Une nouvelle “Nouvelle Vague” ?

Comment l’immigration maghrébine régénère le cinéma français
(1970-2012)

Julien Gaertner

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/hommesmigrations/1539>

DOI : 10.4000/hommesmigrations.1539

ISSN : 2262-3353

Éditeur

Musée national de l'histoire de l'immigration

Édition imprimée

Date de publication : 1 mai 2012

Pagination : 6-19

ISSN : 1142-852X

Référence électronique

Julien Gaertner, « Une nouvelle “Nouvelle Vague” ? », *Hommes & migrations* [En ligne], 1297 | 2012, mis en ligne le 01 mai 2014, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/hommesmigrations/1539> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/hommesmigrations.1539>

Une nouvelle “Nouvelle Vague” ?

Comment l’immigration maghrébine régénère le cinéma français (1970-2012)

Par Julien Gaertner,
docteur en histoire, post-doctorant à l'unité de recherche Migration et sociétés (Urmis)
de l'université Nice-Sophia Antipolis et chargé de cours à Sciences Po Paris

Casaluce, Italie, 1999 © Ad van Denderen / Agence VU'

La place réservée aux immigrés dans le cinéma français, jadis cantonnés aux seconds rôles, a dû vite leur sembler trop étroite. Au tournant des années quatre-vingt-dix, les enfants de l'immigration maghrébine, devant et derrière la caméra, se chargent d'une critique sociale du fonctionnement de la société française, de ses cloisonnements, de ses plafonds de verre. Avec humour, art du décalage et force du discours, ils produisent de véritables succès populaires, font émerger des acteurs adulés du public, comme en son temps la Nouvelle Vague.

“*Qu’est-ce que la ‘Nouvelle Vague’ ?*” se demande Claude Beylie au milieu des années soixante. “*Moins que rien : une étiquette passe-partout, un slogan naguère lancé par un hebdomadaire ‘bien parisien’⁽¹⁾*” répond-il. Mais l’historien souligne qu’il s’agit aussi et surtout “*de cette liberté créatrice, ce soulèvement contre les préjugés régnants, ce sang neuf infusé non sans traumatisme à un organisme en perdition⁽²⁾*”. Comment ne pas voir, dans ces lignes, une allégorie de la place récemment prise par les cinéastes et acteurs venus du Maghreb puis issus de cette immigration dans le paysage cinématographique national ? Une immigration qui fut en effet longtemps soumise aux stéréotypes et préjugés dans les films français⁽³⁾, lorsqu’elle n’était pas laissée aux marges des grands écrans et des systèmes de distribution⁽⁴⁾. Pourtant, c’est cette même immigration qui offre, depuis une décennie, certaines de ses œuvres les plus remarquables au cinéma hexagonal, que cela soit derrière ou devant la caméra. Car en l’espace de quelques décennies, la vague d’immigration venue du Maghreb – pour reprendre le vocabulaire hydraulique fréquemment assigné à ce phénomène –, s’est muée en “Nouvelle Vague”.

Des dynamiques de régénérescence du cinéma français

L’organisme en danger dont s’inquiète Claude Beylie à la fin des années cinquante, c’est un cinéma français à bout de souffle. En effet, “*la ‘Nouvelle Vague’ apparaît comme une des conséquences de la crise du cinéma⁽⁵⁾*”, en l’occurrence une baisse de la fréquentation des salles obscures due au développement d’autres loisirs et à la concurrence de la télévision. La place était alors libre pour les films à grand spectacle en CinémaScope, pour un érotisme qui sied mal à un petit écran placé au milieu du salon familial, et enfin pour un cinéma d’auteur indépendant, inventif et peu coûteux : la “Nouvelle Vague”. Un mouvement qui profite d’une brèche dans l’économie du cinéma pour s’y imposer et introduire au cœur des scénarios des sujets précurseurs. De l’émancipation féminine dans *Et Dieu créa la femme* (Roger Vadim, 1956) au mal-être d’une jeunesse éprise de liberté dans *Pierrot le fou* (Jean-Luc Godard, 1965), la “Nouvelle Vague” régénère les sujets abordés par le cinéma français. Les films questionnent la société et anticipent les mouvements sociaux à venir, notamment ceux qui émergeront sur la scène publique durant la décennie suivante avec la révolte de Mai 68. Ainsi, au bénéfice d’une faille dans l’industrie du cinéma, la “Nouvelle Vague” séduit, prend le pouvoir et apparaît en avance sur son temps. Elle interpelle les spectateurs sur les non-dits de la société et sur son devenir. De ce courant novateur et précurseur, se distingueront des cinéastes et acteurs devenus depuis des figures tutélaires du cinéma national, voire des références culturelles mondiales. Révolution

esthétique, annonce de mouvements contestataires, modernité, la “Nouvelle Vague” est depuis un objet intouchable⁽⁶⁾, symbole non seulement du septième art mais aussi de l’exception culturelle française pour nombre de cinéphiles.

