

L'image du cinéma français à l'étranger.

Essai sur ses représentations et leurs modes de narration vus du Japon.

Carpentras Fabien

L'idée de cet article me vint alors que, vivant au Japon et étant en charge d'un cours culturel sur le cinéma français, j'eus demandé aux étudiantes, en guise d'introduction, ce qu'elles connaissaient du cinéma français et l'image qu'elles en avaient. Quelle ne fut pas ma surprise lorsque je découvris que la plupart employait à son égard les mêmes adjectifs et en possédait une image assez semblable : violent, pessimiste, elliptique furent les trois adjectifs qui revinrent le plus souvent. Violent dans le sens de dispute, notamment lors de scènes conjugales, pessimiste dans le sens où les fins heureuses sont rares, et enfin elliptique pour ce qu'il élude certains pans de l'action importants à leurs yeux. Je m'interrogeais alors sur le sens à donner à la perception qu'elles avaient de notre cinéma. Comment interpréter cette image ? Est-ce une perception purement subjective du cinéma français, ou avons-nous plutôt à faire à une réelle tendance de ce dernier ? Si tel était le cas pourrait-on parler de cinéma national avec toute la symbolique que cela suppose ? Comme le soulignent fort justement Mette Hjort et Scott MacKenzie en introduction de leur *Cinema & Nation* la prudence doit être de mise lorsqu'on désire s'attaquer à l'image d'un « cinéma national¹ ». D'ailleurs qu'est-ce qu'un « film français » ? Doit-on y inclure les productions à capitaux français, avec techniciens et réalisateur de la même nationalité, mais tournées en langue anglaise comme le fait le CNC² ? Un film comme *Un couple parfait*, tourné en France avec des acteurs et techniciens français, mais avec à sa tête³ un réalisateur japonais doit-il être considéré comme français ou japonais ? A l'heure où les coproductions internationales se multiplient la question reste évidemment sans réponse si l'on se place à un niveau purement économique, social ou culturel⁴. La production d'une

1) « Any attempt to construct the history of a nation or national cinema as coherent, unified, homogeneous, is to lend support to its erasure of difference and the maintenance of a centrist and neo-conservative cultural politics. » *Cinema & Nation*, compilé par Mette Hjort et Scott MacKenzie, Routledge, 2000, p.4.

2) Voir le film *Taken* produit par Luc Besson et gros succès international en 2008 qui rentre dans les statistiques d'exportation de films français du CNC.

3) Film dont la mise en scène porte la marque de son réalisateur, Suwa Nobuhiro, et que j'ai analysé comme présentant plusieurs caractéristiques propres à la culture nippone dans un autre écrit.

4) Le film *Marie-Antoinette* de Sofia Coppola qui traite d'une période « classique » et presque « mythologique » de l'histoire de France peut-il être considéré comme français sous quelque aspect ?

oeuvre filmique résulte en effet de la combinaison d'un nombre important de facteurs qui interagissent entre eux⁵, si bien qu'il n'est guère aisé de définir la nationalité d'un film et encore moins d'identifier un « cinéma national ». Pourtant il faut bien reconnaître que certains objets filmiques créés dans un espace culturel homogène, mais par des auteurs différents et à différents moments de l'histoire peuvent présenter des similitudes qu'il est impossible de nier. Prenons par exemple au Japon les oeuvres d'un Mizoguchi, d'un Ozu, d'un Sômai, d'un Kurosawa ou d'un Aoyama⁶ : toutes ont en commun un même regard posé sur le monde qui les entoure ; regard plein de retenue, qui met à distance le monde de la diégèse du film⁷. Diégèse qui prend bien souvent pour thème l'éclatement du noyau familial. Tous ces auteurs partagent la même langue et la même culture qui place la famille, les amis, l'entourage, en gros la société qui nous entoure bien au-dessus de l'individu (à l'opposé de nos sociétés occidentales) : chaque nation, ou plutôt chaque pays, possède et est régi par ses propres spécificités culturelles et règles de communication⁸, ce qui a une influence plus ou moins directe sur sa production culturelle. La France, chantre de « l'exception culturelle » ne fait pas exception à la règle. Certains thèmes (pour la plupart antérieurs à l'apparition du cinématographe et repris de la littérature du XIX^{ème} siècle) traversent toute l'histoire du cinéma français des années vingt à nos jours, tandis que le traitement qui leur est réservé reste proche. Georges Sadoul parle d'un courant « naturaliste » pour les films des années trente qui pour certains sont des adaptations de Zola, Maupassant ou Balzac⁹. Mais quelle est la valeur de ce terme appliqué au cinéma ? A l'origine créée par l'auteur de *J'accuse*, ce concept littéraire est à double tranchant : comment mesurer le degré de réalité psychologique dans un film ? Comme l'affirme Renoir dans son autobiographie il n'existe pas une mais des réalités au cinéma¹⁰. Comme nous allons le montrer le terme utilisé par Sadoul (et emprunté à la littérature par commodité) recouvre en fait un nombre beaucoup plus grand d'oeuvres qui s'étalent à travers les décennies et qui ont le privilège des distributeurs internationaux.

Notre étude va s'attacher à mettre en évidence certaines spécificités du cinéma hexagonal, qui vont de ses thèmes, personnages, techniques de mise en scène, etc. tels qu'ils sont visibles d'ici au Japon. Il ne

5) « O'Regan argues that national cinemas are a series of sets of relations between national film texts, national and international film industries, and the films' and industries' socio-political and cultural contexts. » Op. cit. p. 92.

6) Années 30, 40 et 50 pour Ozu et Mizoguchi, années 80 et 90 pour Sômai, années 90 et 2000 pour Aoyama et Kurosawa (il s'agit bien évidemment de Kiyoshi). Quelques titres représentatifs dans l'ordre : *Les contes du chrysanthème tardif* (1939), *Printemps tardif* (1949), *Rabu-hoteru* (1985), *Eureka* (2002), *Tokyo Sonata* (2008). Pour une étude approfondie des traits du cinéma nippon d'avant-guerre aux années 50 voir Noël Burch, *Pour un observateur lointain*.

7) Voir mon étude sur *Un couple parfait*.

8) « ...nations are constituted and sustained by certain communicative specificities. » Op. cit.

9) « Gance s'inscrivait avec simplicité et force dans le grand courant naturaliste français, qui va de *L'arrivée du train en gare* et des *Victimes de l'alcoolisme* au *Jour se lève* et à *La Bataille du Rail* [...] Dans les divers courants de la tendance réaliste poétique, on peut déceler avec l'influence du naturalisme littéraire et d'Emile Zola, certaines traditions de Zecca, Feuillade ou Delluc, [...] Par là *Toni* fut une des rares oeuvres du naturalisme cinématographique français qui fût vraiment réaliste. » pp. 168,174,176. Georges Sadoul, *Histoire du cinéma mondial des origines à nos jours*, Flammarion, Paris, 1949. Le terme est souvent employé par Sadoul mais il ne donne aucune définition plus ou moins précise et la réalité à laquelle il renvoie reste assez floue.

10) Il dit lui-même qu'il s'est écarté du naturalisme après *La bête humaine* pour réaliser un film adapté d'une pièce de théâtre : *La règle du jeu*. Or le regard porté par le réalisateur sur les personnages de ce dernier film est proche de *La bête humaine*. Chacun réagit par rapport à son ambition et ses faiblesses et c'est le mécanisme de ces « passions » qui amène le drame final.

s'agit donc pas de définir « un cinéma national », tâche pour le moins impossible comme nous l'avons souligné, mais de révéler certaines dynamiques qui animent ce cinéma¹¹ tel qu'il est perçu à partir d'un pays sensible à la culture française comme l'est l'archipel nippon. Pour ce faire nous baserons notre étude sur des films accessibles au public japonais, donc distribués au Japon¹². Le choix de ce pays découle d'un parti pris à la fois pratique et théorique. Pratique car nous y résidons, ce qui facilite l'accès à une information de première main. Théorique car le Japon est l'un des pays au monde qui importe le plus de films français¹³ et où le modèle culturel hexagonal à tendance à fonctionner comme alternative au modèle américain dans la pensée des élites cultivées¹⁴. Ce choix a pour conséquence première de réduire le corpus filmique aux productions françaises qui ont été ou sont « officiellement » montrées sur l'archipel, c'est-à-dire toutes œuvres distribuées et/ou présentées dans les festivals au Japon¹⁵. Le regard porté sur le cinéma français en sera forcément biaisé, mais il s'agit précisément de là où réside l'intérêt de notre approche : l'image communément admise du cinéma hexagonal s'est forgée en partie par une politique général des distributeurs internationaux qui favorisent un certain type de produit qui lui-même répond à un modèle notamment mis en place par la Nouvelle Vague française. Comme le titre le suggère, il ne s'agit donc nullement de tenter une synthèse globale de la production française, mais bien d'ouvrir la voie à de nouvelles directions de recherche sur un cinéma qui présente une certaine homogénéité et dont l'influence internationale au cours des décennies n'a jamais été démentie¹⁶.

I . Les films français au Japon : la prépondérance du « cinéma d'auteur ».

