

## En guise d'introduction

Chris Marker, revisitant son parcours à la fin du xx<sup>e</sup> siècle, parle d'une « carte au trésor<sup>1</sup> », qui relierait les images qu'il a composées, ou qui l'ont marqué depuis plusieurs décennies : une carte dessinant des sentiers plus ou moins directs, des passages secrets, des proximités insoupçonnées. Il en fait l'inventaire, retient un détail, établit des correspondances dans le temps ou d'un continent à un autre. Il cherche des similitudes, des éclats, des motifs persistants. C'est à une cartographie similaire, mettant en avant certains reliefs, privilégiant d'autres aspects du paysage, dessinant des courants souterrains, que nous voudrions consacrer ce petit livre sur le cinéma français. En cherchant à mettre en lumière quelques « trésors », dans leur singularité, aussi bien que les histoires dans lesquelles ils s'inscrivent. En oubliant sans doute des continents entiers ; d'autres les exploreront.

Commençons par la Nouvelle Vague, pour nous en débarrasser tout d'abord, et pour constater qu'il est impossible de le faire tout à fait. Soixante-dix ans après, elle pèse en effet non seulement sur les attentes et les références des spectateurs, des critiques, des multiples instances de décision professionnelles, pour lesquels elle est synonyme non pas tant de cinéma « moderne » que de cinéma « jeune », mais aussi sur les créateurs eux-mêmes,

qui, pour cette raison même et pour d'autres, ont du mal à s'en détacher.

La Nouvelle Vague, donc, transforma en mouvement collectif, à la fin des années 1950, des aspirations individuelles nées d'admiration et de rejets relativement disparates. Que l'on regarde, dès le milieu des années 1960, un film de Godard, un film de Rohmer et un autre de Chabrol, et l'on se rend compte du fossé qui les sépare, en termes formels bien sûr, mais aussi en ce qui concerne leurs sujets, leur rapport aux acteurs et actrices, leur relation au système de production, leur conception, en somme, du cinéma. On peut légitimement estimer que ce fossé existait déjà quelques années auparavant, du temps de leurs premiers articles dans les *Cahiers du cinéma*, ou de leurs premiers longs métrages. Quelques admirations leur étaient communes, sans doute, de même que certaines détestations ; mais admirer Renoir ou Lubitsch, après tout, était-ce vraiment un parti pris très symptomatique ? En revanche, ce qui les distinguait sans doute par rapport à leurs prédécesseurs et unifiait leur groupe était la forme et l'usage d'une telle admiration. Qu'elle serve d'appui à la pensée du cinéma, et que cette pensée soit un objet central.

En fait, si la Nouvelle Vague constitua une rupture (et il est difficile de le nier, tant sur le plan socio-économique que sur celui de la liberté d'écriture cinématographique) elle fut surtout un formidable moment de transmission : elle permit de mettre l'accent sur quelques créateurs, de recentrer le désir de cinéma sur des dynamiques jusque-là isolées. De cette dynamique, de cette réflexion, le cinéma français témoigne toujours aujourd'hui – il en porte le poids aussi.

Mais la Nouvelle Vague, donc, n'est pas l'objet de ce livre : elle en est l'une des composantes au titre des références qu'elle contribua elle-même à valoriser dans la

création filmique. Elle est le signe d'une histoire, jusque dans la tentative, propre à toute création, de se dégager de l'histoire. On aurait pu penser qu'un certain réalisme ne lui survivrait pas ; qu'après elle le jeu des apparences ne suffirait plus à désigner le monde, tant elle avait fait du spectacle des formes une réalité plus puissante encore. Pourtant c'est en creusant encore cette voie, évitant le naturalisme d'un côté et la déconstruction trop appliquée de l'autre que le cinéma français continue depuis des décennies à tenter de rendre compte de la réalité. Il le fait en poussant le paradoxe jusqu'à donner du réel une vision « d'auteur », en déformant parfois exagérément les formes de représentation, en laissant par exemple une certaine mélancolie s'emparer du regard ; mais en tenant fermement le projet de laisser la réalité transparaître malgré tout derrière ces filtres. Une réalité qui s'affirme par la perception sensible en même temps qu'elle offre à douter.

Une transparence moins immédiate, une façon de lier le geste à son objet (filmer les corps, discourir sur le monde, donner une forme à ses sentiments) ont caractérisé depuis une certaine création filmique, en France. Un rapport apparemment plus complexe à la réalité, qui est aussi un renouvellement des conventions. En sont restés, au fil des décennies, des éclats, des films solitaires ou des œuvres lentement élaborées, un cinéma dont l'identité est peut-être dans cette volonté de tordre les effets du réalisme sans en renier le principe. On pourrait ainsi parler d'un « réalisme sceptique », toujours en mouvement, où la présence des corps et la distance du langage se heurtent et se conjuguent.