À la fin des années quatre-vingt, la crise des entrées en salles se répète, une baisse de la fréquentation qui se poursuit au début de la décennie suivante⁽⁷⁾. Le cinéma français, à nouveau, a besoin de sang neuf, d’un électrochoc. Une autre greffe difficile mais salvatrice doit avoir lieu pour un septième art en manque d’idées, concurrencé par les bouquets de chaînes télévisées spécialisées dans le cinéma et à la recherche de nouveaux publics. Avec l’implantation progressive de multiplexes⁽⁸⁾ à la périphérie des grandes agglomérations et le succès des “banlieue-films”⁽⁹⁾ au milieu des années quatre-vingt-dix, l’immigration maghrébine va jouer un rôle non négligeable dans le rebond aussi bien artistique qu’économique de cette industrie. Une nouvelle “Nouvelle Vague” qui investit, comme la précédente, le tapis rouge du Festival international du film de Cannes, la scène des César, et les sommets du box-office. Les interprètes et cinéastes d’origine maghrébine vont de la sorte acquérir une place de choix dans le cinéma français, une notoriété qui leur permet de porter à l’écran, comme leurs prédécesseurs, des sujets de société jusqu’alors délaissés par les longs-métrages de fiction.

Cependant, avant de définir les conditions de ce renversement et de l’apparition de cette possible nouvelle “Nouvelle Vague”, ainsi que ses analogies avec la précédente, il est nécessaire de s’attarder à la fois sur les difficultés de l’émergence de cette génération d’artistes, puis sur son impact artistique aussi bien qu’économique depuis bientôt deux décennies dans le paysage cinématographique français. Deux clés d’analyse qui permettront d’étudier la façon dont non seulement le sujet de l’immigration autrefois relégué aux marges de l’industrie est désormais pleinement cinématographique, mais aussi ce que son traitement par les cinéastes révèle de la société française et de la façon dont celle-ci assume, à travers eux, son caractère pluriel.

Une émergence tardive sur le devant de la scène

1970, bidonville de Nanterre. La “Nouvelle Vague” a déjà reflué lorsqu’un immigré algérien, qui travaille sur les chantiers le jour et profite des nuits endiablées de Saint-Germain-des-Près le soir, a des rêves de cinéma. Ali Ghanem, ouvrier et apprenti cinéaste, décide en effet de se lancer dans une folle aventure, celle de réaliser un film sur la condition des travailleurs immigrés vivant dans le bidonville. Entouré d’amateurs, soutenu par un producteur qui lui consent quelques milliers de francs, il réalise *Mektoub ? “avec ses tripes”*⁽¹⁰⁾. Mais la volonté ne suffit pas à convaincre les

critiques de cinéma qui remettent en cause les qualités de ce premier essai cinématographique pour un immigré maghrébin en France. Ainsi, lorsque *Libération* se penche sur la sortie de *L'Autre France* (1977) – second film d'Ali Ghanem –, le journal revient sur son premier travail pour un rappel au lecteur : “*Le film n'était pas sans faiblesses narratives, insuffisances techniques, on pouvait lui reprocher de n'être qu'un constat sans grande dimension politique*⁽¹¹⁾.” Même jugement dans *Le Figaro* où le film est “*plus proche du reportage ou du documentaire télévisé que des œuvres du néo-réalisme*”, n'ayant “*pas encore assez d'objectivité et de sens de l'observation*⁽¹²⁾”. Le spectateur potentiel convient, à la lecture de son journal, que ces absences sont fortement préjudiciables à n'importe quel individu souhaitant s'adonner au septième art. *Mektoub ?* est alors représentatif de ces premiers films tournés par des cinéastes maghrébins en France. À l'image des personnages qu'ils mettent en scène, ces fictions sont pauvres car réalisées sans moyens, films qui reflètent la détresse des travailleurs à côté desquels les Français passent sans prêter attention, c'est-à-dire des films peu vus – entre 5 709 entrées pour *Mektoub ?* et 20 895⁽¹³⁾ pour *Les Ambassadeurs* (Naceur Ktari, 1977) –, peu distribués et rarement télédiffusés. Enfin ces “films immigrés” ne parlent pas aux Français de sujets qui les intéressent, ni ne sont pleinement cinématographiques au sens spectaculaire du terme comme le signale Tahar Ben Jelloun. Car “*ce qui manque le plus dans ce genre de films, c'est le cinéma*⁽¹⁴⁾”, estime-t-il. *Télérama* relevait le même dilemme à la sortie de *L'Autre France* en 1977, jugeant que ce film, “*ce n'est pas du cinéma*⁽¹⁵⁾”.

Les immigrés sont encore tenus à distance par le rire dans la grande majorité des fictions hexagonales.

Cependant, bien que la figure du travailleur immigré se démarquât sur cette période et que le cinéma tente de lui donner vie à l'écran⁽¹⁶⁾, les représentations les plus frappantes pour l'opinion restent celles des grandes comédies populaires allant de la caricature d'émirs richissimes qui suit les chocs pétroliers, à l'imitation d'autochtones dans des pantalonades touristiques tournées dans les hôtels aseptisés de bord de mer au Maghreb⁽¹⁷⁾. Les immigrés sont encore tenus à distance par le rire dans la grande majorité des fictions hexagonales. Accompagnant le sentiment d'éloignement engendré par la politique du retour et du “*million de l'immigré*⁽¹⁸⁾”, les films semblent contribuer à sensibiliser l'opinion au fait que les Maghrébins ne sont que de passage et qu'en ces temps de montée du chômage et de crise économique, leur présence est éphémère. On peut donc en rire librement, et en faire un portrait souvent peu dissemblant de celui rencontré dans le cinéma colonial. À la fin des années soixante-dix, les stéréotypes sont solidement ancrés dans les imaginaires et les conditions de

l'émergence d'une nouvelle "Nouvelle Vague" sont encore loin d'être réunies. Les clichés sont à la mode et rentables. Les personnages "*huileux, frisottés, de vraies têtes d'assassins*" comme les décrit Victor Pivert dans *Les Aventures de Rabbi Jacob* (Gérard Oury, 1973), remplissent les salles obscures⁽¹⁹⁾. Il est par conséquent difficile de s'en passer. Ils continueront à attirer les foules dans un autre genre, le film policier, qui succède à la vague de comédies au moment où l'opinion s'inquiète de la présence durable des immigrés au début des années quatre-vingt⁽²⁰⁾.