A. Quelques chiffres.

Le Japon voit chaque année plusieurs films français présentés sur son territoire, que ce soit sous forme de sorties en salle, distribution DVD, diffusion télévisuelle ou projection dans les festivals. Ces présentations se trouvent évidemment à la source de l'image que peut se faire le public nippon de la production hexagonale ; il convient donc d'examiner ses mécanismes d'aussi près que possible. Le premier élément frappant est la non corrélation quasi parfaite entre le succès des films français sur la scène nationale et leur diffusion au Japon : aucun des films français distribués sur l'archipel en 2008

11) Un relevé exhaustif de toutes les tendances du cinéma français dépasserait trop largement le cadre de cet essai.

12) Ce qui de facto oriente notre recherche. Mais toute recherche exhaustive et prônant une subjectivité de tous les instants n'est-elle pas, en plus du risque d'être ennuyeuse, une douce chimère ?

13) Malgré une nette tendance au recul depuis 3-4 ans, le Japon est le pays qui importe le plus de films français derrière les Etats-Unis et l'Europe centrale. Il est notamment en tête (et de loin) des pays asiatiques. Source : Centre national du cinéma et de l'image animée.

14) Le « père » de la Nouvelle Vague de Rikkyô (qui regroupe des cinéastes reconnus tels que Aoyama Shinji, Kurosawa Kiyoshi ou Suo Masayuki), Hasumi Shigehiko, est un spécialiste de civilisation française.

15) Notamment le Festival du Film Français de Tokyo qui se déroule annuellement au mois de mars.

16) De nombreuses « Histoire du cinéma français » ont été publiées (celle de Sadoul étant l'une des plus connues), mais la plupart privilégie une analyse chronologique qui laisse un peu de côté l'analyse du texte et du contexte. Il faut se tourner vers les ouvrages en langue anglaise pour des synthèses plus approfondies : *French Film : Texts and Contexts, French National Cinema*.

n'a par exemple dépassé le million d'exemplaires au box office hexagonal, année pourtant du succès historique de *Bienvenue chez les Ch'tis*¹⁷. Sur les sept films français distribués au Japon¹⁸ cette année là, aucun n'a donc connu un succès populaire significatif dans l'hexagone¹⁹, ce qui laisse à penser que les choix des compagnies de distribution sont autonomes des résultats du box office national. Ces sept films sont²⁰ : *Vertige*, un thriller d'Abel Ferry, *Barbe-bleue*, adaptation personnelle du célèbre conte de Catherine Breillat, *La Belle personne*, comédie dramatique de Christophe Honoré, *Celle que j'aime*, comédie dramatique d'Elie Chouraqui, *Diamant 13*, film policier de Gilles Béat, *Mutants*, film d'Horreur de David Morley, et *Partir*, comédie dramatique de Catherine Corsini. Le deuxième élément frappant lorsqu'on regarde cette liste, c'est la présence en nombre d'un genre qui relève de la comédie dramatique. Quatre réalisations (*Barbe bleue*, *Celle que j'aime*, *La Belle personne* et *Partir*) relèvent pleinement de ce genre avec à leur côté deux réalisations que l'on peut qualifier de cinéma d'épouvante/horreur²¹ (*Mutants* et *Vertige*), et un policier (*Diamant 13*). Cela appelle un nouveau constat : alors que la production nationale est plutôt dominé par le genre de la comédie et du polar²², les films français exportés ne représentent qu'une infime partie de ces derniers (zéros % pour la comédie alors qu'il s'agit répétons-le de l'année de *Bienvenue chez les Ch'tis*, et une quinzaine de % pour le polar). Il y a donc clairement une modulation en amont de l'image que peut se faire le public japonais des films français. Cette image s'incarnant le mieux, dans l'esprit des distributeurs, dans la comédie dramatique.

La sélection de films français dans les festivals s'inscrit dans la même tendance. Ainsi, sur les quinze films français présentés en 2009 au festival du film français au Japon, un seul a dépassé la barre du million d'entrées dans l'hexagone²³, avec là encore la part belle au genre dramatique (huit films sur quinze, le reste étant constitué de deux comédies, deux thriller dont *Mutants*, un documentaire, un film d'espionnage et un policier)²⁴. Les images véhiculées par ces films, ignorées dans leur grande majorité

17) Le film joue avec des éléments narratifs (opposition nord/sud, beau temps/mauvais temps, tolérance envers les minorités, etc.) facilement compréhensibles pour le public français mais beaucoup plus difficiles d'accès pour un public étranger, à fortiori non européen (à ma connaissance le film n'a pas été distribué au Japon)

18) Source uniFrance : <http://www.unifrance.org>. Nous ne considérons pas comme français les films réalisés en langue étrangère ou avec un réalisateur étranger comme *Les Emmurés* ou *La Sicilienne*.

19) Les recettes du cinéma français au Japon cette année là sont d'ailleurs catastrophiques, avec seulement 780 000 entrées contre 3 350 000 entrées pour l'année 2007. Cela renforce notre idée selon laquelle les compagnies de distribution choisissent en priorité des films qui véhiculent des représentations qui s'accordent avec l'image que se fait le public japonais du cinéma français (image en partie modelée par la Nouvelle Vague comme nous le verrons).

20) L'année 2008 a été choisie pour sa proximité historique ainsi qu'en raison du succès phénoménale de la comédie de Dany Boon, mais à une ou deux exceptions près le même constat est valable pour les autres années.

21) Genre qui bénéficie en partie du nouvel engouement pour les films de « zombie », notamment depuis le succès de *28 jours plus tard*.

22) « There are filmic modalities which are specific to a particular nation and in France's case the first dominant generic mode in the history of its cinema (with the exception of the World War I period and the Occupation) is the comedy film which goes back to its earliest cinema and often makes half of the industry's output.[...] At present the second most popular genre is the polar... » French National Cinema, p. 10.

23) Il s'agit du *Code a changé*, de Danièle Thompson mettant notamment en scène Dany Boon et Patrick Bruel.

24) *Cliente*, *Eden à l'ouest*, *Johnny Mad Dog*, *L'Heure d'été*, *La Belle personne*, *La comtesse*, *Le Code a changé*, *Le Grand Alibi*, *Martyrs*, *Mutants*, *Nos enfants nous accuseront*, *Sagan*, *Secret Défense*, *Survivre avec les loups* et *Versailles*. Source <http://www.afj-japon.org/index.php?id=692>.

par le public hexagonal, répondent donc malgré tout aux critères fixés par les distributeurs qui exportent ou importent dans l'archipel. Le critère privilégiée semble être le genre avec une majorité de comédies dramatiques, genre privilégié du « cinéma d'auteur ».

B. Le « cinéma d'auteur ».

Le cinéma français est souvent considéré, par opposition à son homologue américain, comme un « cinéma d'auteurs ». Que signifie cette expression ? Découlant directement des prises de position théoriques des « Jeunes turcs²⁵ » des Cahiers du cinéma au cours des années 50, elle désigne les films où le réalisateur est considéré comme le créateur à part entière de l'oeuvre, cette dernière reflétant de facto le regard posé par celui-ci sur le monde qu'il décrit²⁶. Se basant sur ce concept puissant qui influence encore aujourd'hui énormément le monde de la critique²⁷, les futurs réalisateurs de la Nouvelle Vague distinguent d'une part les films dignes d'adoration car issus de la sensibilité d'un seul et même artiste dont elles sont le reflet²⁸, et les films « détestables » voire sans intérêt car trop impersonnels. Il y a évidemment une contradiction évidente dans les positions de ces derniers, comme l'a justement fait remarquer André Bazin : comment placer la notion d'auteur au centre de toute réflexion lorsque l'on voue un véritable culte à l'un des cinémas les plus standardisés du monde, à savoir celui pratiqué à Hollywood ? On peut trouver une certaine continuité dans l'oeuvre allemande et américaine de Lang, mais on peut également trouver de nombreuses différences qui montrent que le réalisateur tout puissant qu'il était avant l'avènement du troisième Reich a dû s'adapter au système de production américain²⁹, système qui laisse moins de liberté au « director ». Valable ou pas, toujours est-il que ce concept critique a entraîné une prise de conscience chez de nombreux réalisateurs français qui ont commencé à revendiquer leur « auteurité » et donc le côté personnel de leurs films. La Nouvelle Vague française est l'une des conséquences directes de cette prise de conscience qui s'accompagne d'un changement du regard d'une partie de la critique : dans le sillage des *Cahiers du cinéma* la majorité de celle-ci va commencer à juger du degré d'intérêt d'un film en fonction de sa touche personnelle et non de son succès public. L'une des conséquences directes va être la séparation de plus en plus grande entre d'un côté les productions « grands publics » qui mobilisent de lourds budgets, et d'un autre côté les productions à budget moindre où le réalisateur a une plus grande liberté d'action et qu'on nomme couramment « cinéma d'auteur ».

25) Comme le souligne Antoine de Baecque dans son autobiographie sur le cinéaste, c'est François Truffaut qui en parle le premier dans un article paru dans *Arts* en septembre 1954 : « Je dois peut-être faire l'aveu suivant. Je crois à la *Politique des Auteurs* ou, si l'on préfère, je me refuse à faire miennes les théories si prisées dans la critique cinématographique du « vieillissement » des grands cinéastes, voire de leur « gâtisme ». Je ne crois pas d'avantage au tarissement du génie des émigrés : Fritz Lang, Bunuel, Hitchcock, ou Renoir. » p. 196.

