

De Franse film op een keerpunt

Véronique Beelaert, Marc Bekaert

De Franse film is opnieuw opvallend aanwezig in onze bioscopen. Ook in het buitenland kunnen de Franse films opnieuw rekenen op een meer dan gewone belangstelling. Na een periode van lethargie in de jaren tachtig, is de Franse cinema er in geslaagd zich grondig te vernieuwen in de loop van de jaren negentig. Niet enkel is er de wereldwijde waardering voor kwaliteitsfilms als **Le fabuleux destin d'Amélie Poulain**, jaarlijks treedt een nieuwe lichter aan van een dertigtal cineasten met een debuutfilm. Hun films maken op dit ogenblik zelfs zowat de helft uit van de jaarlijkse Franse filmproductie. Aan de basis ligt niet enkel een goede opleiding, een historische continuïteit en een goed uitgebouwde, aan het digitale tijdperk aangepaste infrastructuur. Vooral een efficiënt subsidiesysteem vormt een stimulans voor de indrukwekkende productie van debuutfilms: een intense vorm van coproducties met televisie (Canal+ neemt een optie in voorverkoop op 80 % van de films, France 2 participeert aan de financiering van één vierde van de producties, TF 1, France 3 en Arte telkens voor één zesde), daarnaast initiatieven als *l'avance sur recettes*, *premiers films*, *Césars "jeunes espoirs"*, *Prix Jean Vigo* ... De prominente aanwezigheid van de debuutfilm in Frankrijk is werkelijk een uniek fenomeen. De recente vernieuwing van de Franse film lijkt daarom in uiteenlopende richtingen te verlopen, die elkaar wederzijds beïnvloeden en stimuleren: de vernieuwende herontdekking van de genrefilm voor het grote publiek, geconfronteerd met het vaak compromisloze engagement van de debuutfilm. Daartussen een zeer interessant niemandslaan waarin films ontstaan als een amalgaam van thema's, genres en vormen, afkomstig van beide componenten in dialoog met restanten van het nabije filmverleden.

Een terreinverkenning: van Nouvelle Vague naar *nouvelle* Nouvelle Vague

De Franse filmproductie van de jaren negentig kan grosso modo in drie domeinen worden opgedeeld:

1. De continuïteit van de *cinéma d'auteur* die als een nevenverschijnsel van de *Nouvelle Vague* is ontstaan in de jaren zestig. De theorie van de auteursfilm zag de regisseur als de maker van de film die er, ondanks de druk van de studio, in slaagde een persoonlijke creatie in het leven te roepen. Deze visie zal een belangrijke invloed hebben op de evolutie van de Franse film in de jaren zeventig.
2. De aloude traditie van de klassieke cinema, de *cinéma de qualité* waarmee de *Nouvelle Vague* wilde afrekenen en die zij smalend *cinéma de papa* noemden. Eind jaren negentig wordt zij als *nouveau cinéma de genre* herboren.

3. Een jonge op de actualiteit gerichte cinema, die wel eens *nouvelle Nouvelle Vague* wordt genoemd (o.a. door Claude-Marie Trémois in “Jeune cinéma Français des années 90”).

De Franse filmproductie trad, zoals elders in Europa en de VS, eind jaren vijftig in concurrentie met de opkomende televisie. Zoals het neorealisme in Italië een decennium voordien, gaf de Nouvelle Vague onverwacht een sterke impuls aan het stagnerende filmbedrijf. De Nouvelle Vague films die met eerder bescheiden middelen werden gemaakt, leverden, afgemeten aan hun productiekosten vaak fenomenale winsten op. Het nevenverschijnsel Brigitte Bardot werd zelfs even het belangrijkste Franse exportproduct. Op esthetisch vlak vormde de Nouvelle Vague een breuk met het academisme van de Franse film jaren vijftig. Het was een jonge, dynamische vorm van cinema die perfect aanvoelde wat het klimaat zou zijn van de jaren zestig. De schokgolf van deze stijlbreuk blijft nog steeds tot ver buiten Frankrijk voelbaar. De *auteursfilm* die er uit ontstond stimuleert de uitbouw van een circuit van kleinere filmzalen in de loop van de jaren zeventig. De kloof tussen commerciële en cultuurfilm wordt er door geïnstitutionaliseerd. De helft van het gewone publiek voor de *film du samedi soir* kluistert zich namelijk in de huiskamer bij het koude licht van de beeldbuis. De uitbouw van een circuit van *art et essai*-zalen om nieuwe publieksgroepen aan te trekken, kan de terugloop van het bioscooppubliek nauwelijks afremmen.