Le parcours de la reconnaissance

Pourtant, au milieu des années quatre-vingt, dans le sillage de la Marche pour l'égalité et contre le racisme, un frémissement annonce les prémises de la reconnaissance artistique à venir. En 1985, le film *Le Thé au harem d'Archimède* (Mehdi Charef) est la sensation cinématographique de l'année. L'auteur est consacré par la presse et le monde du cinéma⁽²¹⁾. Venu chercher sa récompense sur la scène des César, Mehdi Charef, surpris, trouve difficilement ses mots⁽²²⁾. L'ouvrier né en Algérie, devenu écrivain puis cinéaste, témoigne de cette difficulté à accepter cette distinction : "*Quand je reviens, je vais chez mes parents quelques jours après. Il y a mes copains qui sont là, enfin des amis, qui sont là, à fumer une cigarette dehors, et moi je n'ose pas aller vers eux. Comme si j'avais fait une connerie, comme si j'avais dénoncé. Et j'étais, oui j'étais gêné de ce succès. J'ai beaucoup souffert de ça, c'est bête, parce que j'étais pas fait pour [...]. Parce que nous, on croit qu'on est pas fait pour, voilà ce que nous disaient nos parents. Et ils nous ont transmis ça*"⁽²³⁾.

Avec *Le Thé au harem d'Archimède*, un premier pas est pourtant franchi et les cinéphiles assistent ici à la naissance "*d'un grand cinéaste*", et "*s'il fallait comparer ce premier film d'un inconnu [...], ce serait aux Quatre Cents Coups qu'on devrait faire référence*"⁽²⁴⁾. Claude Chabrol insiste sur le phénomène dans une tribune où il juge que le monde du septième art doit "*se poser la question en ces termes : comment un néophyte absolu a-t-il pu réaliser un film professionnellement aussi satisfaisant ?*"⁽²⁵⁾.

Inévitable référence pour un film sur la jeunesse, le film de François Truffaut, auteur phare de la "Nouvelle Vague", amorce le début de l'intégration progressive de cinéastes immigrés tel Mehdi Charef, ou issus de l'immigration à l'image de Rachid Bouchareb et Karim Dridi. Ce dernier, avec le film *Bye-Bye* (1995), est unanimement salué par une critique de moins en moins encline à catégoriser des films auparavant vus à travers le seul prisme du "cinéma beur"⁽²⁶⁾. La reconnaissance artistique semble désormais possible en cette année durant laquelle le cinéma français se transforme. Le grand écran se fait plus que jamais caisse de résonance du débat politique alors fixé sur la "fracture sociale". Au mois de mai 1995, le cinéma comme les candidats en course pour la présidence de la République n'ont plus uniquement l'immigration

pour sujet principal. C'est néanmoins ce qui semble être son nouvel espace dédié dans l'imaginaire national qui préoccupe à la fois la politique et le cinéma : les banlieues. Le film à la distribution déjà "black-blanc-beur" *La Haine* (Kassovitz, 1995), au cœur de cette "fracture sociale"⁽²⁷⁾, investit les marches du Festival de Cannes où il reçoit le prix de la mise scène. Il remplit aussi de nouvelles salles de cinéma, les multiplexes, qui prennent leur essor à ce même moment, attirant un nouveau public qui voit apparaître des héros à son image en haut de l'affiche.

La vitalité artistique et le poids économique des Français d'origine maghrébine dans le paysage cinématographique

Auteur d'*Hexagone* (1993) et *Douce France* (1995), Malik Chibane résume le bouleversement qui prend place au milieu des années quatre-vingt-dix : "*La spécificité des quartiers populaires, c'est qu'ils sont en avance sur la culture de masse de la société française [...], c'est un foyer culturel qui inspire des modes, des comportements. La culture de banlieue devient à la mode et elle attire autant les bobos – les petits bourgeois qui parlent le 'verlan' maintenant –, que les fils d'ouvriers qui veulent voir des choses sur le grand écran. Ils sont dans la même salle, donc ça représente du monde*"⁽²⁸⁾.

Avec la nouvelle baisse de fréquentation des salles de cinéma de la fin des années quatre-vingt – baisse qui s'accroît au début des années quatre-vingt-dix –, une brèche se crée pour les enfants de l'immigration dans le paysage cinématographique français. Une faille similaire à celle des années cinquante pour la "Nouvelle Vague" s'entrouvre en effet peu à peu sous l'effet conjugué de l'économie du cinéma dont la crise nécessite un élargissement du public, mais aussi avec l'affirmation d'une nouvelle génération de cinéastes et d'acteurs d'origine maghrébine. Autre élément de cette conjoncture soulevé par Malik Chibane, le succès de plusieurs "banlieue-films". Une réussite collective davantage qu'un mouvement esthétique pour des œuvres au traitement divergeant, mais une réussite à la suite de laquelle les stéréotypes semblent définitivement passer de mode. Rire des minorités ethniques n'est plus possible, le risque étant, entre autres, de se mettre une partie du public à dos.