26) Voir le chapitre sur la « Politique des auteurs » de Michel Marie dans son livre *La Nouvelle Vague*.

27) Et directement influencé par la théorie romantique sur l'art du XIX siècle.

28) Truffaut place en tête de son livre *Les films de ma vie* cette phrase qu'il attribue à Orson Welles « Toute oeuvre est bonne dans la mesure où elle reflète celui qui l'a créée. »

29) Qui, faut-il le rappeler, pratiquait une division du travail assez poussée : scénariste, réalisateur, monteur, caméraman, etc. chacun travail de son côté pour arriver à un produit standard. A cet égard le « happy end » du *Démon s'éveille la nuit* est révélateur du peu de liberté laissée au réalisateur.

Sous l'influence des critiques, ce dernier va avoir la faveur des festivals où il sera présenté en nombre, ce qui aura pour conséquence de créer un marché « cinéma d'auteur » à destination des cinéphiles. Ignoré d'une grande partie du public français, comment se fait-il que cette tendance du cinéma hexagonale soit privilégiée par les distributeurs internationaux ? Le fait est que les thèmes et modes de représentation de ce dernier recourent l'image que se sont fait de la France et des Français les publics étrangers : Paris³⁰, relations amoureuses, ruptures, dépression, etc. Il y a toute une série de codes et de conventions qui se sont mis en place dans le cinéma d'auteur qu'il serait intéressant de relever pour suivre leurs évolutions et/ou transformations suivant l'évolution de la société. L'une de celles-ci est un mode narratif qui fonctionne à contre-courant de celui du cinéma hollywoodien : au lieu de privilégier les moments d'action (en gros les passages où la narration est censée être la plus dense), le cinéma français pratique volontiers l'ellipse, « sautant » les moments où la tension dramatique est censée être à son paroxysme : *5×2* d'Ozon, *Tout est pardonné* de Hansen-Love, etc. Il s'agit en fait d'une certaine tradition du cinéma hexagonale qui remonte à Renoir et que le cinéma d'auteur via la Nouvelle Vague s'est réapproprié. Cette tendance représente une alternative intéressante pour une partie du public japonais « fatigué » de l'invasion des superproductions hollywoodiennes et qui désire voir « autre chose » : il y a donc un réel public pour le cinéma français dans les salles d'Art et d'Essais de l'archipel, comme en témoignent chaque année les nombreuses rétrospectives consacrées aux réalisateurs français. Là encore le rôle joué par la Nouvelle Vague a été prépondérant.

C. Le distributeur, catalyseur de l'image du cinéma français auprès du public étranger.

Pour résumer, on peut dire que le rôle des distributeurs est primordial dans le maintien et la modulation d'une certaine image de la France que se font les publics étrangers. Le fait que ce cinéma d'auteur soit ignoré d'une grande partie du public français pose la question de sa perméabilité à la société qu'il entend décrire : ces réalisateurs, scénaristes, producteurs, etc. ne vivent-ils pas trop en marge de la société réelle, notamment provinciale³¹ ? Tout cela va dans le sens d'un immobilisme, d'un statu quo des productions qui vont recycler indéfiniment le même type de personnages (le jeune homme dépressif victime d'une rupture amoureuse), de lieux (très souvent Paris), et de thèmes (relations amoureuses hommes/femmes et tout ce que cela comporte : sexe, rupture, etc.). Comme l'exprime si bien Renoir dans son autobiographie, un film n'est jamais totalement libre des contingences économiques qui pèsent sur lui³². Cependant, les sociétés de distribution restent avant tout des intermédiaires, et à moins qu'elles

30) Le nombre de films français exportés à l'étranger et dont l'histoire prend place à Paris est surprenant : *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain* de Jeunet, *Dans Paris* d'Honoré, *Two Days in Paris* de Delpy, etc. Paris est si fortement représenté (avec parfois un côté carte postale comme dans le film de Jeunet) dans le cinéma français exporté que pour de nombreux étrangers Paris est la France.

31) Le fait que la majorité des moyens de production soient essentiellement concentrés dans la capitale pourrait en être une cause.

32) « ...j'amenais mes idées et mes histoires alors que les producteurs tiennent à amener les leurs. Je répète et répèterai souvent que les commerçants croient connaître le goût du public. En fait ils n'y connaissent rien du tout, pas plus que moi d'ailleurs. [...] Le seul moyen de faire des films est d'accepter le point de vue des financiers. Si la personnalité du metteur

aient investis dans la production du film, elles n'ont pas vraiment de droit de regard sur la réalisation d'une œuvre. Le créateur de l'œuvre reste le réalisateur (dans le cas du cinéma d'auteur qui nous intéresse ici) ainsi que la société qui apporte l'investissement initial. Il convient donc de s'interroger sur les conditions d'émergence de certaines représentations propres au cinéma français (l'adultère notamment) et sur l'existence de certains modes narratifs récurrents dans le cinéma hexagonal.

II. Thèmes et modes de narration privilégiés du cinéma français.

A. La récurrence des relations amoureuses.

Comme le soulignent Noël Burch et Geneviève Sellier dans leur ouvrage commun³³, le cinéma français privilégie comme matériau narratif les relations de sexe opposé voire parfois de même sexe :

« Quant au choix de la problématique, il est venu d'abord de notre volonté de prendre en compte la spécificité du cinéma, et du cinéma français en particulier, qui prend massivement comme matériau fictionnel les relations interpersonnelles entre hommes et femmes, et/ou entre personnes du même sexe. »³⁴

Un rapide survol de la production filmique française des années vingt à nos jours révèle en effet une forte propension à la mise en scène du thème de la relation amoureuse. L'art en général³⁵ et le cinéma en particulier ont de tout temps user de ce matériau narratif, mais le cinéma hexagonal semble lui réserver un traitement spécial. Nombre de ces films présentent en effet la particularité d'avoir une structure narrative dont le noeud se rapporte directement à la liaison qu'entretiennent deux voire plusieurs personnages³⁶. Il ne s'agit pas d'introduire un zest de romance pour contre-balancer une intrigue

en scène est assez forte elle dominera l'ensemble des opérations et fera de celui-ci ce qu'il doit être, à savoir le véritable auteur du film. » *Ma vie et mes films*, p. 104-105.

33) *La drôle de guerre des sexes du cinéma français*.

34) Op. cit. p. 13.

35) Virgile étant l'un des premiers « artistes » à avoir abordé le sujet dans l'Antiquité avec notamment son *Enéide*.

36) Citons pêle-mêle *Fièvre* de Delluc, *La Roue* de Gance, *Coeur fidèle* d'Epstein, *Une Femme a passé* de Jayet, *La Chienne* de Renoir, *L'Atalante* de Vigo, *Les Enfants du paradis* de Carné, *Quai des orfèvres* de Clouzot, *Le Diable au corps* d'Autant-Lara, *Madame de...* d'Ophüls, *Et Dieu... crée la femme* de Vadim, *Les Amants* de Malle, *Hiroshima mon amour* de Resnais, *Les Parapluies de Cherbourg* de Demy, *Pierrot le fou* de Godard, *Un Homme et une Femme* de Lelouch, *Le Genou de Claire* de Rohmer, *César et Rosalie* de Sautet, *La Maman et la Putain* d'Eustache, *Police Python 357* de Corneau, *La Femme d'à côté* de Truffaut, *A nos amours* de Pialat, *Le Mari de la coiffeuse* de Leconte, *Les Amants du Pont-Neuf* de Carax, *L'Amant* d'Annaud, *L'Ecole de la chair* de Jacquot, *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain* de Jeunet, *Tiresia* de Bonello, *5×2* d'Ozon, *Dans Paris* d'Honoré, *Two Days in Paris* de Delpy, *Tout est pardonné* de Hansen-Love, etc. Cette liste, loin d'être exhaustive, donne volontairement une seule oeuvre par auteur (bien que le thème du rapport amoureux traverse une grande partie de l'oeuvre de réalisateurs comme Truffaut, Resnais ou Ozon par exemple) et donne plusieurs exemples pour chaque décennie. Le point commun de tous ces films est de présenter une intrigue basée sur le rapport amoureux entre un ou plusieurs personnages et non de traiter ce dernier comme un auxiliaire à l'intrigue principale.

principale politique, criminelle, etc. qui fournit le gros de l'action (comme c'est le cas le plus souvent dans le cinéma hollywoodien) mais bien de bâtir une intrigue sur et à partir de cet élément, base qui au demeurant n'empêche pas le film de prendre parfois une tournure plus « action ». Le film *Police Python 357* d'Alain Corneau illustre parfaitement cette tendance du cinéma français. Directement influencé par le film noir américain et plus encore par le cinéma melvillien, cette oeuvre n'en bâtit pas moins son intrigue sur la double relation amoureuse qu'entretient Silvia avec d'une part l'inspecteur Ferrot (Montand) et d'autre part le commissaire Ganay (Périer). L'amour aveugle que voue le personnage interprété par Yves Montand à la photographe va constituer le moteur du récit (rien ne l'arrêtera dans son enquête jusqu'à la découverte de la vérité), le meurtre de cette dernière son détonateur. Le réalisateur parvient ainsi à un film qui fait la part belle aux scènes explicatives, notamment celles qui illustrent les différentes relations entre les personnages et leur caractère propre³⁷, tout en gardant un espace libre pour quelques scènes d'action (notamment la séquence finale). Corneau pousse ainsi dans cette oeuvre beaucoup plus loin que Melville ne l'avait fait la « francisation » du cinéma noir américain : chez Melville, la relation homme-femme ne sert directement l'intrigue que très rarement (comme dans le cinéma américain d'où il tire son inspiration) et laisse la place à une narration beaucoup plus « classique » (*Le Cercle rouge*, *Le Samouraï*).

