le monde obscur de l'in-

conscient» (où accède le personnage de Claire, joué par Chiara Mastroianni), c'est parce que la cinéaste est persuadée qu'un mystère profond entoure encore la question du désir et que la psychanalyse n'en a pas encore résolu l'énigme. Par une construction habile, elle a réussi toutefois à en faire un film extrêmement jubilatoire.

De son côté, Pascale Ferran, dont l'éblouissant *Petits Arrangements avec les morts* (Caméra d'or à Cannes, 1994) est encore dans toutes les mémoires, s'est lancée avec *L'Âge des possibles* (1996) dans une entreprise sans précédent: tourner un film avec dix jeunes comédiens en troisième année de formation de l'École du Théâtre national de Strasbourg, les rencontrer, puis leur écrire (en trois mois) un scénario destiné à offrir un rôle d'importance égale à chacun. De cette sorte d'expérience de laboratoire, qui n'a nécessité qu'un mois de préparation et un mois de tournage, est né un film de fiction. Cet extraordinaire portrait d'une jeunesse à l'heure des choix constitue la vision présente, vivante, de dix existences qui se cherchent et qui, par leur lucidité et leur intelligence face à la vie, vont peut-être finir par se trouver. *L'Âge des possibles* pouvait être un de ces films où le désarroi et l'indécision mènent à des destins aux allures pathologiques. Or, il n'en est rien. Le film sug-

gère, comme le dit *Positif*, «le retour de la candeur» et, pour un film de commande, c'est un coup de maître qui est tout à l'honneur de sa conceptrice. Elle s'est liée avec ces jeunes qui n'abusent pas du parler exotique des banlieues, qui sont des intellectuels sans être des intellos, et qui donc n'ont pas peur des mots, lesquels, dans leurs bouches, ne sont jamais ronflants.

Prix de la mise en scène au Festival des films du monde, Olivier Schatzky avait d'abord été monteur à la télévision, puis réalisateur de films scientifiques et de reportages pour l'émission «Panorama» d'Olivier Todd. De 1986 à 1989, il a collaboré à l'écriture de plusieurs scénarios dont *Un homme amoureux* (Diane Kurys, 1987) et *Force Majeure* (Pierre Jolivet, 1988). En 1990, il met en scène son premier long métrage, *Fortune express*, qui reçoit le Prix Georges Sadoul et obtient une nomination aux Césars dans la catégorie Meilleure Première œuvre de fiction. Six ans plus tard, après un téléfilm intéressant (*L'Écluse N° 1*, d'après Simonon), Olivier Schatzky nous présente *L'Élève* (1996), magistralement adapté d'une œuvre de Henry James. L'univers de James, régi par le non-dit et la suggestion, donne une part importante aux enfants dont l'organisation défensive face aux adultes, les jeux symboliques, séduisi-

Anne Contineau et Antoine Mathieu dans *L'Âge des possibles*

Jean-Pierre Marielle et Vincent Cassel dans *L'Élève*

rent très vite Schatzky. *L'Élève* est un film à la fois retenu et lâche, installé comme hors du temps, mené du début à la fin comme une gigantesque étude psychologique, en décors et costumes d'époque... et en cinémascope. Une réussite complète.

Auteur de courts et de moyens métrages, de scénarios destinés à la télévision, de vidéoclips et de romans, Didier Le Pêcheur s'est lancé dans le cinéma en adaptant un (d'ailleurs même deux!) de ses propres livres. *Des nouvelles du Bon Dieu* (1996) se présente comme une comédie. Toutes les situations qui s'y trouvent sont des situations de comédie, mais les thèmes abordés peuvent être considérés comme graves. Ce petit groupe d'anticonformistes, d'anarchistes (appelez-les comme vous voulez, mais ils se nomment Nord, Évangile, Karénine et Jivago) possède un tel charme qu'on ne sait plus à certains moments s'ils font rire ou pleurer. Ils se demandent sans vergogne s'ils sont réels, s'ils n'ont pas été créés de toutes pièces par un inventeur de génie et en viennent à vouloir savoir s'il s'agit là de Dieu. C'est de cette manière un peu folle que Le Pêcheur a essayé de créer ses personnages. Son plaisir d'écrire et de nous les présenter suinte de partout et comme lui, nous éprouvons un immense plaisir à les voir évoluer, voire dégénérer (Maria de Medeiros en particulier, qui semble tout droit sortie de *Pulp Fiction*). L'auteur les a conçus «pour qu'ils véhiculent à la fois une évidence et une originalité», à l'instar de tous ces nouveaux cinéastes français qui semblent avoir l'énergie nécessaire pour ne pas se contenter de faire des films comme les autres et de subir leur existence de cinéaste. Il y a d'autres façons de tourner des films et ils sont bien déterminés à le prouver.