Car la construction des multiplexes à la périphérie des grandes agglomérations change profondément la sociologie du public. Une population qui n'avait jusqu'alors que peu accès aux salles obscures allait non seulement voir les écrans se rapprocher d'elle, mais aussi constater une ouverture à la diversité et à un questionnement sur la place des descendants de l'immigration dans la société française⁽²⁹⁾. Ainsi, alors qu'à proximité des grandes agglomérations s'installent de nouveaux cinémas, les films

français qui y sont programmés prennent peu à peu en compte la composition sociologique de ces nouveaux spectateurs⁽³⁰⁾.

À côté des transformations structurelles de l'économie du cinéma, les années quatre-vingt-dix voient aussi Sami Bouajila et Roschdy Zem s'affirmer dans le cinéma d'auteur, avant qu'au début des années deux mille, ce ne soient les cinéastes Abdellatif Kechiche, Rabah Ameur-Zaïmeche et Rachid Bouchareb qui se distinguent⁽³¹⁾. Dans leur sillage, la scène des César aussi bien que le tapis rouge du Festival international du film de Cannes vont permettre aux cinéphiles de découvrir de nouveaux artistes. En effet, nombre d'acteurs, actrices ou cinéastes issus de l'immigration maghrébine, y sont les lauréats des plus prestigieuses récompenses. Meilleur film, meilleur réalisateur ou meilleur interprète, les descendants des immigrés nord-africains s'accaparent des prix qui – exception faite de Mehdi Charef –, leur avaient longtemps échappé. Les interprètes Leïla Bekhti, Hafsia Herzi, Rachida Brakni, Naidra Ayadi, Malik Zidi et Tahar Rahim sont loin d'être des exemples isolés. Le scénariste Abdel Raouf Dafri ou les cinéastes Nassim Amaouche, Abdellatif Kechiche et Riad Sattouf semblent en effet eux aussi en mesure d'assurer la pérennité de cette nouvelle donne pour le cinéma français⁽³²⁾.

La production de films à succès

Si les récompenses ayant pour but de mettre en avant une performance artistique remarquable sont de plus en plus souvent attribuées à ces étoiles montantes, cette génération d'artistes se révèle aussi capable, depuis la même période, de mobiliser un grand nombre de spectateurs dans les salles obscures. Exemple frappant, celui du succès de la saga *Taxi* qui, en quatre épisodes, a fait du personnage de Daniel Morales, qu'incarne l'acteur Samy Nacéri, le héros le plus vu de l'histoire du cinéma français avec 28 millions d'entrées cumulées⁽³³⁾. Succès identique pour la première apparition de Jamel Debbouze au cinéma dans la comédie *Le ciel, les oiseaux... et ta mère* (Djamel Bensalah, 1999). L'acteur connaîtra les sommets du box-office trois ans plus tard avec *Astérix et Obélix : Mission Cléopâtre* (Alain Chabat, 2002) qui attire 15 millions de spectateurs, devenant ainsi – avant la sortie des phénomènes de masse que sont *Intouchables* (Olivier Nakache et Éric Toledano, 2011) et *Bienvenue chez les Ch'tis* (Dany Boon, 2008) –, le deuxième succès de l'histoire du cinéma national. Les "Gaulois" Gérard Depardieu et Christian Clavier y sont symboliquement relégués au second plan, laissant l'avant-scène au jeune acteur qui s'impose à son tour comme une valeur sûre des salles obscures.

Ainsi, tant du point de vue de la qualité esthétique des œuvres et de l'interprétation des personnages que du point de vue économique, les enfants de l'immigration maghrébine semblent être devenus indispensables au septième art français. Nouveaux moteurs de la création cinématographique hexagonale autant que valeurs montantes du box-office, leurs films évoquent, de façon plus ou moins prononcée, une série de thèmes communs. Car derrière la gloire parfois éphémère des récompenses ou du succès public, des thèmes récurrents se font jour. Les questions de l'intégration, de l'exil, de l'identité, de la double appartenance culturelle ou encore de la mémoire sont au cœur des scénarios. Dans *Astérix et Obélix : Mission Cléopâtre*, la référence se limite certes à une boutade inspirée de la phrase de Jacques Chirac sur "*le bruit et l'odeur*"⁽³⁴⁾, mais le thème occupe le cœur de la fiction aussi bien dans *Indigènes* (Rachid Bouchareb, 2006) que dans *La Graine et le mulet* (Abdellatif Kechiche, 2007). Des films qui interpellent la société quant au destin de l'immigration maghrébine en son sein, immigration longtemps stigmatisée à l'écran, de l'orientalisme d'*Angélique et le Sultan* (Bernard Borderie, 1968) au polar stéréotypé *L'Union sacrée* (Alexandre Arcady, 1989). Mais les Français nés de cette immigration, loin des préjugés qui assuraient à ces œuvres une audience certaine, ont aujourd'hui renversé des représentations construites sur un temps long. Mieux, cette génération d'artistes a su faire d'une question laissée aux marges du paysage des scénarios, l'un des principaux sujets d'inspiration contemporain.

Cette génération d'artistes a su faire d'une question laissée aux marges du paysage des scénarios, l'un des principaux sujets d'inspiration contemporain.