Burch et Sellier ne semblent pas s'interroger outre mesure sur cette récurrence du thème du lien amoureux dans le cinéma français, comme si cela était « naturel ». Or, comme nous venons de le voir, si sa présence est attestée dans différentes productions culturellement et géographiquement éloignées, la place privilégiée qui lui est réservée est elle particulière au cinéma hexagonal³⁸.

Ce lien amoureux peut prendre plusieurs formes, ces dernières reflétant souvent les évolutions profondes de la société (notamment lors des conflits mondiaux qui ont provoqué une profonde mutation des structures sociales) ou les états d'âme du réalisateur dans le cas du cinéma d'auteur.

Parmi elles la relation adultère semble être la plus représentée³⁹, presque tous les films traitant des relations amoureuses l'ayant abordée. Il est intéressant de noter que celle-ci est très souvent représentée comme « normale », comme si il s'agissait d'une évolution inévitable de la vie maritale (*La Règle du Jeu*, *Les Enfants du Paradis*, *Le Diable au corps*, *Jules et Jim*, etc.). Souvent c'est la femme qui « trompe » le mari ou l'amoureux (*L'Atalante*, *La Chienne*, *Les Amants*, *Une femme mariée*, etc.), mais les rôles peuvent parfois s'inverser (*La Maman et la Putain*, *La Peau douce*, *5×2*, etc.) Il faut noter que la grande majorité des réalisateurs étant de sexe masculin⁴⁰, le regard porté sur l'adultère féminin diffère de celui porté sur le masculin, ce dernier étant traité avec beaucoup plus de mansuétude⁴¹.

37) Voir à ce sujet la séquence d'ouverture qui tout en silence présente la personnalité de Ferrot grâce à différents panoramiques et gros plans sur la propreté maniaque de la chambre, cuisine etc. de ce dernier.

38) Le cinéma japonais traite également en masse du rapport amoureux, mais toujours dans une perspective qui laisse apparaître le carcan social (famille, clan, etc.) et ses contraintes sur les protagonistes.

39) En témoigne la quantité de films comportant le mot « amant » dans leur titre.

40) La tendance s'est cependant bien inverser ces dernières années.

41) Voir *La Chienne* de Renoir où le personnage interprété par Michel Simon est marié à une femme tellement détestable que la relation que ce dernier entretient avec Lucienne paraît tout à fait naturelle au spectateur.

L'autre type de relation amoureuse souvent représenté est la relation que l'on pourrait qualifier de « relation à trois ». Cette dernière constitue simplement une variante de la relation adultère⁴² et semble être une réponse à la libéralisation des mœurs qui traverse la société française après la Deuxième Guerre Mondiale, avec en point d'orgue les années 60. *Jules et Jim*, *Une Femme est une Femme* ou *Les Valseuses* ne sont-ils pas ni plus ni moins que des variations sur le thème de l'adultère, mais un adultère qui est cette fois reconnu et accepté de (presque) tous ? L'évolution des mœurs au cours des années 60 a donné une nouvelle tournure à un thème qui était déjà chère au cinéma hexagonal.

Il faut remarquer que la femme apparaît souvent comme le personnage qui « trahit » l'homme. Les premiers films de Godard (*Charlotte et son Jules*, *A bout de souffle*, *Pierrot le fou*, etc.) représentent le mieux cette tendance mais d'autres réalisateurs comme François Ozon (*8 Femmes* notamment) où Renoir (*La Chienne*, *La Règle du Jeu*) se font également l'écho de cette tendance qui traverse tout le cinéma français.

L'enfance, quoique moins représentée que la relation amoureuse, est l'autre thème qui se dégage d'une partie de la production française. *Les 400 coups* de François Truffaut⁴³ est l'oeuvre la plus célèbre mais des réalisateurs comme Jean Vigo (*Zéros de conduite*), Jean-Pierre Melville (*Les Enfants terribles*), Maurice Pialat (*L'Enfance nue*), Louis Malle (*Au revoir les enfants*), Christophe Barratier (*Les Choristes*), etc. sont les autres représentants d'une tendance récurrente du cinéma hexagonale.

B. Un mode narratif de la « distanciation »

1. L'identification « négative ».

Par opposition au « happy end » classique du cinéma hollywoodien le cinéma français a, comme nous l'avons indiqué en introduction, une image pessimiste où « tout n'est pas bien qui finit bien ». Le cinéma de l'entre-deux-guerres reflète bien cette tendance où les fins heureuses qui mettent en scène la réconciliation du couple ou la victoire du héros sont rares. Le « Réalisme poétique » est le représentant le plus célèbre de cette période mais on peut également signaler plusieurs oeuvres de Renoir (*La Bête humaine*, *La Règle du jeu*, etc.), de L'Herbier (*L'Argent*), etc. A la propension aux « fins malheureuses » s'ajoute un désenchantement voire un certain cynisme dans l'écriture de la plupart des auteurs français. La scène de la partie de chasse de *La Règle du jeu* en est probablement l'un des exemples les plus célèbres. Véritable annonce de la fin tragique qui attend le spectateur, cette séquence a la particularité d'être à la fois longue (Renoir intercale un nombre impressionnant de plans où les animaux se font abattre qui ne font avancer en rien le récit de façon « traditionnelle ») et d'être tourné dans un mode semi-documentaire. Le côté documentaire provient des animaux qui se font effectivement abattre à

42) La relation adultère est reconnue comme telle car cachée ou non acceptée par l'un des protagonistes. La relation à trois est dans son principe la même chose mais, étant reconnue et acceptée par tout, elle perd son caractère « adultérin ».

43) Truffaut est l'un des réalisateurs français qui a le plus filmé l'enfance. Outre *Les 400 coups* nous pouvons signaler *Les Mistons*, *L'Enfant sauvage* et *L'Argent de poche*.

l'écran⁴⁴ et dont les contorsions de douleur donnent toute sa cruauté à la séquence. Toute l'audace du réalisateur (et ceci explique certainement en partie l'échec public du film lors de sa sortie) est d'avoir monté ces images sanglantes en champ contrechamp avec les réactions des invités qui passent leur temps à rigoler et à prendre un grand plaisir (sauf André Jurieux ce qui là aussi annonce sa mort prochaine car il est le seul à ne pas respecter la « règle du jeu »). Le violent contraste qui résulte de ce montage entre d'un côté des images de joie et de fantaisie (impression renforcée par le jeu tout en extériorisation des acteurs) et de l'autre la peine que procure au spectateur les spasmes de douleur des lapins abattus (le dernier gros plan du lapin qui se tord de douleur est le plus terrible de tous) fait naître un sentiment de cynisme qui contribue à la teinte désenchantée du film. Le reste de l'oeuvre se poursuit sur la même dynamique avec la scène de théâtre (déjà mainte fois commentée) qui renforce la distance que met Renoir entre son regard et ses personnages. L'auteur présente sa fiction de façon détaché, pessimiste, désenchanté, comme si la seule façon de survivre dans ce monde était d'être du côté des « salauds »⁴⁵ (traduit par le personnage de Christine qui après sa timide tentative de fuite rentre finalement dans le rang). Le cinéma français présente ainsi la particularité d'agir à rebrousse poil sur les attentes des spectateurs habitués à une narration classique qui prévoit la résolution des péripéties d'une façon positive. Il ne s'agit pas là d'une tendance exclusive au cinéma d'auteur mais bien d'une caractéristique du cinéma français dans son ensemble. Luc Besson, réalisateur que l'on peut difficilement classer parmi le « cinéma d'auteur », présente le même désenchantement dans l'un de ses films les plus connus, *Nikita*. La forme narrative est on ne peut plus classique dans son évolution, avec une exposition (arrestation et présentation de l'agence et de ses activités), le développement (ou initiation du personnage principal avec la rééducation de l'héroïne), la crise (avec l'apparition de l'amoureux à qui elle essaye de cacher sa véritable identité) et enfin le dénouement (Nikita disparaît pour fuir l'agence) mais qui n'en est pas réellement un (du moins pas dans le sens « classique »), Nikita s'évaporant dans la nature en abandonnant l'homme qu'elle aime. Besson avait à l'origine prévu une toute autre fin, bien plus « hollywoodienne »⁴⁶, mais c'est finalement cette séquence ambiguë qui a été tournée. Il indique que la raison d'un tel revirement se trouve dans le « déséquilibre » qu'aurait provoqué une fin « ramboesque » dans la « courbe des sentiments »⁴⁷. Malgré

44) Le film *Cannibal holocaust* a soulevé un tolet au début des années 80 pour mettre en scène l'exécution de plusieurs animaux vivants, ce qui montre bien le rejet du public d'images de violence « non-fictionnelle ». Il se trouve que c'est ce côté documentaire qui donne à la séquence du film de Renoir toute sa force.

