

# UNE POLITIQUE DU CINÉMA: LA SÉLECTION FRANÇAISE POUR CANNES

FRÉDÉRIC GIMELLO-MESPLOMB ET LOREDANA LATIL

*Le festival de Cannes n'a pas de politique culturelle*  
Gilles Jacob

Le Festival international du film existe depuis plus de cinquante ans. Le règlement de la première édition (interrompue par la déclaration de guerre de 1939) en a précisé le principal objectif: «développer l'art cinématographique sous toutes ses formes»<sup>1</sup>. Ainsi, Cannes se présente, à l'origine, comme un festival qui entend privilégier les caractéristiques artistiques du cinéma. À cette époque, seul l'État contrôle l'organisation de l'événement cannois. Dès sa reprise effective, en 1946, une association autonome est chargée de son organisation, et le contrôle de la manifestation échappe en apparence aux pouvoirs publics. En apparence seulement, car nombreux sont les domaines jugés «sensibles» (sélections des films français, budget, invitations des pays étrangers...) qui resteront sous son autorité au cours des décennies qui vont suivre. Si bien que cet intérêt renouvelé de l'État français pour le festival de Cannes nous amène à nous poser un certain nombre de questions. Le palmarès de la Palme d'or ne semble pas avoir été très favorable au pays organisateur, ce qui tendrait à démentir la présence d'une suprématie nationale dans les débats autour du choix des œuvres devant être primées; car bien que la France obtienne la troisième place dans l'attribution des Palmes (10), se situant après l'Italie (11) et les États-Unis (17), trop peu des 180 films présentés par la France en compétition officielle de 1946 à 2001 reçurent la récompense suprême (*Antoine et Antoinette*, *Les Maudits*, *La Symphonie pastorale*, *Le Salaire de la peur*, *Le Monde du silence*, *Orfeu Negro*, *Une aussi longue absence*, *Les Parapluies de Cherbourg*, *Un homme et une femme*, *Sous le soleil de Satan*) pour croire en l'action d'un éventuel «lobby» français sur la compétition. Les interrogations que suscite cet intérêt des pouvoirs publics sont d'un autre ordre. Quelles ont été les orientations esthétiques données au Festival au cours des années qui suivent sa reprise en 1946? La mise en place de la politique de soutien au cinéma français, qui, à deux années d'écart, coïncide avec l'année de la reprise du Festival, n'a-t-elle pas usé de ce dernier en en faisant une place forte de la politique extérieure de

l'État en matière de cinéma? Les préoccupations de la tutelle étatique française se sont-elles toujours tournées vers une quête du développement de l'art cinématographique ou ont-elles parfois privilégié d'autres voies (celle d'une qualité «standard» par exemple, dont on sait qu'elle fut parfois encouragée par l'État français<sup>2</sup>)? Si tel est le cas, le festival de Cannes possède bien une politique culturelle.

La présence d'une possible filiation entre les politiques nationales visant à l'encouragement de la qualité artistique et le festival de Cannes peut s'observer par un même mode de sélection des films, faisant appel dans les deux cas à des collègues d'experts nommés par le ministre de la Culture sur proposition du directeur général du Centre national de la cinématographie (C.N.C.)<sup>3</sup>. L'une de ces commissions a notamment été, durant des années, chargée d'étudier le cas des films français dignes d'être sélectionnés pour la compétition officielle de la Palme d'or<sup>4</sup>. Aussi, afin d'obtenir le profil d'une éventuelle politique culturelle du Festival, nous nous sommes limités aux films sélectionnés par cette commission, qu'il a fallu, dans un premier temps, répertorier (180 films furent dénombrés comme ayant appartenu à la sélection officielle depuis l'origine du festival), puis regrouper par grandes tendances esthétiques (la Nouvelle Vague, le cinéma de la «Qualité», par exemple). Dans un second temps, nous avons effectué une analyse comparative de ce corpus de films avec celui des films français bénéficiaires, depuis 1948, de primes sélectives à la qualité accordées par les commissions d'État (principalement la Commission de l'avance sur recettes). Cette confrontation avec les films français subventionnés fait ressortir quelques pistes exploratoires que l'action des mouvements sociaux, qui composent le milieu des professionnels de l'audiovisuel (réseaux culturels, syndicats, groupes d'intellectuels constitués ou autoconstitués autour d'un film, commissions de sélection, etc.), vient authentifier. Enfin, la perspective historique, indispensable à ce type d'approche, replace les stratégies d'accession à la compétition officielle que nous avons pu mettre au jour dans le cadre plus