Les éclats dont nous voudrions rendre compte sont des œuvres dont il nous semble qu'elles ont marqué le cinéma français, comme témoignage de ce que peut précisément être le cinéma, de ce qu'il permet, de ce qu'il manifeste.

Et de ce qu'il manifeste ici et maintenant, dans le contexte qui est celui du cinéma européen, loin du principe des cinématographies nationales aux critères très aléatoires, mais en regard de ce qui caractérise, sur d'autres continents, des créations aux préoccupations somme toute assez éloignées.

Pour le dire vite, le cinéma français nous semble être, plus que tout autre, un cinéma du sujet, dans lequel l'affirmation de soi, comme auteur, mais aussi comme autre possible, en tant que personnage, est centrale. Sujet dont l'affirmation passe par le corps, mais aussi par le regard et la conscience, lesquels sont sollicités à titre individuel pour regarder le monde autant que pour construire des histoires. Autour d'une subjectivité qui parfois est celle de l'énonciation (combien de narrateurs en voix off, combien de journaux intimes, qui mènent le récit du scénario à la mise en scène), et parfois celle d'alter ego plus classiques, les protagonistes du drame, s'élaborent des récits particulièrement autocentrés. Comme on le verra, pareille mise en avant du sujet se fait souvent aux dépens des histoires racontées, celles-ci apparaissant très fragiles par rapport à ceux ou celles qui se racontent à travers elles. Ainsi les films français de la deuxième moitié du xx<sup>e</sup> siècle s'interrogent-ils sur la légitimité des récits, proportionnellement à la responsabilité qu'ils octroient à ceux qui les racontent. On pourrait parler de « responsabilité narrative », en rapprochant cette notion de celle d'« identité narrative » développée par Paul Ricœur, et qui serait l'héritage aussi bien des récits rohmériens, que de la tentative laborieuse de donner à Antoine Doinel un parcours stabilisé dans *L'Amour en fuite* (Truffaut, 1976), ou encore de la volonté de « raconter une histoire » malgré tout<sup>2</sup> dans *Nouvelle Vague* (Godard, 1991). Le titre de ce dernier film ne fait pas accidentellement référence, de ce point de vue, aux racines historiques d'une telle difficulté

à construire (ou à accepter de construire) un film comme récit – si ce n'est comme récit de soi.

C'est un cinéma référentiel, nous l'avons dit, et qui ne cesse de l'être depuis des décennies. Gros d'une histoire connue, exaltée, lourd d'une mémoire visuelle et dramaturgique qui lui pèse parfois, mais avec laquelle il est bien obligé de composer.

Enfin, loin des grands espaces américains et des immensités chinoises, le cinéma français est européen en ce sens qu'il est un cinéma des jardins. Au sens propre, limité par une topographie séculaire tirée au cordeau (dont le quartier Latin, l'aura-t-on assez dit, est une concrétisation fameuse), et au sens figuré, limité par des intrigues qui doivent composer avec des bifurcations serrées, ainsi qu'avec un temps très compté, qui est celui des saisons et des jours.

Les pages qui suivent ne se veulent donc ni une histoire, ni un catalogue de morceaux choisis, mais la tentative de mettre au jour les axes forts et les lignes de tension de cette création cinématographique soumise aux distributions éphémères et à l'encombrement des écrans. Non pour se demander « qu'en reste-t-il ? », tâche d'archiviste un peu sectaire, mais pour essayer d'élucider, à partir de certaines spécificités – celles par exemple que l'on vient d'énoncer – et de dynamiques propres, ce qui anime une telle production. Quelle est la chambre d'écho qui est la sienne, que fait-elle résonner dans chaque œuvre nouvelle, et de quelles harmoniques ses créations vibrent-elles ? Ou pour utiliser une autre métaphore, quelle est la trame dans laquelle se trouvent pris les films français depuis quelques décennies, quels sont les fils qui discrètement les tiennent, prolongent un dessin, tentent des images nouvelles ?

Les questions d'identité sont aujourd'hui, plus que jamais, délicates à manier, confrontées aux deux caricatures

extrêmes d'un relativisme général ou d'un repli sans échange. Pourtant, puisque c'est dans le creusement des différences que la richesse de l'altérité se déploie, un tel creusement est nécessaire pour que précisément les nuances et la complexité continuent de faire œuvre. Le cinéma français, dans ses modulations fines, ses retours, son large spectre de formes, en est le témoin vivant.

### Notes

1. À l'occasion de la sortie de son CD Rom *Immemory*.
2. « Mais c'est une histoire que j'ai voulu raconter » dit Alain Delon en voix off au début du film, avant que celui-ci ne manifeste l'impossibilité de le faire, en dédoublant les personnages, en répétant les situations, en désorganisant minutieusement le récit.