45) « Pour ma part, j'attribue la réaction des spectateurs à ma sincérité. J'avais placé cet ouvrage sous le signe des influences, les plus puissantes étant celles subies pendant la prime enfance. Or, ma prime enfance s'est passée auprès de mes parents et de Gabrielle. C'étaient des êtres incapables de ne pas discerner la vérité derrière les masques. Pour employer un mot populaire dans le vocabulaire moderne, le séjour dans ma famille avait été une « démystification ». Nous sommes mystifiés. On se fiche de nous. J'ai la chance d'avoir, dès ma jeunesse, appris à reconnaître la mystification. Dans *La Règle du jeu*, je fais part de ma découverte au public et le monde n'aime pas ça. Ça dérange son confort de savoir la vérité. » *Ma vie et mes films*, p. 157.

46) « [...]it was not until he got to the end of his shooting schedule (sixteen weeks) that he realized that the ending he had scripted did not work. In the first version, Marco and Nikita have been together for five years. 'Officially' she has been given three years' leave to 'get a life' with Marco. However, the Secret Police come to her apartment to 'arrest' her. She makes her escape, and it is Marco who dies in a shoot-out. She sets up a meeting with the Chief, and arming herself to the nines blasts him away. » *French Film : texts and contexts*, p. 298.

47) « According to Besson the triangular relationship between Nikita, Bob and Marco came over more strongly in the

le côté action et grand public qu'il est impossible de nier à son film, le réalisateur semble donc en dernier lieu privilégier les personnages et leurs relations. Les personnages plutôt que l'« action » (ou la situation pour employer les mots de Truffaut) constituent la base du modèle narratif d'une grande partie du cinéma français.

C. Une plus grande liberté de jugement laissée au spectateur.

Lors de l'enquête que nous avons menée auprès de nos étudiantes japonaises, il s'est avéré que beaucoup avaient l'image d'un cinéma qui « saute » les moments d'action importants pour se concentrer sur des séquences où la densité narrative est pauvre⁴⁸. La séquence centrale à l'hôtel de Suède d'*A bout de souffle*⁴⁹ représente bien cette tendance. Celle-ci, d'une durée de plus de vingt-cinq minutes, aurait pu être traitée en deux minutes tant les événements narratifs « purs »⁵⁰ qui la composent sont « faibles » : la réunion du couple qui finalement recouche ensemble (ce qui prépare la fuite à deux puis la trahison de Patricia) et les coups de téléphone à Berutti qui reste injoignable (ce qui va motiver les futurs déplacements du héros). Tout le reste de la séquence est « rempli » par une sorte de jeu de séduction entre Michel et Patricia, cette dernière s'employant à repousser les avances de son prétendant par différents moyens. Le découpage constitué de gros plans et la caméra de Raoul Coutard (qui n'a pas son pareil pour saisir l'« instant de vérité ») donnent un caractère intimiste à la scène⁵¹, ce qui rend parfaitement les subtilités du jeu de séduction entre les deux protagonistes. Or les relations amoureuses homme/femme et notamment l'incompréhension mutuelle qui les habitent constituent précisément le véritable thème d'*A Bout de souffle* : victime d'un amour à sens unique, Michel Poiccard ne trouve pas d'issue de secours à sa vie⁵² et préfère se laisser mourir⁵³ de la même façon qu'il accepte la trahison de Patricia. Le meurtre de l'agent de police et la fuite⁵⁴ qui s'ensuit ne sont que le canevas et le prétexte d'un récit qui exprime en réalité une histoire d'amour déçue.

Outre l'insistance sur des scènes en apparence « anodines », l'autre caractéristique de ce type de narration est d'élaguer les moments d'action qui n'apportent rien à la définition des personnages et aux

film than it had done on paper so he could not stick to the original ending which, in his words, was to be a Ramboesque firework display. The curve of violence of the original version went against the sentimental curve and produced an imbalance, he claimed. » p. 299.

48) Elles parlent de moments où à leurs yeux « il ne se passe rien ».

49) Longuement analysée par Michel Marie dans son étude sur le film.

50) Nous entendons par ce terme toute information narrative visant à faire avancer le récit de façon significative. Par exemple, que Michel et Patricia nous renseignent sur le nombre de personnes avec qui ils ont couché ne sert pas directement le récit mais donne seulement des informations sur les personnages qui aident à définir leur personnalité (tout comme la façon de répondre avec les mains).

51) Voir Michel Marie.

52) Godard avait déjà mis en scène ce genre de personnage incapable d'accepter que son amour ne soit pas partagé dans *Charlotte et son Jules*.

53) « Chui fatigué... » dit-il en apostrophe aux spectateurs lors de la scène de la Rue Campagne Première.

54) Le meurtre sur la route nationale ainsi que la fuite qui s'ensuit sont d'ailleurs traités de façon très brève, tout comme les apparitions ultérieures de la police.

relations qu'ils entretiennent⁵⁵. A l'écran cela se traduit par l'utilisation fréquente d'une figure de style bien connue des critiques littéraires : l'ellipse. Il s'agit de la suppression de morceaux d'histoire jugés inutiles par l'auteur. Déroutants voire agaçants pour les spectateurs habitués au cinéma « hollywoodien » (pour qui ce sont ces « pics d'action », où les noeuds soigneusement tissés par le récit se dénouent d'un coup sec, qui constituent le coeur narratif), les ellipses créent une sorte de distance entre le spectateur et la diégèse. Que s'est-il passé pendant le laps de temps écoulé ? Pourquoi tel personnage qui semblait prendre cette direction se retrouve dans la direction opposée ? L'ellipse constitue un puissant moyen narratif qui permet au réalisateur de moduler la perception du spectateur en prenant le contre-pied de façon violente de ce à quoi il s'attendait ou plus simplement de créer le doute dans son esprit. L'utilisation qu'en fait Mia Hansen-Love dans son film *Tout est pardonné* est à cet égard remarquable. L'histoire retrace l'histoire d'un couple (Victor et Annette) qui vient d'avoir un enfant (Pamela) mais dont le père, dépressif, alterne entre crises de liberté (il sort la nuit, se drogue, trompe sa femme) et moments de lucidité où il essaye de se repentir. Annette, amoureuse, lui pardonne dans un premier temps, mais suite à une énième dispute elle décide de le quitter avec leur fille. C'est le moment que choisit la réalisatrice pour insérer son ellipse. On retrouve Pamela onze ans plus tard, âgé de dix-sept ans, vivant toujours avec sa mère qui s'est remariée. Le soudaineté et la taille du « saut » temporel (onze ans !) soulignent et mettent en évidence dans l'esprit du spectateur le lien de cause à effet entre l'attitude de Victor et le gâchis familial et sentimental qu'il a provoqué. Alors que l'on aurait pu s'attendre à ce que Victor réussisse à vaincre ses troubles mentaux et que le couple se remette finalement ensemble pour un dénouement « heureux », l'auteur prend à contre-pied nos attentes en nous montrant que les « frasques » du mari ont été fatales au lien qui unissait les deux amoureux, et ce de façon définitive. L'identification « positive » qui aurait pu opérer (ou était en train d'opérer) entre les spectateurs et les personnages est ainsi éliminée par cette seule ellipse⁵⁶. La distance ainsi créée entre la diégèse et le public va être le terreau d'un regard critique du spectateur. Ce dernier peut alors porter un jugement sur les personnages qu'il voit à l'écran, ce dont il était incapable lorsqu'il était dans une logique d'« identification positive ». Le cinéma de Godard fonctionne, avec d'autres moyens, un peu de la même façon. Les apostrophes au spectateur, les cartons d'adresse, etc. ont pour fonction de décrédibiliser la diégèse en mettant le spectateur à distance, ce qui à terme doit amener à une élévation de son niveau de réflexion⁵⁷. L'écriture de Hansen-Love se trouve bien sûr à un niveau beaucoup moins visible (et politique), mais la force motrice de sa mise en scène et de celle de Godard est commune à une bonne partie du cinéma français. Le cinéma américain fonctionne de façon complètement opposée puisqu'il met tout en oeuvre pour faire « croire » que la diégèse qu'il décrit est « une » et « absolue », c'est-à-dire qu'elle ne peut être autre que la façon dont elle est présentée. D'où l'utilisation récurrente de personnages stéréotypés qui permettent une identification facile et positive des spectateurs, ce qui permet de se concentrer sur une

55) L'exemple de Luc Besson que nous avons vu plus haut est révélateur de cette tendance.

56) Il s'agit d'une forme de « trahison » de l'attente du spectateur comme évoqué plus haut.

57) Godard suit en cela les théories de Bertolt Brecht qui visent à la création d'un théâtre « communiste » capable de s'opposer au théâtre bourgeois.

histoire à rebondissements ou, comme nous l'avons appelée, l'« action » proprement dite⁵⁸.