général des stratégies d'accès aux dividendes générés par la valeur symbolique des biens culturels et, par delà, à une stratégie d'accès à un pouvoir, certes relatif, mais que les données économiques des entrées générées par les films sélectionnés viennent replacer à un niveau plus tangible.

## LES ANNÉES 1950 ET 1960

### *Une sélection française d'avant-guerre*

Ce n'est qu'en 1948 que, sous la pression de syndicats du cinéma échaudés par deux années de luttes politiques pour la révision des accords Blum-Byrnes, le gouvernement français introduit une aide directe à la production cinématographique, baptisée, dans l'urgence de sa mise en place, «loi temporaire d'aide à l'industrie cinématographique». Cette aide<sup>5</sup>, basée sur le versement, au secteur de la création, d'une fraction du prix du ticket de cinéma, redistribuée dès sa mise en place des sommes importantes aux producteurs français. Elle parvient à remettre en quelques mois les techniciens du cinéma au travail et elle contribue à la relance d'une production française qui est au plus mal après les années de guerre. Elle est complétée au cours des années 1950 par d'autres mesures d'encouragement artistique qui permettront à de très nombreux films français de se faire et, pour certains, d'être présentés au festival de Cannes. Cinquante-quatre films français sont sélectionnés pour la compétition officielle entre 1946 et 1960. À en juger par les films sélectionnés, l'académisme esthétique des années 1950, connu sous le nom de «Qualité française» (en raison de l'esthétique conventionnelle de ses sujets, de la rigidité de sa mise en scène et de l'absence de renouvellement de ses créateurs), trouve à Cannes un espace promotionnel de première importance. Si bien qu'entre 1955 et 1960, alors que le cinéma français connaît une vitalité esthétique et thématique sans précédent, notamment marquée par l'émergence de plusieurs mouvements esthétiques (la «Nouvelle Vague», le «groupe de Trente», le cinéma de la tendance «rive gauche»), on assiste, à Cannes, à un premier décalage dans le choix des films sélectionnés en compétition officielle. Bien

peu semblent en effet refléter la fièvre créatrice du moment. En 1958, *Le Beau Serge*, film de Claude Chabrol, représentatif des premières années de la Nouvelle Vague, est toutefois sélectionné pour Cannes. Mais l'État intervient et exige, à la dernière minute, de la commission de sélection son remplacement par une œuvre de François Villiers, *L'Eau vive*, un film caractéristique de l'École française des années d'après-guerre, qui obtient son visa pour la sélection française en raison de la participation d'Électricité de France (E.D.F.) à la production. Ainsi, à partir des cinquante-quatre films français sélectionnés en compétition officielle entre 1946 et 1960, on peut constater que les cinéastes les plus souvent présentés par la France sont ceux qui appartiennent à la tendance de la «Qualité française» : René Clément (3 films), Jean Delannoy (3 films), Jacques Becker (3 films) et André Cayatte (4 films).