Une nouvelle "Nouvelle Vague" attachée à la question migratoire

La nouvelle "Nouvelle Vague" apparue au milieu des années quatre-vingt-dix ne se caractérise pas uniquement par son impact économique – aidant l'industrie du cinéma à surmonter une autre crise –, ni par sa vitalité artistique à l'instar de la "Nouvelle Vague" précédente. Car ce qui distingue aussi ces différents interprètes et cinéastes, c'est leur capacité à mettre en scène un sujet jusqu'alors délaissé par le cinématographe. Ici, les auteurs de la nouvelle "Nouvelle Vague" tissent une nouvelle analogie avec le travail de leurs prédécesseurs. Leur faculté à porter un regard neuf sur la société française, à offrir un angle de prise de vue jusque-là ignoré, constitue un

apport considérable au septième art français. Avec eux, la caméra se décentre vers “*les oubliés de la société de consommation*”⁽³⁵⁾, mettant en lumière des problématiques sociales auparavant négligées.

L’immigration, sujet dont les producteurs aussi bien que les spectateurs s’étaient désintéressés depuis le début des années soixante-dix, s’impose désormais sur grand écran. Ce thème majeur du débat public depuis plus de trois décennies n’avait jusqu’à jamais réussi à gagner les faveurs de l’industrie du cinéma, peut-être faute d’auteurs capables de le sublimer. Or, avec l’émergence de ces cinéastes, la lacune est comblée. Ainsi, *Dernier Maquis* (2008), de Rabah Ameur-Zaïmeche, est non seulement encensé sur trois pages par les *Cahiers du cinéma*, mais il est aussi reçu comme un objet politique,

À l’image du cinéma français des années cinquante, la nouvelle “Nouvelle Vague” exerce donc une critique sociale, celle-ci portant en l’occurrence sur la gestion politique de l’immigration.

“*un lieu, rare au cinéma, de naissance et de visibilité des sujets politiques de la France d’aujourd’hui, du véritable peuple français et de son pouvoir inaliénable – en deçà et bien au-delà des enjeux, faussés par l’obsession identitaire, de la représentation politique*”⁽³⁶⁾.

Si l’esthétique des films d’Abdellatif Kechiche, Nassim Amaouche, Rachid Bouchareb ou Rabah Ameur-Zaïmeche répond à des genres différents – allant du

western rural pour *Adieu Gary* à la fresque sociale et familiale dans la tradition de Jean Renoir pour *La Graine et le mulet* –, une trame commune se dégage de l’ensemble de ces films. Tous sont en effet marqués par la question migratoire et ses conséquences pour les générations nées en France. Ainsi, une conscience politique commune s’exprime telle celle d’Abdellatif Kechiche dans la note d’intention de *La Graine et le mulet* (2007). Le cinéaste y explicite l’enjeu d’une œuvre dont l’identité est le point central : “*C’est en réaction à des schémas encore trop souvent réducteurs, que je voulais représenter cette famille de Français-Arabs dans sa complexité*”⁽³⁷⁾. Cette revendication d’une identité complexe est soulignée par nombre d’observateurs dont *Libération*, pour qui le film nous fait ressentir la “*récapitulation des blessures historiques, sociales, ethniques [...], toutes les questions brûlantes sur l’appartenance arabe et française*”⁽³⁸⁾.

Abdellatif Kechiche n’est pas isolé dans cette démarche de réhabilitation des identités. Dans *Indigènes* (Rachid Bouchareb, 2006), lorsque deux des soldats, Saïd et Messaoud, foulent pour la première fois le sol français, ceux-ci s’agenouillent dans une forme d’allégeance et hument une poignée de terre. Le second s’adresse à son ami en ces termes : “*La terre de France est meilleure*”. Le film, après avoir fait sensation à Cannes où il reçoit un prix d’interprétation collectif, réunit plus de trois millions de spectateurs en salles. Le président de la République Jacques Chirac

fait publiquement part de son émotion à la suite d'une projection privée, et décide de "décristalliser" les pensions des tiraillleurs⁽³⁹⁾. Mais si avec *Indigènes*, "*il y a quelque chose de symboliquement fort et émouvant dans la construction d'un casting et d'une affiche dont quatre noms arabes se partagent, enfin, la tête*⁽⁴⁰⁾", le film *Hors-la-loi* (Rachid Bouchareb, 2010), quatre ans plus tard, va réveiller les conflits de mémoires et les plaies mal cicatrisées de la guerre d'Algérie. Manifestations et prises de position d'élus se succèdent durant tout le mois de mai 2010. L'année suivante, sur un scénario du même Rachid Bouchareb, l'acteur Roschdy Zem poursuit l'entreprise de réhabilitation de la mémoire de l'immigration, cette fois-ci derrière la caméra, avec *Omar m'a tuer* (2011), film tiré du fait divers sanglant qui vit le jardinier Omar Raddad condamné après un procès dont le manque d'équité fit polémique. Dernier exemple de l'engagement de cette nouvelle "Nouvelle Vague" avec le film de Karim Dridi, *Khamsa* (2008), dans lequel le cinéaste "*va chercher tout au fond de la société française le plus pauvre de ses membres [...], un enfant exclu parmi les exclus*⁽⁴¹⁾". Un scénario qui n'est pas sans rappeler celui de l'un des films majeurs de la "Nouvelle Vague", *L'Enfant sauvage* (François Truffaut, 1970).