Pour en revenir au cinéma hexagonal, il faut noter que la Nouvelle Vague a vu une « radicalisation » de la tendance au « cinéma de personnages ». Avant l'apparition du célèbre mouvement les films français privilégiaient déjà ce style narratif, mais le traitement qui lui était réservé restait assez « extérieur ». *La Règle du jeu* symbolise bien cette tendance où chacun des personnages est traité de façon plus ou moins égale et où la motivation, la personnalité de chacun sont formulées de façon indirecte et externe.

La Nouvelle Vague et la *Politique des Auteurs* qu'elle amène dans ses bagages vont amener le cinéma français à s'intéresser avant tout à l'individu plutôt qu'au groupe⁵⁹. Cela va aboutir à la réalisation d'oeuvres qui partent d'un matériau autobiographique (*Les 400 coups*, *Le Signe du lion*, etc.) et qui se focalisent sur un seul et unique personnage plutôt que deux ou trois (voire une dizaine pour *La Règle du jeu*) comme c'était le cas jusqu'alors. Au niveau de la « grammaire cinématographique » cela va aboutir à l'utilisation de plus en plus grande de la « voix off », du « Flash-back » (voire du « Flash-forward » dans *La Guerre est finie*), du plan subjectif, etc. Le cinéma français et mondial actuel a été fortement influencé par cette tendance (notamment Wong Kar Wai).

Pourquoi ces différentes caractéristiques se sont développées dans l'hexagone plutôt que dans un autre pays européen comme l'Italie, l'Allemagne ou l'Angleterre ? Qu'est-ce qui pousse une partie du public japonais à toujours aller voir ces films français ? C'est ce à quoi nous allons essayer de répondre dans une dernière partie plus axée sur la culture, l'économie, la société et l'histoire.

III. Conditions d'émergence d'un « cinéma français ».

A. Le poids du naturalisme.

1. Proximité des sujets traités et adaptations.

Le XIX^{ème} siècle a vu en France l'apparition du courant littéraire « naturaliste », mouvement dont Zola est le représentant le plus célèbre mais dont les caractéristiques se retrouvent sous la plume de nombreux auteurs à des degrés divers (Balzac, Flaubert, Maupassant, etc.) Sans vouloir entrer dans les détails, on peut dire que les auteurs naturalistes construisent le récit à partir de leurs personnages plutôt qu'en fonction d'une intrigue alambiquée et complexe. L'intérêt se situe avant tout dans le réalisme psychologique des personnages et de leurs réactions face à des moments de la vie (rencontres

58) D'où les trésors d'imagination déployés par les scénaristes hollywoodiens pour renouveler des situations déjà maintes fois traitées. Le récent *Inception* qui base son récit sur le postulat (tout à fait irréal mais au combien intéressant et riche de possibilités d'un point de vue narratif) qu'il est possible de rentrer dans les rêves des gens en est un bon exemple.

59) Truffaut résume parfaitement l'état d'esprit général de ces nouveaux réalisateurs dans un article paru dans *Arts* en 1957: « Le film à venir m'apparaît plus personnel encore qu'un roman, individuel et autobiographique comme une confession ou comme un journal intime. Les jeunes cinéastes s'exprimeront à la première personne et nous raconteront ce qui leur est arrivé : cela pourra être l'histoire de leur premier amour ou du plus récent, leur prise de conscience devant la politique, un récit de voyage, une maladie, leur service militaire, leur mariage, leurs dernières vacances et cela plaira forcément parce que ce sera vrai et neuf. » *François Truffaut*, p. 219.

L'image du cinéma français à l'étranger. Essai sur ses représentations et leurs modes de narration vus du Japon. (Carpentras Fabien)

amoureuses, mariage, amitié, mort, succès professionnel, etc.). Les premiers réalisateurs de fiction vont puiser abondamment dans cette ressource littéraire via différentes adaptations (*La Duchesse de Langeais*, *Eugénie Grandet*, *Le Père Goriot*, *Madame Bovary*, *Pierre et Jean*, *Thérèse Raquin*, *L'Assommoir*, *Nana*, *La Bête Humaine*, etc.) mais aussi en adoptant la plupart des thèmes traités par ces auteurs : passion amoureuse, adultère, jalousie, ambition, etc. Georges Sadoul dans son histoire du cinéma français parle de « cinéma naturaliste » en faisant référence à certains films, réalisés durant les années vingt et trente, qui adaptent en quantité certaines oeuvres du XIX^{ème} siècle. Il nous semble cependant que ce terme peut être appliqué à un courant beaucoup plus large allant du « Réalisme poétique » à l'école dite « impressionniste » de par la proximité des thèmes abordés. La littérature du XIX^{ème} siècle semble donc fonctionner comme une matrice lors de ces années de formation. Mais pas seulement, car même arrivé à maturité, le cinéma hexagonal va continuer à puiser une partie de ses thèmes chez les romanciers naturalistes comme en témoignent de nouvelles adaptations (*Une Vie* d'Astruc) ou influences (les références directes à Balzac chez Truffaut). Mais il y a plus, car il nous semble que le style narratif propre au cinéma français où l'auteur crée une distance critique avec le spectateur, provienne directement des changements de style apporté dans l'écriture par Flaubert et ses pairs.

2. Une narration « impersonnelle ».

Le Naturalisme littéraire ne s'embarrasse pas des idées de morale, de religion ou de politique : seul compte le réalisme psychologique de ses personnages. Pour arriver à leurs fins ces différents auteurs vont être obligés de créer un nouveau style narratif (inspiré par Balzac) qui leur permet d'observer le sujet de la façon la plus neutre possible. Finies les interventions directes du narrateur qui « jugent » les personnages et dont le seul et unique but étaient de guider la conscience du lecteur en influençant son interprétation. Comme le remarque fort justement Hans Robert Jauss, le scandale (et le procès qui s'ensuivit) provoqué par *Madame Bovary* provient plus de la forme narrative nouvelle utilisée par Flaubert que de l'adultère qu'elle décrit. En mettant à distance les personnages de sa diégèse, l'auteur laisse une plus grande liberté au lecteur de juger « bonnes » ou « mauvaises » les actions d'Emma, alors que l'adultère devait être condamné fermement et sans ambiguïté dans la société de l'époque :

« Le procédé artistique consiste à présenter le discours intérieur du personnage sans les marques du discours direct (« Je vais donc enfin posséder... ») ou du discours indirect (« Elle se disait qu'elle allait enfin posséder... ») ; il en résulte que le lecteur doit décider lui-même s'il lui faut prendre ce discours comme expression d'une vérité ou d'une opinion caractéristique du personnage.[...] Le désarroi provoqué par les innovations formelles du narrateur Flaubert éclate à travers le procès : la forme impersonnelle du récit n'obligeait pas seulement ses lecteurs à percevoir les choses-« avec une précision photographique », selon l'appréciation de l'époque-

elle les plongeait aussi dans une étrange et surprenante incertitude de jugement⁶⁰. »

Cette « forme impersonnelle » du récit se retrouve comme nous l'avons évoqué avec *Tout est pardonné* chez de nombreux réalisateurs français qui par divers moyens (éllipses, apostrophes au spectateur, plan séquence, plan d'ensemble, dénouements ambigües, etc.) créent une distance entre le spectateur et les personnages de la diégèse.

Les actions de ces derniers ne sont pas « jugés » par un narrateur omniscient comme c'est typiquement le cas dans le cinéma hollywoodien⁶¹, mais présentées de façon « objectives » ou pour ce qu'elles sont : à charge au spectateur de tirer ensuite les conclusions qu'il souhaite⁶². *L'année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais est une oeuvre où cette forme narrative est poussée à son paroxysme, mais des oeuvres d'auteurs moins expérimentaux comme François Truffaut, François Ozon, Léos Carax, Bertrand Bonello, Christophe Honoré, Jean-Pierre Jeunet, etc. relèvent de la même logique. Prenons par exemple le film *Pola X* de Carax dont la narration linéaire est plutôt facile à appréhender. Un jeune romancier (Pierre), qui vit avec sa mère (Marie) dans un luxueux château, est sur le point de se marier avec Lucie, sa fiancée. Alors que Pierre se voit fixé la date de mariage par sa mère, un doute intense s'empare de lui et il décide d'annoncer la nouvelle lui-même à sa fiancée alors qu'il est tard et qu'il fait déjà nuit. En chemin il rencontre une vagabonde (Isabelle, qu'il a déjà aperçu auparavant) qui lui annonce qu'elle est sa demi soeur et que Lucie est en fait sa soeur. Sous le choc, mais pas réellement surpris, Pierre décide d'abandonner sa mère et part vivre avec Isabelle d'abord dans un hôtel puis dans un entrepôt avec un groupe de gens qui vit en marge de la société. Progressivement une histoire d'amour se noue entre le frère et la soeur. Pierre s'attaque alors à son nouveau roman, en ayant soif de crier « sa vérité » au monde, mais le manuscrit qu'il a envoyé lui est renvoyé de façon blessante. A peu près au même moment Lucie retrouve sa trace et décide d'habiter avec lui, bravant l'interdiction et le courroux de son cousin Thibault, ce qui fait naître un sentiment de jalousie chez Isabelle. En lutte avec lui-même et son passé, n'arrivant pas à trouver sa véritable identité (la présence en filigrane du père qui pèse de toute son absence via la moto, la mère, le livre, l'interview télé, est révélatrice de la crise d'identité que traverse Pierre), il décide finalement de répondre à une énième provocation de son cousin pour le tuer en pleine rue. La dernière scène nous montre Pierre embarquant dans un camion de police, le regard fixe et dur, comme s'il ne savait toujours pas qui il est.