Une confirmation de cet état de fait a lieu en 1959. En effet, cette notion de «qualité» cinématographique est alors inscrite clairement dans le règlement de la manifestation. L'article 1, qui énonce les buts, stipule que :

*Le Festival international du film a pour objet, dans un esprit d'amitié et de coopération universelle, de révéler et de mettre en valeur des œuvres de qualité en vue de servir l'évolution de l'art cinématographique [...].*<sup>6</sup>

Cette apparition tardive résulte du repositionnement stratégique des institutions culturelles de la V<sup>e</sup> République. Elle marque notamment la renaissance du «messianisme français» en matière de culture, qui s'était estompé des débats politiques au cours des années 1950, période où la France eut tendance à se replier sur elle-même et à assumer seule les échecs de sa politique étrangère, notamment en matière de décolonisation. À la tête du nouveau ministère des Affaires Culturelles, mis en place cette même année 1959, André Malraux entend bien donner au festival de Cannes ce «label» de qualité attestant du prestige culturel de la France. Cette ambition est d'abord amorcée par le ministère des Affaires étrangères, qui rénove en 1957 une

direction générale des relations culturelles, chargée de différentes missions pour lesquelles culture et diplomatie feront des mariages de raison, sinon d'intérêts. Dirigée par Jean Basdevant (1960-1966), cette discrète direction ministérielle inaugure pourtant l'époque des grands administrateurs civils, qui s'intéresseront à la vitrine diplomatique offerte par le cinéma pour alimenter le réseau des ambassades, des alliances françaises et des centres culturels français à l'étranger, qui inaugurent l'époque de la coopération sur les restes de la décolonisation. Dans la continuité de cette politique, et dans le but de la consolider, est créée en 1963 une sous-commission du C.N.C. («sous-commission spécialisée chargée d'émettre un avis sur les questions se rapportant à l'expansion du film français à l'étranger»), où l'on retrouve Basdevant (président), le président de l'Association nationale pour la diffusion du film français à l'étranger, le directeur de la Coopération culturelle au ministère de la Coopération et le président d'Unifrance Film (Francis Cosne, le producteur de la fameuse série des *Angélique*). Par ailleurs, si Malraux s'efforce à l'époque d'apparaître comme un «ambassadeur des Arts» lors de ses déplacements à l'étranger, dans le but d'expliquer la politique d'intervention de l'État français en matière de culture, le messianisme français est diffusé par bien d'autres personnalités. Dans la lignée de Peguy, Bernanos avait exalté le premier cette mission salvatrice de la France dans le monde : «Français, Ô Français, si vous saviez ce que le monde attend de vous». De Gaulle la reprendra par la suite dans ses discours : «Il y a un pacte vingt fois séculaire entre une grandeur de la France et la liberté du monde!», puis enfin Malraux et ses proches conseillers : «La culture ne connaît pas de nations mineures, elle ne connaît que des nations fraternelles. Tous ensemble nous attendons de la France l'universalité, parce qu'elle seule s'en réclame»<sup>7</sup>.

Cette dimension de coopération universelle – ajoutée en 1959 au règlement du Festival international du film sur le terreau de la réconciliation culturelle et de la ferveur nationale à

répandre la culture française – rejoint une autre mesure des pouvoirs publics, touchant au cinéma, et apparue en 1959: le décret du 16 juin, relatif au soutien financier de l'État aux films de long métrage (avance sur recettes), fait mention lui aussi de l'ambition de l'État à soutenir les films français de qualité «afin que le génie de la France se retrouve dans le visage que lui donnent ses films». En conséquence, à Cannes, les frontières entre la propagation d'une identité culturelle et la communication diplomatique sont longtemps restées floues. Une mesure ministérielle de 1964 lie davantage encore la sélection des films français pour les festivals internationaux à la politique culturelle engagée par la France. Le 25 janvier 1964, André Holleaux, directeur du C.N.C., et Jean Basdevant, directeur des Affaires culturelles au ministère des Affaires étrangères, modifient l'intitulé de la commission de sélection des films pour Cannes, qui prend désormais le titre de «Commission chargée de donner son avis sur le choix des films destinés à être présentés officiellement par la France dans les festivals internationaux»<sup>8</sup>. Cette déviation sémantique s'accompagne d'une modification organisationnelle de première importance. En effet, l'article 4 des statuts de la nouvelle commission indique que «ne peuvent être soumis à la commission que les films de long métrage qui ont reçu une avance sur recettes»<sup>9</sup>.