De productie van de traditionele kwaliteitsfilm beperkt zich vervolgens tot een gering aantal grote publieksfilms per jaar, *films de qualité en couleur* (met regisseurs als Lelouche, Sautet, Chabrol ...), om in de loop van de jaren tachtig werkelijk in een crisissituatie te belanden. De productie gaat door maar het inlandse publiek loopt niet meer storm. Het succes van deze films wordt bovendien graag uitgedrukt in cijfers over de publieke belangstelling in het buitenland. Ook daar blijkt nog weinig interesse. Slechts enkele grootschalig opgezette films als **L'ours**, **La guerre du feu**, **Le nom de la rose** ... van niet-auteurs als Jean-Jaques Annaud doorstaan de vuurproef. In 1992 lijkt een dieptepunt bereikt: dure producties als **L'Amant**, eveneens van Jean-Jaques Annaud, en **Indochine** van Régis Wargnier vinden hun weg niet naar het publiek. In Frankrijk is datzelfde jaar het aantal bioscoopbezoekers gedaald tot 35 000 000, een absoluut dieptepunt (in vergelijking met 1982: nog 108 000 000 bezoekers).

De *cinéma d'auteur* blijft zichzelf eindeloos kopiëren en het potentieel aan grote producties lijkt eind jaren tachtig zelfs niet meer te bestaan. De intellectualistisch getinte auteursfilm (Philippe Garrel, **La naissance de l'amour**; Jean Eustache, **La maman et la putain**; Jaques Rivette, **Le pont du nord** ...) bereikt nog slechts een klein geïnteresseerd publiek in de *art et essai*-zalen. Het publiek dat nog bioscopen bezoekt voor de zaterdagavondfilm wordt systematisch door Hollywood verleid.

Even lijkt het tij te keren wanneer een nieuwe generatie regisseurs een compromis schijnt te vinden tussen de onpersoonlijke genrefilm en het auteurschap – Luc Besson met **Nikita**, Jean Jaques Beineix met **37°2 le matin**, Leos Carax met **Mauvais sang**. Zij zetten de beweging in die de Franse film aan het intimisme zal onttrekken en opnieuw oriënteren op wat cinema heroïsch maakt. Onmiddellijk verwerven ze de status van cultregisseurs. Ze slagen er echter niet in met hun volgende films aan de hoge verwachtingen te beantwoorden. Wél vormen hun films de prelude op de huidige herleving van de formulefilm waarin het auteurschap opnieuw wordt gerelativeerd. De reeds lang niet meer jonge auteursfilm blijft vooralsnog bestaan, maar nu als zichzelf overlevend in de marge. Enkele blijvende waarden als Jean-Luc Godard en Eric Rohmer, die toch kunnen doordringen in het publiekscircuit, houden de illusie in stand dat de auteursfilm nog leeft.

In de loop van de jaren negentig vindt dan een heilzame metamorfose plaats, die zowel de *art et essai*-film als de publieksfilm een nieuwe dynamiek geeft. Er treedt een nieuwe generatie van jonge regisseurs aan die breekt met de egocentrische intimistische strekking van hun voorgangers, die de half gerealiseerde 68-utopie achter zich heeft gelaten. Zij richten hun camera's op hun eigen actuele omgeving, op de nakomelingen van de studentenrevolte, die in de nabijheid van het Millennium wat doelloos rondwalen en trachten te overleven in de inktvlek van de dystopische grootstad. Zij maken hun films in coproductie met televisie, maar schijnen eindelijk over de vrijheid te beschikken om middelmatige en standaardstatements te overstijgen. Middelmaat en een niet te ontkennen sociale standaardisering waren inderdaad kenmerkend voor de eerste generatie coproducties. Nu, in wat we zullen beschouwen als *pessimisme humanitaire*, is er ruimte voor een nauwelijks verhullende visie, voor registratie die niet door de afloop van het verhaal of door het geweten van de laatavondkijker wordt gedetermineerd.