Si l'on écarte la fin ambigüe, le récit présente une structure assez classique avec une exposition, une

60) *Pour une esthétique de la réception*, H.R. Jauss, p. 85.

61) Chez qui l'utilisation du découpage « classique » facilite la description de personnages sans aspérités proches du stéréotype (voire franchement stéréotypés), ce qui facilite l'identification du spectateur et limite sa liberté d'interprétation (et donc de jugement).

62) Pour les besoins de la présente argumentation nous résumons pour faciliter la compréhension, mais il convient d'apporter quelques nuances. Un art représentatif comme l'est le cinéma ne peut en aucun cas atteindre à la subjectivité, voire fournir une totale liberté d'interprétation au spectateur. Il y a toujours un conditionnement en amont dû à la technique utilisée et surtout à la façon dont elle est utilisée (par exemple le plan séquence n'« objectivise » pas forcément mais peut être utilisé de façon tout à fait classique (voir *La Corde* d'Hitchcock.) Certaines formes de narration laissent néanmoins une plus grande liberté de jugement au spectateur comme nous sommes en train de le montrer.

crise, sa tentative de résolution est l'échec (?) du héros. Or à la vision du film, le spectateur ne manque pas d'être dérouté par des personnages qui ne lui offrent aucune aspérité pour s'agripper. Isabelle dit-elle la vérité ? Quel est le véritable sentiment de Pierre et « sa vérité » qu'il veut crier au monde ? Pourquoi Lucie décide de partir à sa recherche ? Les motivations de chacun ne sont pas vraiment claires et leurs actions agissent fréquemment à rebrousse poil de ce que peut attendre un spectateur lambda. Le traitement réservé aux scènes d'inceste est à cet égard révélateur de la stratégie narrative de l'auteur. Considéré comme tabou dans les sociétés occidentales et condamné comme tel, les relations mère/fils et frère/soeur ne sont pas seulement évoquées mais représentées de façon très picturale et sans jugement du narrateur. Une personne qui n'aurait pas vu la séquence où Isabelle confesse à Pierre qu'elle est sa demi soeur trouverait tout à fait normal que les deux couchent ensemble. Léos Carax représente l'inceste tel qu'il est « avec une précision photographique⁶³ », sans le condamner ou le louer. Comme pour le roman de Flaubert, la responsabilité de condamner ou d'accepter les personnages qu'il voit à l'écran est laissée au spectateur. Les réactions mitigées de la presse et son échec public sont les conséquences d'une oeuvre qui ne se « donne » pas au spectateur mais lui demande un certain effort intellectuel : aucune certitude, aucun confort comme cela est le cas dans une narration classique. La conscience du spectateur doit naviguer à vue entre les différentes clés fournis par l'auteur et se forger sa propre interprétation. Un tel cinéma, fort réjouissant et stimulant pour l'esprit du cinéophile ou du spectateur averti, reste risqué financièrement : Carax attendra une dizaine d'années avant de pouvoir tourner à nouveau. Il convient donc d'examiner les conditions économiques qui ont permis l'apparition du courant cinématographique que l'on nomme « cinéma d'auteur » en France.

B. Conditions d'apparition d'un « cinéma d'auteur ».

Réaliser un film professionnel demande beaucoup d'argent que seule une grosse structure (sociétés de production) peut fournir, avec en échange un retour sur les capitaux investis via la vente des droits du film à l'étranger ou son exploitation commerciale. Le cinéma est donc un art industriel, et dès sa conception un projet doit s'adresser à un certain public (qu'il soit national ou étranger) ce qui est censé assurer sa viabilité. La France produit pourtant chaque année de nombreuses oeuvres très personnelles qui appartiennent au « cinéma d'auteur ». Outre la tradition culturelle que nous avons évoqué plus haut, le cinéma français présente également des caractéristiques économiques propres qui soutiennent un cinéma plus personnelle et permettent sa diffusion. Ainsi au sortir de la Deuxième Guerre Mondiale et suite aux accords Blum-Byrnes qui prévoient une projection massive de films américains sur les écrans hexagonaux (trois semaines par mois), les pouvoirs publics décident de créer une loi protectionniste visant à préserver la « spécificité culturelle » de la France. Ainsi née en 1948 une loi d'aide, la Taxe spéciale additionnelle (TSA) qui ponctionne un certain pourcentage sur chaque billet vendu dans les

63) A cet égard la scène où Pierre et Isabelle couchent ensemble pour la première fois n'est pas tournée de façon pornographique (gros plan sur les parties génitales, réelle pénétration, etc) gratuitement mais répond à la stratégie narrative d'ensemble du film.

cinémas en France (y compris sur les films étrangers, ce qui en fait une mesure très protectionniste) et dont la recette est reversée dans la production nationale. A cela s'ajoute quelques années plus tard la mise en place d'une « prime à la qualité » (1953), qui sous réserve de l'avis du Centre national de la cinématographie attribue à certains films jugés « de nature à servir la cause du cinéma français ou à ouvrir des perspectives nouvelles de l'art cinématographique⁶⁴ » une aide financière qui peut être assez élevée⁶⁵. L'objectif, comme l'expose le directeur du CNC d'alors, et de donner un électrochoc à une production jugée sclérosée et trop mercantile⁶⁶. La conséquence directe de l'application de cette nouvelle mesure va être l'émergence de nouveaux réalisateurs de films à « petit » budget, plus libres donc et où l'expérience personnelle voire autobiographique vont avoir la part belle (*Le beau Serge*, *Les 400 coups*, etc.) Comme le souligne Michel Marie, la Nouvelle Vague découle directement de la prise de ces mesures d'aide qui vont donner un réel « coup de jeune » au cinéma d'alors. Le succès et le talent de certains réalisateurs de la Nouvelle Vague (notamment à l'étranger où s'arrachent les droits des oeuvres de ces nouveaux cinéastes⁶⁷) va enfoncer le clou et consacrer un nouveau style de cinéma plus personnel dans ses thèmes et ses formes narratives. L'exportation quasi-immédiate de ces nouvelles oeuvres (*Les 400 coups* de Truffaut est vendu à différents pays immédiatement après sa présentation à Cannes en 1959) va de son côté consacrer cette nouvelle image du cinéma français à l'étranger : un cinéma plus expérimental qui privilégie les relations amoureuses. Le Japon va rapidement être l'un des pays qui se montre le plus sensible à la nouvelle production française : *Les 400 coups* sont vendus à l'archipel dès Cannes 1959 (seul pays non européen avec les Etats-Unis à acheter les droits à cette époque), *A Bout de Souffle* y est présenté quelques semaines après sa sortie française, etc. De nouveaux réalisateurs nippons comme Nagisa Oshima, Yoshishige Yoshida, Yasuzo Masumura, Shindo Kaneto, vont s'inspirer du mouvement français et lui donner une plus grande visibilité dans l'archipel. L'image d'un cinéma d'auteur expérimental qui privilégie les sujets de la vie de tous les jours (rencontres amoureuses, enfance, adultère) se fixe à cette époque et influence encore aujourd'hui la perception qu'ont les Japonais du cinéma hexagonal. La proximité géographique ou culturelle des pays européens ou des Etats-Unis peut en partie suffire à expliquer l'attrait de ces pays pour ce « nouveau » cinéma français, mais l'est beaucoup moins pour un pays qui se situe à des milliers de kilomètres et dont la barrière linguistique et culturelle est beaucoup plus grande.

64) Op. cit. *La Nouvelle Vague*, p. 49.

65) Ce fut le cas pour *Un condamné à mort s'est échappé* de Bresson.

66) « En 1956, le directeur du CNC dénonce les effets néfastes de l'aide automatique qui donne aux créateurs une mentalité d'exportateurs puisque le montant de l'aide obtenu est proportionnel aux recettes. Cela a pour conséquence de favoriser les films traitant de sujets relativement faciles avec des vedettes internationales, tirés d'auteurs connus, de sujets qui ont fait leur preuve par des versions antérieures, donc sont des adaptations ou des remakes, des films qui recourent aux talents éprouvés et confirmés de comédiens de réputation internationale. » *La Nouvelle Vague*, p.49.

67) Pour exemple, la seule vente des droits des *400 coups* de Truffaut aux Etats-Unis a permis de rembourser intégralement l'investissement initial du film.