Ce préalable requis des films désirant être présentés en compétition élimine *de facto*, de la compétition, la grande majorité des films français produits annuellement, pour ne retenir que l'infime partie ayant retenu l'attention de la Commission de l'avance. L'uniformisation des choix cannois sur les critères qualitatifs du C.N.C. du ministère des Affaires culturelles n'est évidemment pas neutre. Ce nouveau processus de sélection des films prouve l'inévitable rapprochement entre le festival de Cannes et la politique culturelle engagée par l'État, par delà la mainmise grandissante de l'État sur la manifestation. L'analyse des esthétiques privilégiées de part et d'autre devient, ici, un précieux adjuvant de travail qui vient conforter ce rapprochement. À Cannes, le sort réservé aux films de la Nouvelle Vague, par exemple, est

symptomatique. Dans un travail réalisé sur les politiques de soutien au cinéma français<sup>10</sup>, nous avons relevé qu'entre 1960 et 1965, alors que 192 films sont soutenus par la commission de l'Avance sur recettes, seuls six films (*La Peau douce*, *Jules et Jim*, *Les Bonnes Femmes*, *Pierrot le fou*, *Le Cœur battant* et *La Dénonciation*) sont l'œuvre de cinéastes appartenant au renouveau artistique de la Nouvelle Vague, qui s'étend de 1958 à 1965 environ et qui accouche de plusieurs centaines de films. En d'autres termes, et à l'encontre d'idées reçues sur une Nouvelle Vague née des subsides ministériels, il apparaît que les Jeunes Turcs<sup>11</sup> ont été très peu aidés par l'État... Or, la sélection française pour la compétition officielle cannoise reproduit la même tendance. Entre 1956 et 1963, la sélection officielle accueille quelques films situés dans la proche périphérie de la Nouvelle Vague<sup>12</sup>, mais ceux-ci sont en nombre restreint et la sélection du film de Truffaut, *Les 400 coups*, fait exception. Ce film, à la facture formelle très classique, est davantage considéré, lors de sa première cannoise, comme un «film d'enfants» que comme un film «nouvelle vague», et c'est cette ambiguïté qui lui vaudra de recevoir, à Cannes, le grand prix de l'Office catholique du cinéma, décerné par le traditionnel jury catholique en marge de la compétition officielle<sup>13</sup>. En écartant les films de la Nouvelle Vague de la sélection officielle, la commission de sélection ne fait que reproduire l'humeur des professionnels à l'encontre des Jeunes Turcs. Les rares apparitions de François Truffaut (1959, 1964), de Jean-Luc Godard (1985, 2001), de Claude Chabrol (1978, 1985), de Jacques Rivette (1966, 1991, 2001) et d'Eric Rohmer (1969), sans pour autant laisser apparaître une réelle mise à l'écart<sup>14</sup>, permettent de croire en une plausible «découverte sur le tard», qu'un ensemble de pressions en provenance de la base (notamment les griefs récurrents de la profession à l'encontre des Jeunes Turcs sur leur non-respect de l'agrément, de l'obligation de posséder une carte de travail délivrée par le C.N.C., et sur leur affranchissement fréquent de la règle de l'«équipe minimum») a peu ou prou freiné durant quelques années. Les arrêts de

nomination des membres de la commission confirment d'ailleurs un réel conflit de génération, défavorable à la compréhension, au moins jusqu'au milieu des années 1970. Il faut par exemple attendre 1968 pour que l'un des animateurs de la Nouvelle Vague (le producteur Georges de Beauregard) soit admis à siéger au sein de la commission de sélection des films français, jusque-là très marquée par un certain académisme et par une moyenne d'âge extraordinairement élevée.