De zieltoegende mainstream of wat nog rest van de publieksfilm lijkt door het wegvallen van de alomtegenwoordige cineasten-auteurs te herademen. Hier (her)ontdekt men de genrefilm. Echter niet of nauwelijks op basis van aanknopingspunten met de vroegere traditie (voor zover er in Europa en Frankrijk al sprake kan zijn van een genretraditie), maar gespiegeld door Hollywood. Vooral het toepassen van digitale trucages maakt het mogelijk om rechtstreeks in concurrentie te treden met de Amerikaanse droomfabriek. Het begrip "studio" wordt er immers door gerelativeerd: de digitale bewerking van de filmbeelden laat toe met eerder geringe middelen en infrastructuur grootse effecten te realiseren.

De Franse film verslaat Hollywood op eigen terrein met producties als **Vidocq**, **Vatel**, **Le pacte des loups**, **Saint Cyr** ... die er in slagen de Amerikaanse succesformule te combineren met het Europese historische erfgoed. Waarmee niet gezegd is dat deze films inderdaad het Europese ideale antwoord zijn op de Amerikaanse suprematie. Een verschijnsel als *Dogma* ontketend door dwarsligger Lars Von Trier in Denemarken heeft minstens evenveel, zoniet meer impact gehad.

Het fenomeen *nouveau cinéma de genre* is belangrijk omdat het de mogelijkheid heeft aangetoond om Europese films te produceren naar Amerikaans model en ze ook wereldwijd te verspreiden. Tegelijk heeft het succes van deze films de Franse film bevrijd uit zijn lethargie. Rond 2000 lijkt het tij gekeerd en is de Franse film zelfbewuster dan ooit.

Het vaak verkondigde inzicht dat een kritische en vernieuwende beweging in de cinema maar kan bestaan binnen de continuïteit van de publieksfilm, lijkt daarmee opnieuw bevestigd. Net zoals de Nouvelle Vague zich maar kon ontplooiën tegen de gevestigde achtergrond van de conservatieve *cinéma de qualité*, zo ontstond in de marge van de heroplevende publieksfilm een interessante beweging van een nieuwe generatie filmers. Die legt er zich op toe het braakliggende terrein te verkennen tussen auteurs- en genrefilm, wat een essayistische cinema oplevert tussen artfilm en pulp. Deze jonge generatie cineasten, waar voor het eerst ook veel vrouwen deel van uitmaken, kan experimenteren met de vervaging van de grenzen en nevenschikkend citeren uit sterk uiteenlopende genres als de thriller, de musical en de pornografie. Dit resulteert in interessante postmoderne cinema, balancerend tussen het modernisme van de Nouvelle Vague en de clichés van de klassieke publieksfilm.

Terrain Vague

Dat de Franse film op dit ogenblik een sterke heropleving kent, is dus, gemeten aan de buitenlandse respons, zeker toe te schrijven aan de terugkeer van de genreformules. Dit hebben films als **Le fabuleux destin d'Amélie Poulain**, **Les rivières pourpres**, **Le roi danse** en **Vatel** bewezen voor resp. de romantische komedie, de polar-thriller, de musical, en de historische kostuumfilm. Dat de genres inmiddels hybride modulaire formules zijn geworden die elkaar overlappen en nog maar zelden in een zuivere vorm worden toegepast, tonen films aan als **Vidocq** en **Le pacte des loups**, die actie, kostuum, fantasie en thriller naadloos digitaal combineren. Het gaat dus niet om de expliciete keuze voor het genre als zodanig, maar om het verlaten van de al te persoonlijke expressie van de auteursfilm. In de plaats komt amusement, spanning, spektakel en *production value*, kortom een mix van de traditionele Franse kwaliteitsfilm met het Hollywoodrecept. Tot ver in Europa loopt men er storm voor, terecht, want vaak hebben deze films zoals **Le fabuleux destin d'Amélie Poulain** uitzonderlijke kwaliteiten die door het publiek ook erkend en gewaardeerd worden.

