

La France comme refuge du cinéma d'auteur Parlons fric, politique et... cinéma

Marcel Jean

Numéro 139, octobre–novembre 2008

Le cinéma français dans tous ses états

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/25270ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Jean, M. (2008). La France comme refuge du cinéma d'auteur : parlons fric, politique et... cinéma. *24 images*, (139), 16–17.



La France comme refuge du cinéma d'auteur

Parlons fric, politique et... cinéma

par Marcel Jean

Terre d'accueil des cinéastes étrangers. Voilà comment plusieurs définissent la France. Des Russes blancs fuyant la révolution bolchevique (Alexandre Alexeïeff) aux Espagnols boutés hors de la péninsule par la guerre civile et le franquisme (Luis Buñuel), les cinéastes étrangers ont très tôt débarqué sur le territoire français pour contribuer à enrichir la cinématographie hexagonale. Au fil des ans et de l'évolution politique en Europe et ailleurs, nombreux sont les réalisateurs qui ont mis le cap sur Paris : les Polonais Andrzej Zulawski et Roman Polanski, mais aussi les Américains John Berry et Robert Kramer, le Chilien Raoul Ruiz, l'Argentin Edgardo Cozarinsky, le Chinois Dai Siji, le Turc Yilmaz Güney, mais aussi et surtout les Africains et Maghrébins qui profitèrent largement du soutien de producteurs français (Ousmane Sembène, Idrissa Ouedraogo, Pierre Yameogo, Férid Boughedir, Abdelkader Lagta, etc.).

Plusieurs facteurs permettent d'expliquer le rôle central joué par la France dans la production de films réalisés par des cinéastes de toutes origines géographiques. D'abord, des éléments d'ordre historique : la France est la patrie des droits de l'homme (ce qui n'est pas sans conséquence), Paris occupe une place prépondérante dans l'histoire de la culture européenne, et le passé colonial de la France est à l'origine de quantité de liens avec les artistes des anciennes colonies. À ces trois facteurs on doit ajouter des éléments liés à l'histoire récente, c'est-à-dire le fait que la France est le pays qui a vu naître le concept de cinéphilie et celui de cinéma d'auteur, et qu'en plus la tradition française veut que le cinéaste ait le dernier mot quant au montage de son film (le *final cut*), contrairement aux États-Unis et à beaucoup d'autres pays où ce droit est accordé au producteur. On en conviendra, l'ensemble de ces éléments n'est pas négligeable pour un cinéaste à la recherche d'un nouveau lieu de création.

Ensuite, il y a les raisons purement économiques : depuis le passage d'André Malraux au ministère de la Culture, la France dispose d'un système de soutien à la production cinématographique performant, qui s'est amélioré au cours des décennies 1970 et 1980 pour faire l'envie de la plupart des pays développés. Cet accès au financement, allié à la taille respectable du marché français et au fait que la France est le pays d'Europe dont la cinématographie nationale a le mieux résisté à l'accroissement des parts de marché amassées par le cinéma américain peuvent en effet fournir une autre partie de l'explication.

Mais, globalement, si la France a joué un rôle si actif auprès des cinéastes venus de partout, c'est largement grâce à une ambition toute française qui confère à ce pays une sorte de responsabilité quant à l'état général de la culture. En conséquence, si les États-Unis nourrissent leur industrie de talents étrangers (est-il nécessaire de rappeler les noms de Josef von Sternberg, de Fritz Lang, de Jean Renoir et des autres?), la France tire son épingle du jeu en défendant une haute idée de l'artiste et de son œuvre qui fait d'elle une sorte de territoire refuge.

À cet effet, il ne faut pas sous-estimer le rôle joué par quelques visionnaires ambitieux, producteurs qui, pour une raison ou une autre, se donnèrent la mission de travailler avec des auteurs internationaux aux réputations enviables. Parmi ces personnages, on compte Serge Silberman, producteur de cinq Buñuel (du *Journal d'une femme de chambre* à *Cet obscur objet du désir*), d'Akira Kurosawa (*Ran*) et de Nagisa Oshima (*Max mon amour*). De la même trempe, Anatole Dauman travailla quant à lui avec Walerian Borowczyk (*Contes immoraux; La bête*), Nagisa Oshima (*L'empire des sens; L'empire de la passion*), Volker Schlöndorff (*Le tambour; Le faussaire*) et Wim Wenders (*Paris, Texas; Les ailes du désir*). Plus récemment, Marin Karmitz travailla avec, entre autres, le Polonais Krzysztof Kieslowski (*Bleu; Blanc; Rouge*), les Italiens Paolo et Vittorio Taviani (*Good Morning Babilonia*), l'Iranien Abbas Kiarostami (*Le vent nous emportera*) et l'Américain Jonathan Nossiter (*Signs & Wonders*).