#### LES ANNÉES 1970

##### *Une adaptation conjoncturelle*

À la suite de l'édition de 1968, le Festival est remis en question. La période de l'après Mai, marquée de nombreux troubles politiques sur lesquels se greffent des revendications culturelles, montre aux organisateurs que leur manifestation doit évoluer. S'inspirant sans doute de l'expérience du festival de théâtre d'Avignon, la direction du festival de Cannes multiplie la création de manifestations parallèles pour empêcher toute tentative de « contre-festivals » ou de festivals « alternatifs ». Pourtant, en ce qui concerne la compétition officielle *stricto sensu*, peu de transformations ont lieu. Pour saisir les enjeux en présence, il convient d'entrer dans le détail des conditions formelles de sélection des films. Jusqu'à la fin des années 1970, la sélection des films français pour Cannes passe par une commission, évoquée plus haut, dont les membres sont directement nommés par le ministre des Affaires culturelles sur proposition du directeur général du C.N.C. Il revient ainsi à 21 personnalités désignées de visionner les films et d'en retenir ceux dignes de représenter la France. Du 1<sup>er</sup> décembre 1961 au 13 février 1973, la « Commission chargée de donner son avis sur le choix des films destinés à être présentés officiellement par la France dans les festivals internationaux » est présidée par Maurice Aydalot, haut magistrat républicain exerçant alors les fonctions de procureur général près de la cour d'appel de Paris, puis de la Cour de cassation, dont il assurera la présidence de 1967 à 1975. Pendant près de onze ans, l'origine socioprofessionnelle des

membres de la commission (ainsi que les membres eux-mêmes) varie très peu, ainsi que le montrent les divers arrêtés de nomination publiés dans le *Journal officiel* de la République française. On y retrouve des membres déjà âgés ayant exercé d'importantes activités de création ou de production au sein du cinéma des décennies précédentes : Nino Franck et Raoul Ploquin, l'ancien « patron » du cinéma français sous Vichy, siègent jusqu'en 1969, Louis Daquin jusqu'en 1970, Raymond Bernard jusqu'en 1971, Henri Calef jusqu'en 1972 et Claude des Portes jusqu'en 1973. Bien que Cannes accueille désormais, dans ses sélections parallèles, des films français plus audacieux sur les plans formels et thématiques, les films sélectionnés pour la Palme d'or demeurent de plus en plus académiques. En 1977, est sélectionné le film de René Féré, *La Communion solennelle*. Réalisé un an auparavant, le film doit son existence à quatre productions d'État : l'avance sur recettes, une coproduction de France 3, une participation de la Société française de production et une intervention financière de l'Institut national de l'audiovisuel. René Prédal note au sujet de sa sélection pour Cannes que

*La Communion solennelle représente le genre de film souhaité par le pouvoir parce qu'il donne du cinéma français une image exportable. De fait, l'idéologie et l'esthétique ont de quoi séduire ceux qui ont intérêt à ce que rien ne bouge... dans le cinéma comme ailleurs. Cinéma pour gardiens du patrimoine culturel (et l'on comprend qu'en 1978 la sélection française ait retenu Molière [...]), La Communion solennelle est [...] un film à facettes fabriqué par un faiseur intelligent, conscient de ce que l'État peut vouloir voir.*<sup>15</sup>

Malgré cette rémanence, le milieu des années 1970 est l'époque où le Festival opère une adaptation conjoncturelle qui vise à renouveler les *habitus*. Une nouvelle réforme de la commission de sélection retouche son intitulé, qui estompe désormais les connotations par trop nationalistes de la précédente dénomination. La commission de sélection s'intitule désormais « commission chargée du choix des films de long métrage susceptibles d'être présentés dans les festivals internationaux ». L'appauvrissement

d'ambition que traduit le nouvel intitulé trahit aussi le début du processus de perte du contrôle étatique sur la sélection, puisqu'il confère dès lors à la commission un rôle purement consultatif.