Dit succesvolle segment is weliswaar bepalend voor de heropleving van de Franse film, maar het is o.i. niet het interessantste fenomeen. Boeiender is wat zich afspeelt in het spanningsveld tussen de tanende auteursfilm van het *art et essai*-circuit en de revival van de publieksfilm. Een experimenteel middenveld dat o.a. door een efficiënte subsidieregeling en coproductie met televisie aan tal van goed opgeleide jonge cineasten de mogelijkheid biedt om een eerste langspeelfilm te realiseren. Zij zetten de voor de Nouvelle Vague zo typerende interesse verder voor improvisatie, elliptische montage en *plan-séquence* met een hectisch bewegende camera die zich vasthecht aan de personages. Spontaneïteit en authenticiteit staan tegenover vormen van artificiële decoupage. Alsof ze na een halve eeuw opnieuw de echo hebben gehoord van de oproep van hun landgenoot en theoreticus André Bazin, dat cinema gedoemd is om de realiteit te registreren en uit te drukken.

Bazin en de Nouvelle Vague koesterden een humanistische visie die – hoe kon het ook anders in het geestelijk klimaat van de jaren zestig – een “realiteit” kon tonen die, al was het maar oppervlakkig, rooskleurig scheen. De *nouvelle* Nouvelle Vague vindt aan de reële oppervlakte die ze registreert echter niet veel hoop meer, tenzij de drang om te overleven. Zij brengt de zelfkant in beeld van een desintegrerende samenleving. Een niet onaanzienlijk onderdeel ervan is de cinema *beur*, gemaakt door allochtone cineasten. Voorbeelden zijn: **Un été à la goulette** van Ferid Boughedir, **Bye-bye** van Karim Dridi, **Wesh wesh... qu'est-ce qui se passe** van Rabbah Ameer-Zaimèche ...

Pessimisme humanitaire

Deze films zijn geënt op de actualiteit en behandelen thema's die verwijzen naar de sociale desintegratie: het zoeken naar een identiteit, het uiteenvallen van de familie, werkonzekerheid, sociale uitsluiting en integratieproblemen. Om de thematiek te versterken wordt ze vaak in een nostalgisch contrast geplaatst met de herinnering aan een verleden waarin de sociale binding nog aanwezig was. Tegelijk wordt de desintegratie dramatisch geaccentueerd. De sociale verbrokkeling wordt geplaatst tegenover de existentiële behoefte aan familiebanden, affectie en liefde; de hoop en het zoeken tegenover een nauwelijks te doorbreken eenzaamheid. Dit gegeven is op zichzelf niet nieuw, regisseurs als Maurice Pialat hadden de thematiek al aangekaart in de loop van de jaren tachtig met films als **Loulou**, **À nos amours**.

Nieuw is de originaliteit waarmee het gegeven wordt benaderd: monolithische personages, eerder gering in aantal, die alle schijn van heldendom achter zich hebben gelaten. Zij bewegen zich in een gesloten universum zonder “moderne” uitwegen als de ambitie om een job te vinden en het te maken in het leven. Typerend is de directe aanwezigheid van de fysieke realiteit, vooral die van het lichaam en het individuele overlevingsinstinct. De nadruk op de dialogen die zo kenmerkend was voor het corpus van de klassieke Franse film is zoek en heeft plaats geruimd voor flarden lichaamstaal. De camera zit de personages als het ware op de huid, esthetiseert niet en registreert hen van zeer nabij. Evenmin als de personages zelf is de camera in staat om een overzichtsbeeld te geven, de situatie van op afstand te bekijken of de toestand ideologisch te interpreteren. Nergens is er een aanzet tot een verklarende psychologie, eerder lijkt het een behavioristisch opgezette situatie waarin de toeschouwer het gedrag van de proefdieren observeert. In dezelfde lijn is de montage een brutale nevenschikking van lange sequentieopnamen, zonder veel zorg voor het verhaalritme of een doordachte narratieve logica. Prototypisch vinden vele van deze films hun ideale leefklimaat in de troosteloze betonnen decors van de *banlieue*, waar werkloze autochtonen en migranten doelloos rondwalen, zinloos geweld gebruiken en drugs het enige soelaas zijn. Seks is enkel nog een vorm van lichamelijk gedrag, hoogstens een middel om aan enig inkomen te geraken.