À l'image du cinéma français des années cinquante, la nouvelle "Nouvelle Vague" exerce donc une critique sociale, celle-ci portant en l'occurrence sur la gestion politique de l'immigration. Elle pointe du doigt le trouble identitaire des Français qui en sont issus, les difficultés de l'intégration, tout comme elle soulève parfois de violentes polémiques mémorielles dans l'opinion. *Wesh-Wesh qu'est-ce qui se passe ?*, *Indigènes*, *Vénus noire* (Abdellatif Kechiche, 2011), *Adieu Garyet* et *Hors-la-loi* témoignent, avec une portée différente, de ce regard critique.

Accueil de la critique et originalité du ton : la filiation avec la Nouvelle Vague

Autre argument à porter au crédit de ces films, celui de leur réception critique. Depuis 2001 et le film *La Faute à Voltaire* (Abdellatif Kechiche)⁽⁴²⁾, le ton des observateurs est bien loin des réactions observées dans les années soixante-dix. Leur capacité à redynamiser la création artistique nationale est en effet mise au crédit des enfants des immigrés maghrébins. Rabah Ameur-Zäimeche, Rachid Bouchareb, Karim Dridi, Nassim Amaouche, Riad Sattouf ou Abdellatif Kechiche, tous font preuve d'un ton original remarqué par la presse et salué par le monde du cinéma⁽⁴³⁾. Le dernier nommé, révélé devant la caméra d'André Téchiné (*Les Innocents*, 1987) avant de se lancer dans l'écriture et la réalisation, a été particulièrement mis en avant avec *L'Esquive* (2004). Les observateurs le citent en exemple de ce

renouvellement générationnel. Son “film ouvre une porte” juge *Le Nouvel Observateur*, une porte “dans laquelle il faut souhaiter que le cinéma s’engouffre⁴⁴”. Mais avec le succès de son film suivant, il sera affilié non pas à une génération de cinéastes issus de l’immigration, mais à une glorieuse tradition cinématographique française : “Côté Kechiche [...], une tradition : Renoir, Pagnol, Pialat qu’il prolonge avec force⁴⁵”, estime-t-on dans les *Cahiers du cinéma*. Certes, ces auteurs ne sont pas représentatifs de la “Nouvelle Vague”, mais la comparaison est flatteuse pour des auteurs aujourd’hui à mille lieux de l’appellation “beur”.

Si la principale analogie entre les auteurs des années cinquante et ceux des années deux mille ici pris en exemple réside dans une habileté à interpellier la société sur ce qui s’y déroulait jusqu’à présent hors du champ des caméras, un autre parallèle est à l’évidence celui de la réception critique d’œuvres considérées comme un souffle d’air frais sur les grands écrans. Mais ces comparaisons ne sont pas les seules et d’autres analogies semblent possibles. Ainsi, celle de l’absence de convergence esthétique ou de manifeste cinématographique commun peut être mise en avant. Autre rapprochement entre les auteurs de la “Nouvelle Vague” des années cinquante et ceux issus de l’immigration maghrébine – tous deux héritiers, rappelons-le, d’une crise de l’économie du cinéma –, le soutien apporté par les *Cahiers du cinéma*. Si la revue représentait un laboratoire d’idées et une véritable communauté intellectuelle pour la génération des années cinquante, le soutien affiché à l’égard des auteurs issus de l’immigration maghrébine est à souligner. L’argument est certes moins patent que les précédents, mais il reste révélateur de la proximité entre ces deux périodes dans l’histoire du cinéma français, et une nouvelle preuve de la portée de la nouvelle “Nouvelle Vague” dans la création nationale.

Une nouvelle “Nouvelle Vague” réduite à ses origines ethniques ?

“Le mec, il a fait un film sur le couscous, mais on disait qu’un grand cinéaste était né. Moi j’ai adoré le geste. Donc j’ai pas envie de parler de couscous pour La Graine et le mulot, ni d’immigration. J’ai envie de parler de cinéma comme l’ont fait les critiques à l’époque, et c’était très agréable⁴⁶”. C’est ainsi que Nassim Amaouche témoigne de la légitimité acquise par cette génération de cinéastes en prenant pour exemple le troisième film d’Abdellatif Kechiche. En effet, si le sujet de l’immigration traverse à l’évidence ces films et constitue leur point d’ancrage, force est de constater que réduire la nouvelle “Nouvelle Vague” à ses origines ethniques et au seul registre de la question migratoire n’est guère possible.

Derrière un sujet qui agite régulièrement le débat politique, affleurent des thèmes passés sous silence par le cinéma français comme le passé colonial et la guerre d'Algérie dans *Hors-la-loi* et *Cartouches gauloises* (Mehdi Charef, 2006), ou l'esclavage dans *Little Sénégal* (Rachid Bouchareb, 2001) et *Vénus noire*. De même, le sujet de l'immigration n'est plus le pré carré de cette génération. Les scénarios de Philippe Faucon (*La Trahison*, 2005 et *La Désintégration*, 2012), Philippe Lioret (*Welcome*, 2009), Costa Gavras (*Eden à l'ouest*, 2009), Florent Emilio-Siri (*L'Ennemi intime*, 2007) ou Jacques Audiard (*Un Prophète*, 2009) intègrent pleinement le sujet.