En février 1973, après onze mandats, Maurice Aydalot abandonne la présidence à Michel Roux, tandis que la commission accueille ceux qui financeront, subventionneront ou critiqueront le cinéma de la décennie suivante: Jérôme Monod, Christian Bourgois ou François Nourrissier. L'année est marquée par la surprenante sélection des films de Jean Eustache (*La Maman et la Putain*) et de Marco Ferreri (*La Grande Bouffe*); une sélection qui fera couler beaucoup d'encre. L'analyse des réactions suscitées à l'époque par la sélection de ces deux films témoigne des attentes, mais aussi de la déception d'une partie de l'opinion publique vis-à-vis de la symbolique que représente la présence d'un film français au sein de la sélection officielle pour la Palme d'or. Pour beaucoup, les films sélectionnés, au-delà de leurs qualités intrinsèques, doivent contribuer à l'image de la culture hexagonale digne d'être exportée. Dans une lettre datée de mai 1973, le sénateur-maire de Menton (Alpes-Maritimes) écrit au ministre de la Culture de l'époque, Maurice Druon, en ces termes:

*Dans quelles conditions le film de Marco Ferreri, qui a soulevé l'indignation générale, a-t-il été sélectionné pour représenter l'art cinématographique au festival de Cannes [...] ? Est-ce que le Ministre envisage à l'avenir de faire en sorte que les films présentés au nom de la France soient dignes du goût et de l'esprit français ?*<sup>16</sup>

Les réponses officielles tarderont désormais. L'époque est marquée par l'arrivée de Gilles Jacob, qui accepte, en 1976, la proposition de Robert Favre Le Bret de le rejoindre à la direction du Festival. Pour Gilles Jacob, le film qui symbolise ce changement de génération est celui de Wim Wenders, *Au fil du temps*:

*J'étais persuadé que c'était une date. Maurice Bessy, le président d'alors, outré par la scène où un personnage défèque, refusait de le sélectionner. J'ai réussi à l'imposer. À partir de quoi on m'a laissé faire évoluer le Festival.*<sup>17</sup>

## LES ANNÉES 1980 ET 1990

*Cannes, vitrine d'une exception culturelle «à la française»*

Si l'on poursuit l'analyse comparative entre les films français sélectionnés pour Cannes et les films bénéficiaires d'aides financières pour la qualité, force est de constater que les orientations des deux corpus n'ont cessé de se rapprocher dans les années 1980 et 1990. Le plus paradoxal est que ce rapprochement s'opère en dépit d'un processus de sélection remodelé, qui abandonne définitivement le principe de l'élection par les pays participants pour laisser désormais à la direction générale du Festival toute latitude dans le choix des films par nationalité. Au siège du C.N.C, l'ancienne commission chargée de sélectionner les films pour Cannes, toujours en place, perd encore de son pouvoir. Le directivisme artistique des débuts n'est plus à l'ordre du jour. Réduite à trois membres (au lieu de 21) pour le long métrage et à trois membres pour le court métrage, elle prend désormais le très prudent intitulé de «Commission chargée de procéder au choix des œuvres cinématographiques françaises susceptibles d'être présentées dans les festivals internationaux, à l'exception du Festival international du film de Cannes». On y retrouve pourtant encore des habitués des commissions de soutien à la qualité et les mêmes collusions d'activités et d'intérêts continuent de transparaître: Claudine Arnold siège en 1984 pour désigner les courts métrages, tandis qu'elle siège simultanément à la Commission de l'avance sur recettes<sup>18</sup>; le rédacteur en chef des *Cahiers du cinéma*, Serge Toubiana, siège entre 1984 et 1988, mais assume dans le même temps des responsabilités importantes à la Commission de l'avance (il prend la présidence du 1<sup>er</sup> collège entre 1989 et 1991); Jacques Fieshi, qui siège en 1988, participe lui aussi dans le même temps au fonctionnement de la Commission de l'avance sur recettes; Pierre Billard<sup>19</sup> siège en 1988, Pierre Murat et Annie Copperman en 1989.