Deze middenstroom van de Franse film rond de millenniumwende wordt gekenmerkt door een *pessimisme humanitaire*. Het is een sociale film, gericht op de franjeloze actualiteit van de samenleving, maar niet sociaal-kritisch. Er is geen restant meer in aanwezig van een “modern” engagement zoals in vergelijkbare recente Engelse films, waarin de kritische traditie zoals bij Kenneth Loach nog springlevend is. De nieuwe generatie Franse films koestert geen hoop meer inzake sociale ontvoogding. Het is een cinema zonder illusies. Niet zozeer de menselijke overlevingsdrang ten opzichte van dit milieu komt tot uiting, m.a.w. de sterkte van het individu, maar eerder de menselijke zwakte, juist het gebrek aan kracht om er iets tegen in te brengen, om aan dit milieu te ontkomen. De titels **L'humanité, La haine, La vie de Jésus, Rien à faire, À vendre, Seul contre tous, Irréversible** ... spreken voor zichzelf. Het is wat Claude-Marie Trémois omschreef als een *cinéma de la clôture*, de cinematografische versie van het maatschappelijk verschijnsel dat bij sociologen bekend staat als *fracture sociale*. Een cinema die niet tracht de bloeding te stelpen, maar telkens weer de wonde opent.

Klassieke genrecinema gerecycleerd

Tenslotte vormen een aantal films een heilzame confrontatie tussen thematische elementen uit de directe weergave van de *fracture sociale* en esthetiserende experimenten met de herboren genrefilm. Zij brengen eveneens een maatschappij in kaart die in de malaise verkeert van het gebrek aan een sterk ideologisch kader, maar nu gemedieerd door een subtiel spel met de vorm. Waar de sociale film de realiteit verankert in de directe weergave van situaties met een minimum aan fictie, krijgt men hier een reeks films die op narratief vlak opnieuw inspiratie vinden in de genrefilm. Merkwaardig hierbij is dat het genreconcept toch weer zodanig gemodelleerd wordt dat de sociale malaise er impliciet weer in aan bod komt. Zo ontstaan hybride vormen waarin verschillende genres worden gecontamineerd, verdraaid en soms erg afwijken van de oorspronkelijke formule. Cineasten grijpen terug naar versleten formules als de thriller (**Harry, un ami qui vous veut du bien**), de muzikale komedie (**On connaît la chanson, 8 femmes**), de romantische film (**La fille sur le pont, Marius et Jeannette**), de pornografie (**Le pornographe, Romance X, Baise-moi**), de intimistische “praatfilm” (**Le goût des**

autres, Un air de famille), enz. Het is de opkomst van dit boeiende fenomeen dat o.i. het meest typerend is voor de huidige Franse cinema. Zo vindt men in **Le pornographe** van Bertrand Bonello, via het gebruik van het subgenre van de pornografie (het hoofdpersonage is een ex-pornoregisseur) de impliciete vraagstelling terug rond de vader-zoon relatie, de eenzaamheid in een op het individu gerichte maatschappij, het failliet van de ideologieën van '68 en een kritische zelfreflectie op de *cinéma d'aujourd'hui* en zijn relatie tot de auteursfilm tegen de achtergrond van de Nouvelle Vague.

Recent werd deze evolutie in de Franse film nog bevestigd door de selectie voor het Festival van Cannes 2003: **Fanfan la Tulipe**, een kostuumfilm van Gérard Krawczyk als bevestiging van de herboren genrecinema, **Tiresia** van Bertrand Bonello dat aansluit bij de tendens die we als *pessimisme humanitaire* hebben omschreven en **Swimming Pool** van François Ozon dat nogmaals de vermenging van uiteenlopende genres illustreert.

Veronique Beelaert, assistent Departement Romaanse Filologie, Universiteit Antwerpen
Marc Bekaert, docent Filmmuseum Antwerpen/Brussel en Universiteit Antwerpen