Mieux, les cinéastes issus de l'immigration dépassent le cadre migratoire pour poser un regard non plus ethnique mais social. Dans *Adieu Gary* ou *La Graine et le mulet*, le lien social se tisse avant tout grâce à l'appartenance des personnages à la classe ouvrière. Les immigrés n'y sont plus uniquement des Maghrébins, ils sont des travailleurs parmi d'autres. Dans ce contexte, des hommes et des femmes se rencontrent, des amours se nouent. Dans *LEsqive*, deux adolescents s'aiment dans une cité de la banlieue parisienne. La question de l'origine y est dissolue dans un classique du théâtre français, *Les Jeux de l'amour et du hasard*, de Marivaux. Les sentiments ont pris le dessus sur l'ethnicité.

Si la question de l'immigration et de son héritage est placée au centre des films de la nouvelle "Nouvelle Vague", le sujet ne semble pas constituer une limite à la création. D'une part, les cinéastes continuent d'explorer ce qui, dans le cinéma, est une véritable part d'ombre. D'autre part, la réception critique ne les réduit plus – comme cela pouvait être le cas dans les années soixante-dix et quatre-vingt –, à un genre cinématographique communautaire. Brisant le regard ethnique pour aller vers le social, racontant des histoires au caractère universel, ces films ne sont pas uniquement les nouveaux moteurs de l'économie du cinéma français. En effet, cette génération est une véritable valeur ajoutée au concept de "l'exception culturelle française", les enfants de l'immigration maghrébine s'imposant par leur capacité à offrir un autre point de vue sur la société, et se faisant le reflet d'une France capable d'assumer son caractère pluriel malgré les cicatrices de l'Histoire.

En dépassant les clivages d'une identité française et arabe, en posant des questions sensibles avec un pouvoir narratif certain, en humanisant tout simplement le parcours de leurs protagonistes, les cinéastes d'origine maghrébine ont rendu cinématographique le sujet de l'immigration. C'est à cet instant que pour *Libération*, *La Graine et le mulet*, loin d'être un film sur le plat traditionnel maghrébin, est avant tout "le grand film politique qui nous manquait [...], il coupe le souffle et rend soudain l'air plus respirable"⁽⁴⁷⁾. Par conséquent, la nouvelle "Nouvelle Vague" ici définie ne se contente pas de démultiplier les talents symboliques d'une immigration non pas choisie ou subie mais réussie. Si elle ouvre les portes à de nouvelles audaces et succès tel *Intouchables*,

ou permet à des acteurs comme Omar Sy et Joey Starr de s'affirmer, elle offre surtout au regard, sur grand écran, une création française allant au-delà des "*Andalousies toujours recommencées*"⁽⁴⁸⁾ et des concepts d'hybridation culturelle. Accepter cette génération de cinéastes et d'acteurs comme les membres d'une "Nouvelle Vague", c'est en effet entendre pleinement le sens de leurs films et dépasser toute considération sur la question de l'immigration. C'est les compter, avant tout, comme des créateurs parmi les plus inspirés du cinéma français. ■

Article publié avec le soutien de l'Agence nationale pour la recherche, dans le cadre du projet Ecrin (<http://ecrin.hypotheses.org/>)

Notes

1. Claude Beylie, "Les précurseurs de la Nouvelle Vague", in *Séquences. La revue de cinéma*, n° 35, 1964, pp. 4-11.
2. *Ibid.*
3. Julien Gaertner, "Le préjugé se vend bien : Arabes et Asiatiques dans le discours cinématographique français", in *Migrations et Sociétés*, vol. 19, n° 109, 2007, pp. 163-173.
4. Julien Gaertner, "Droit à la différence et droit à la ressemblance : les perspectives d'évolution identitaire de l'Arabe dans le cinéma français (1968-2010)", in *Questions de Communication*, Série Actes 11, 2011, pp. 147-158.
5. Edgar Morin, "Conditions d'apparition de la Nouvelle Vague", in *Communications*, n°1, 1961, pp. 139-141.
6. Philippe Person, "Un label devenu carcan. A-t-on le droit de critiquer la Nouvelle Vague ?", in *Le Monde diplomatique*, n°659, février 2009.
7. Source : CNC - Médiamétrie Enquête. La baisse est notable entre 1988 et 1993, passant, au plus bas, sous la barre des trente millions de spectateurs annuels.
8. Pour Laurent Creton, les multiplexes construits sur le territoire français depuis 1993 sont "*une réponse donnée par un groupe d'entreprises dominant le marché cinématographique, afin de s'y maintenir et de l'accroître*". Ces nouvelles salles ont plusieurs caractéristiques communes dont l'établissement dans une zone géographique "*bénéficiant d'une large zone de chalandise, d'un parking attenant conséquent, et/ou se situant à un nœud de communications terrestres*", in Laurent Creton, *Le Cinéma et l'argent*, Paris, Nathan, 2000, p. 103.
9. Voir les articles "État des (ban)lieues", in *Positif*, n°415, septembre 1995, et "Le banlieue-film existe-t-il ?", in *Cahiers du cinéma*, n°492, juin 1995.
10. Entretien avec le cinéaste réalisé à Paris le 8 juin 2011.
11. *Libération*, 11 mars 1977.
12. *Le Figaro*, 2 octobre 1970.
13. Source : Bibliothèque du film et de l'image (Bifi).
14. *Cinémaction*, hors-série, 1981.
15. *Télérama*, 2 mars 1977.
16. Citons le populaire et polémique *Dupont Lajoie* (Yves Boisset, 1975) ou le plus discret *Le Bougnoule* (Daniel Mossman, 1975).
17. Citons *Les Aventures de Rabbi Jacob* (Gérard Oury, 1973), *Pétrole ! Pétrole !* (Christian Gion, 1981), *Le Guignolo* (Georges Lautner, 1980), *Plus beau que moi tu meurs* (Philippe Clair, 1982). Ces exemples non exhaustifs dépassent souvent largement plusieurs millions d'entrées, atteignant le nombre de 7,5 millions pour le film de Gérard Oury, succès français de la décennie.