Maurice Elia

# DANIEL TOSCAN

## P R O F E S S I O N :

En 1993, le nombre d'entrées des films français au Québec se chiffrait à 1 108 358 spectateurs sur 42 films sortis. L'année suivante, ce nombre diminue de 22%, pour 59 films. En 1995, les productions françaises enregistrent 860 000 entrées, soit un résultat équivalent à l'année précédente, pour 16 films de moins. L'œil ouvert sur le marché québécois, Unifrance Film International a décidé de s'impliquer plus directement auprès des distributeurs afin de non seulement augmenter le nombre de spectateurs pour les films français, mais aussi pour diversifier un marché dominé par les produits américains. Nous avons profité de la présence de Daniel Toscan du Plantier au Festival des films du monde pour en savoir plus long sur la question.

(propos recueillis par **Élie Castiel**)



**NB:** En accord avec les distributeurs québécois et la SODEC, Unifrance organisera début avril 1997 un événement de prestige à Québec destiné à renforcer la notoriété du cinéma français auprès du jeune public en particulier.

### Séquences - Pourriez-vous définir le rôle que vous tenez au sein d'Unifrance?

**Daniel Toscan du Plantier** - Je suis depuis déjà quelques années, élu par mes collègues, à la tête d'un organisme chargé de la promotion du cinéma français dans le monde. Je suis une sorte de Jack Valenti français. Avec des moyens différents, Valenti représente le cinéma américain en dehors des États-Unis. J'essaie de faire la même chose avec le cinéma français.

### Alors que, justement, le cinéma américain semble envahir la plus grande partie de la planète, n'est-ce pas là une lourde tâche à porter?

En effet, c'est un poids sur les épaules parce que le cinéma français a principalement deux fonctions: tout d'abord celle d'exister, c'est-à-dire de vivre sur son marché, chose d'ailleurs qu'il fait assez bien, et de s'exporter, ce qu'il fait difficilement. Ensuite, il est primordial que le cinéma français soit un exemple, de même que votre pays, le Québec, est un exemple culturel et politique mondialement connu qui dépasse le problème de votre résistance linguistique et sert probablement de modèle à un certain nombre de «réflexions» de par le monde. Le cinéma français, lui, a un modèle, d'un pays très développé, la France, qui n'a pas accepté la loi d'airain imposée dans les années 80 et dont la devise grosso modo était que le cinéma américain devait régner dans le monde. Mais c'est aussi ce qui a été accepté par les grands pays, y compris les plus combatifs. Je pense, par exemple, à l'Allemagne, l'Angleterre et le Japon. Des pays qui ont estimé en le disant, et parfois même sans le dire, que la défense du cinéma national ne faisait pas partie des outils stratégiques d'un grand pays. Alors que ces mêmes États se sont battus, parfois féroce, pour l'électronique, l'aérospatiale et l'industrie automobile. Sur le plan du cinéma, les parties ne se sont pas mobilisées. Notre rôle est donc double: il faut d'abord promouvoir commercialement et culturellement l'image du cinéma français, mais évidemment, au-delà, réveiller partout où on peut le faire, cette conscience d'identité culturelle qui passe très largement par le cinéma et l'image audiovisuelle, et essayer de trouver avec nous des alliés autant que des clients. C'est pour