C. Existe-t-il une proximité des « sensibilités » françaises et japonaises ?

Nous avons parlé d'une tendance à un mode narratif de la « distanciation » dans le cinéma français qui offre au spectateur une plus grande liberté d'interprétation et de jugement. Cela passe par l'utilisation de différentes techniques de mise en scène qui « désacralise » le texte, lui retire son caractère absolu. L'objet ne s'impose ni ne s'offre au spectateur mais est mis à une certaine distance. Concrètement les interventions directes du narrateur dans certains films de Godard (via la voix off ou les cartons) servent à détruire la tendance du spectateur à s'identifier avec la diégèse en maintenant à une certaine distance vis-à-vis de cette dernière. Or un rapide survol des arts représentatifs japonais nous montre que la mise à distance est une constante dans la culture de ce pays. Noël Burch a fourni une analyse très détaillée de cette tendance à la surcharge du signifiant dans le cinéma japonais d'avant-guerre. A ses débuts ce dernier s'est en grande partie inspiré du Kabuki et autres traditions théâtrales qui nient le caractère unique et absolu de la diégèse en multipliant les moyens de représentation. Ainsi le Kabuki met en scène, en plus des acteurs, une voix narrative extérieure qui « commente » ce qui est en train de se passer, des instruments musicaux comme le shamisen qui jouent à rebours sur l'action qui est en train de se dérouler (air triste et pathétique lors des moments de bravoure), une mesure qui donne le tempo de certaines scènes, la participation des spectateurs via le « seien » ou « voix qui soutient », etc. Cette influence est très sensible sur certains auteurs nippons acclamés par la critique en France comme Mizoguchi ou Ozu. Godard a parfaitement senti l'« essence » de ce type de cinéma lorsqu'il écrit sa critique sur *Les Contes de la lune vague après la pluie* :

« L'efficacité et la sobriété est le propre des grands cinéastes. Et Kenji Mizoguchi ne faillit pas à cette règle (...) son art est de s'abstenir de toute sollicitation extérieure à son objet, de laisser les choses se présenter elles-mêmes sans que la pensée y intervienne autrement que pour effacer ses empreintes, donnant ainsi mille fois plus d'efficacité aux objets qu'elle soumet à notre admiration. C'est donc un art réaliste, et réaliste sera la mise en scène⁶⁸. »

« Laisser les choses se présenter d'elles-mêmes », il s'agit bien de la caractéristique d'un certain mode narratif du cinéma français que nous avons décelé plus haut et que l'on retrouve chez les auteurs naturalistes du XIX^{ème} siècle⁶⁹. Nul doute que cette proximité du mode de narration ait joué un rôle décisif dans la reconnaissance dont a bénéficié et bénéficie encore le cinéma français au Japon, notamment auprès de certains intellectuels. Ce constat est valable dans le sens inverse également, le nombre de films japonais présentés (et souvent récompensés) dans les festivals français chaque année

68) *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 1 1950-1984*, Edition établie par Alain Bergala, Cahiers du cinéma, Paris, 1998 (première édition 1985) p.123.

69) Cette ressemblance ne signifie nullement identité. Comme nous l'avons démontré dans un autre travail à travers l'analyse de deux auteurs contemporains (Rivette et Suwa), la présence de l'auteur est beaucoup plus sensible dans le cinéma français que nippon où ce dernier semble « s'effacer » à un degré supérieur.

étant assez important. Les questions que soulèvent une telle ressemblance dans l'approche narrative du récit chez ces deux pays, qui sont aussi éloignés culturellement et géographiquement l'un de l'autre, nous interpellent et nous essaierons d'y répondre dans des recherches ultérieures.

Conclusion

L'image que renvoie le cinéma français à l'étranger et notamment au Japon est donc le résultat de plusieurs facteurs plus ou moins complexes. L'intervention des distributeurs internationaux qui décident de l'accès ou non du public à certaines oeuvres est comme nous l'avons vu décisive. La production annuelle auquel a accès le public français est ainsi différente de celle auquel a accès le public nippon où, nous l'avons vu, le genre de la comédie dramatique est surreprésenté en comparaison de la quasi-absence de comédies. Cependant, pour pouvoir exporter (ou importer) ce genre de films, il faut que ceux-ci aient le mérite d'exister d'où l'importance de la volonté des acteurs de la production filmique française : réalisateurs, producteurs, etc. Nous avons vu que certains thèmes comme l'adultère ou l'enfance étaient récurrents au cinéma hexagonal, via l'influence de la littérature du XIX^{ème} siècle qui privilégiait le même genre de sujets. Ce constat s'applique également à la façon de représenter le récit, ce que nous avons nommé « mode narratif de la distanciation ». Ce dernier offre, à l'instar de certaines oeuvres du naturalisme littéraire, une plus grande liberté d'interprétation au spectateur chez qui la liberté de juger ou de condamner est laissée. Le récit est alors moins facile d'accès que dans un film « classique », ce qui implique un risque financier plus grand. Or nous avons vu que le cinéma français et sa politique de l'« exception culturelle » fournissait les conditions économiques nécessaires à la survie d'un « cinéma d'auteur » qui privilégie les expérimentations et les sujets plus personnels⁷⁰. Le public japonais, habitué de par ses propres traditions théâtrales et cinématographiques à un mode de narration qui met à distance a été sensible au cinéma français de façon assez précoce⁷¹, et la Nouvelle Vague a fixé de façon décisive l'image d'un cinéma de la crise amoureuse, de l'ellipse, et du pessimisme. Cette image est, comme je l'ai indiqué en introduction, toujours très vivace chez le spectateur japonais lambda et correspond donc à une certaine réalité du cinéma français. Il faut cependant nuancer l'expression de « cinéma français » car de nombreuses réalisations auxquelles le public français a accès et dans lesquelles il se reconnaît ne seront jamais montrées au public nippon, qui possède donc une image déformée voire biaisée de la société française actuelle. L'appellation « cinéma français » tout comme « cinéma japonais », « cinéma chinois », etc. fonctionne cependant comme un puissant concept marketing⁷² qui permet et qui aide la survie d'un cinéma qui prend des risques, qui expérimente, qui

70) A cet égard il est révélateur que certains réalisateurs japonais actuels tournent plus en France qu'au Japon (je pense à Nobuhiro Suwa notamment avec son *Un Couple parfait* ou le plus récent *Yuki et Nina*) dû à la « facilité » de trouver l'argent pour un cinéma d'auteur.

71) Akira Kurosawa cite dans les films qui l'ont marqué dans son enfance *La Roue* d'Abel Gance.

72) « To promote films in terms of their national identity is also to secure a prominent collective profile for them in both the domestic and the international marketplace, a means of selling those films by giving them a distinctive brand name. » *Cinema & Nation*, p. 69

L'image du cinéma français à l'étranger. Essai sur ses représentations et leurs modes de narration vus du Japon. (Carpentras Fabien)
réinvente sa grammaire régulièrement et dont les thèmes, comme le déchirement amoureux où l'enfance malheureuse, nous touchent tous de façon plus ou moins forte. Un cinéma dont l'existence est plus que jamais nécessaire et primordiale.

Bibliographie

Ouvrages de référence :

- BERGALA Alain (édité par), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 1 1950-1984*, Cahiers du cinéma, Paris, 1998 (première édition 1985)
- BURCH Noël, *Pour un observateur lointain. Forme et signification dans le cinéma japonais*, traduit de l'anglais par Jean Queval, Cahiers du cinéma-Gallimard, 1982 (édition originale 1979)
- BURCH Noël, SELLIER Geneviève, *La drôle de guerre des sexes du cinéma français 1930-1956*, Armand Colin, 2005 (première édition 1996).
- DE BAECQUE Antoine, TOUBIANA Serge, *François Truffaut*, Gallimard, 2001 (première édition 1996).
- HAYWARD Susan, *French National Cinema*, Routledge, 1993.
- HAYWARD Susan et VINCEDEAU Ginette (édité par), *French Film : Texts and Contexts*, Routledge, 2005 (première édition 2000).
- HJORT Mette et MACKENZIE Scott (édité par), *Cinema & Nation*, Routledge, 2000.
- JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Gallimard, 2001 (première édition 1978).
- MARIE Michel, *Comprendre Godard, travelling avant sur A bout de souffle et Le Mépris*, Armand, 2006.
- MARIE Michel, *La Nouvelle Vague*, Armand Colin, 2007.
- RENOIR Jean, *Ma vie et mes films*, Flammarion, 2005 (première édition 1974).
- SADOUL Georges, *Histoire du cinéma mondial des origines à nos jours*, Flammarion, Paris, 1949
- SADOUL Georges, *Le Cinéma Français*, Flammarion, 1962.
- TRUFFAUT François, *Les films de ma vie*, Flammarion, 2007 (première édition 1975).

Sites internet :

CNC : <http://www.cnc.fr/Site/Template/Accueil.aspx?SELECTID=614&t=3>

Exportations de films français :

http://www.cnc.fr/CNC_GALLERY_CONTENT/DOCUMENTS/publications/etudes/exportation/exportfilms_231109.pdf

UniFrance :

<http://www.unifrance.org>

Chiffres pour le Japon :

<http://www.unifrance.org/chiffres/zone-geographique/740/japon>

Liste des films du Festival du film français au Japon (2009) :

<http://www.afj-japon.org/index.php?id=692>.

Articles :

CARPENTRAS Fabien, *Comparaison des techniques de mise en scène du cinéma français et japonais à travers l'analyse de deux auteurs contemporains : Jacques Rivette et Nobuhiro Suwa*, Kinjô Gakuin University, Kinjô

Gakuin Daigaku Ronshû, 2010.

SELLIER Geneviève, *Images de femmes dans le cinéma de la Nouvelle Vague*, Clio. Histoire, femmes et sociétés, 1999.