18. Yvan Gastaut, *L'Immigration et l'opinion publique en France sous la V^e République*, Paris, Seuil, 2000, p. 307.
19. Avec plus de 7 millions d'entrées, le film est le plus gros succès français des années soixante-dix. Mais dans *Libération*, à l'instar d'autres journaux, on note déjà que : "Quand même, si l'on veut être exigeant : 1. *L'Arabe sympathique* est donc joué par un acteur français ; 2. *Les méchants sont des Arabes très typés et qui font constamment le geste d'égorger*", *Libération*, 1^{er} novembre 1973.
20. Pour une liste de ces films, voir Julien Gaertner, "L'image de l'Arabe' dans le cinéma français de 1970 à nos jours", thèse de doctorat en histoire, universités Nice-Sophia Antipolis et Mohamed V-Agdal de Rabat, 2010.
21. Il reçoit le Prix Jean Vigo en 1985, celui de la Jeunesse au Festival de Cannes la même année et le César de la meilleure première œuvre en 1986.
22. L'archive vidéo de la 11^e cérémonie des César peut-être consultée à l'Institut national de l'audiovisuel.
23. Entretien avec le cinéaste réalisé le 6 juin 2011.
24. *France-Soir*, 11 septembre 1985.
25. *Le Monde*, 9 mai 1985.
26. Fabrice Venturini, Mehdi Charef, *Conscience esthétique de la génération beur*, Paris, Séguier, 2005.
27. Voir l'article du *Nouvel Observateur*, 25 mai 1995.
28. Entretien avec le cinéaste réalisé à Paris le 20 décembre 2011.
29. Laurent Creton, *Cinéma et marché*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 65.
30. Voir la polémique entre Luc Besson et la direction de la société UGC au sujet de la distribution de ses films en salles et du public indésirable qui y serait associé, dans *Libération*, 20 février 2009.
31. En 2001, avant ses huit César cumulés pour *LEsquive* (2004) et *La Graine et le mulet* (2007), Abdellatif Kechiche reçoit le Lion d'or de la Première Œuvre et le Prix de la Jeunesse à la Mostra de Venise 2000. En 2002, le Prix Louis-Delluc de la meilleure première œuvre est attribué à Rabah Ameur-Zaïmeche pour *Wesh-Wesh, qu'est-ce qui se passe ?*.
32. Consulter les archives de l'Académie des César : www.academie-cinema.org.
33. Les épisodes totalisent respectivement 6,48 millions d'entrées pour *Taxi* ; 10,3 pour *Taxi 2* ; 6,11 pour *Taxi 3* et 4,55 pour *Taxi 4* (source : CBO box-office). Par ailleurs, le premier volet réunit 12 millions de téléspectateurs et 47,3 % de part de marché pour la première diffusion télévisée de *Taxi* en 2000 (Source : Médiamétrie). Enfin, chaque épisode occupera entre la 2^e et la 9^e place des ventes de DVD par année de sortie sur ce format. *Taxi 2*, avec 1,5 million d'exemplaires vendus, obtient le meilleur résultat des quatre films (Source : CNC).
34. La phrase a été prononcée par Jacques Chirac lors d'un discours sur la politique d'immigration tenu à Orléans le 19 juin 1991.
35. Ralph Schor, *Histoire de l'immigration en France de la fin du XIX^e siècle à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1996, p. 261.
36. *Cahiers du cinéma*, n° 638, octobre 2008.
37. Dossier de presse du film *La Graine et le mulet*.
38. *Libération*, 12 décembre 2007.
39. *Libération*, 26 septembre 2006.
40. *Ibid.*
41. *Le Monde*, 8 octobre 2008.
42. Bien reçu par la majorité de la presse française, il est surtout consacré à la prestigieuse Mostra de Venise par le Prix du Meilleur premier film.
43. Faire le détail de l'ensemble de leurs récompenses est ici impossible. Citons les huit César cumulés d'Abdellatif Kechiche pour *LEsquive* et *La Graine et le mulet* – notamment ceux de meilleur film et de meilleur scénario –, le Prix Louis-Delluc de la meilleure première œuvre obtenu par Rabah Ameur-Zaïmeche pour *Wesh-Wesh, qu'est-ce qui se passe ?* en 2002, le Grand Prix à la Semaine internationale de la critique à Cannes en 2009 pour *Adieu Gary*, sans compter les prix obtenus par les interprètes.
44. *Le Nouvel Observateur*, 8 janvier 2004.
45. *Cahiers du cinéma*, n° 630, janvier 2008.
46. Entretien avec le cinéaste réalisé à Paris le 20 décembre 2011.
47. *Libération*, *op. cit.*
48. Jacques Berque, *Les Arabes*, suivi de *Andalousies*, Paris, Actes Sud, 1999, p. 232.