Sans doute le plus connu de tous ces producteurs vedettes, Daniel Toscan du Plantier, qui occupa une position stratégique au sein de



Le caïman de Nanni Moretti, *Lumière silencieuse* de Carlos Reygadas, *Blueberry Nights* de Wong Kar-wai et *Les trois singes* de Nuri Bilge Ceylan

l'empire Gaumont entre 1974 et 1985, a aussi largement contribué à installer la réputation d'ouverture et d'accueil du cinéma français. Homme au tempérament éclatant, Toscan du Plantier voulut alors rétablir la place du producteur dans le cinéma français après la dévaluation de ce rôle au moment de la Nouvelle Vague et de la période de radicalisation politique qui a suivi. Désireux de réconcilier les notions de culture et de commerce, Toscan du Plantier entreprit alors un vaste programme de productions de prestige avec des auteurs majeurs ayant en commun leur difficulté à monter des projets à leur mesure dans leurs pays respectifs. Ainsi, Andrzej Wajda (*Danton*), Volker Schlöndorff (*Un amour de Swann*), Joseph Losey (*La truïte*), Ettore Scola (*La nuit de Varennes*) et Ingmar Bergman (*Fanny et Alexandre*) furent parmi les grands noms du cinéma mondial qui bénéficièrent du soutien du producteur qui, en revanche, aida aussi Maurice Pialat et André Téchiné. Vice-président d'une filiale de Gaumont en Italie, Toscan du Plantier joua aussi un rôle déterminant d'appui à des cinéastes majeurs alors que le cinéma italien traversait une grave crise. Federico Fellini (*La cité des femmes; Et vogue le navire*), Andreï Tarkovski (*Nostalghia*) et Francesco Rosi (*Carmen*) ont ainsi pu compter sur son aide. Si le bilan de l'intervention de Toscan du Plantier apparaît à certains égards discutable (il a contribué à imposer l'idée assez détestable d'une « qualité européenne » basée sur des sujets littéraires ou historiques, des acteurs vedettes venant de plusieurs pays, des budgets importants, etc.), sa culture, son amour du cinéma, son courage et sa volonté d'imposer l'idée d'une rentabilité à long terme des œuvres par opposition à la frénésie des produits culturels à consommer rapidement ne peuvent par contre être mis en doute.

La pensée de Daniel Toscan du Plantier trouva alors un écho directement chez Jack Lang, ministre français de la Culture pendant une bonne partie de la décennie 1980, et chez l'illustre patron de celui-ci, le président François Mitterrand. Séduit par le concept de soutenir une production haut de gamme et par l'idée diplomatiquement forte de protéger les trésors de la création cinématographique, Jack Lang engagea son ministère dans une démarche de soutien direct à quelques projets d'envergure. Ainsi, le ministère de la Culture apporta son soutien direct à l'Égyptien Youssef Chahine (*Adieu Bonaparte*), à l'Italien Ettore Scola (*Le bal*) et au Kurde Yilmaz Güney (*Le mur*). Pour l'anecdote, signalons que Jack Lang alla même jusqu'à jouer un petit rôle (celui de l'inspecteur des prisons) dans le film de Güney.

Symbole suprême parmi tous les autres symboles de l'oppression de l'artiste, Orson Welles reçoit même l'aide ministérielle peu de temps

avant sa mort. Lang a tenté ensuite un autre grand coup lorsqu'il a annoncé la participation de son ministère à la production de *La dernière tentation du Christ* de Martin Scorsese, projet dont le cinéaste différerait la réalisation depuis plusieurs années. Devant l'opposition agressive de nombreux militants catholiques, le ministre a dû cependant faire marche arrière dans ce dossier.

Cette aide directe, dont bénéficièrent aussi le Malien Souleymane Cissé, le Mexicain Arturo Ripstein, le Grec Theo Angelopoulos et le Portugais Manoel de Oliveira, fut à l'origine d'une sorte d'âge d'or de la France comme terre d'accueil ou comme bouée de sauvetage des cinéastes étrangers. Un producteur comme le regretté Humbert Balsan, décédé en 2005, trouva dans un tel programme la possibilité d'amorcer une fructueuse collaboration avec Youssef Chahine, qui mena ensuite à son association avec d'autres cinéastes égyptiens (dont Yousry Nasrallah) ainsi qu'avec le Palestinien Elia Suleiman, par exemple. Car à l'aide directe s'ajoutèrent des fonds spéciaux destinés à soutenir les cinématographies de l'Afrique, du Moyen-Orient et de l'Amérique latine (le fonds Sud), celles de l'Europe de l'Est après la chute du mur de Berlin (le fonds ECO, pour Europe centrale et orientale), ou à favoriser les coproductions avec des partenaires de l'Union européenne (le fonds Eurimages).

Mais si la croyance générale veut qu'on considère la présidence socialiste comme étant l'apogée de cette ouverture de la France aux cinéastes étrangers, on est toutefois forcé d'admettre que la situation demeure encore aujourd'hui exceptionnelle. Lors du dernier Festival de Cannes, 22 longs métrages étaient en compétition; trois de ceux-là étaient français et sept autres, parmi lesquels se trouvaient *Le silence de Lorna* (Jean-Pierre et Luc Dardenne), *Valse avec Bachir* (Ari Folman) et *Les trois singes* (Nuri Bilge Ceylan), avaient bénéficié d'un investissement français. En 2007, toujours sur un total de 22 longs métrages en compétition, trois étaient français et huit avaient été coproduits avec la France; parmi ces derniers, des œuvres d'Alexandre Sokourov, de Carlos Reygadas, de Naomi Kawase et de Béla Tarr. En 2006 maintenant, sur 20 longs métrages en compétition, trois étaient français et douze autres ont pu compter sur des capitaux français; encore une fois, une belle brochette de cinéastes: Pedro Costa, Nanni Moretti, Nuri Bilge Ceylan, Ye Lou, Aki Kaurismaki... Cela veut dire qu'au cours des trois dernières années, la majorité des films présentés en compétition à Cannes étaient des productions ou des coproductions françaises. Voilà une statistique qui étonne et qui dit bien le rôle que l'Hexagone joue encore aujourd'hui sur l'échiquier du cinéma mondial. ■