À Cannes, la sélection française pour le Festival ne connaît pas de réel changement éthique et esthétique, puisqu'on retrouve au conseil d'administration du Festival les mêmes membres qui choisissaient, quinze

ans auparavant, les films au sein des commissions du C.N.C. Le parcours du producteur René Thévenet, qui fonde et préside, de 1972 à 1988, l'Association française des producteurs de films (A.F.P.F.), est à l'image de cette génération d'experts dont le Festival s'attachera les services durant des décennies. Issu de la génération de l'entre-deux-guerres, René Thévenet<sup>20</sup> a notamment produit, aux côtés des Collégiennes d'André Hunebelle et de *Tu seras terriblement gentille* de Dirk Sanders, *Un amour de poche* de Pierre Kast, *Jeu de massacre* d'Alain Jessua (sélectionné à Cannes alors que Thévenet siège à la commission de sélection) et *Les Amis* de Gérard Blain. En tant que président de l'A.F.P.F., il siège au sein de nombreuses commissions ministérielles. Domicilié à Cannes, il est naturellement membre du conseil d'administration du Festival avant de se voir proposer le mandat de maire-adjoint de la ville, chargé de la Culture et de la Communication, de 1983 à 1989. Un parcours exemplaire qui démontre l'existence de passerelles avérées entre les réseaux professionnels du cinéma et ceux de la politique.

Nos travaux sur les politiques de soutien au cinéma ont fait apparaître une nette tendance de l'État, apparue au cours des années 1990, visant à soutenir financièrement un certain nombre de films culturels aux vertus pédagogiques. En comparant avec les films français sélectionnés pour la Palme d'or, il apparaît que la sélection française pour Cannes reproduit, là encore, les grandes lignes de la politique esthétique d'État. La sélection française s'aligne en effet sur la politique soutenue alors par Jack Lang, c'est-à-dire le film culturel de prestige. Sont sélectionnés les principaux films représentant ce nouveau genre qui, à bien des égards, présente de nombreuses similitudes avec les films de la «Qualité française» que le festival de Cannes avait mis de l'avant dans les années 1950: *Cyrano de Bergerac* en 1990, *Le Retour de Casanova* en 1992, *Louis, enfant roi* en 1993, *La Reine Margot* en 1994. Ces quatre films sont les mêmes qui reçoivent les faveurs des commissions de soutien du ministère de la Culture: dans la lignée de *Camille Claudel* (qui bénéficie le 1<sup>er</sup> octobre 1987 de l'aide directe du

Ministre pour un montant de 3,5 millions de francs) et de *Tous les matins du monde* (qui obtient 2 millions d'avance sur recettes), *Le Retour de Casanova* bénéficie d'une avance de 1,8 millions de francs et *Cyrano de Bergerac* de 4,5 millions; *Louis, enfant roi* est l'heureux bénéficiaire de la plus importante aide directe du Ministre jamais accordée<sup>21</sup> (6,6 millions de francs), et *La Reine Margot*, grâce à deux numéros de visas (n°82676 et n°82677) obtenus pour deux titres différents (*La Main de Dieu* et *La Cuillère du Diable*), décroche deux avances de 4 millions de francs chacune<sup>22</sup>. Le succès public du film de Jean-Paul Rappeneau (qui obtient à Cannes le Grand Prix technique de la Commission supérieure technique pour *Cyrano*), mais aussi de *La Gloire de mon Père* (Yves Robert) et de *Tous les matins du monde* (autre film de J.-P. Rappeneau) – films qui s'exportèrent dans de nombreux pays européens –, a lourdement pesé sur le changement d'orientation de la politique de soutien au cinéma français. Les syndicats de producteurs demandent à l'État d'encourager ce type de réalisation techniquement «propre», qui a le mérite de contribuer à réconcilier à l'écran le monde de la culture et celui du loisir duquel provient le cinéma. Une certaine critique l'encourage également. Il s'agissait, à l'époque, de répondre à une volonté de démocratisation, en rendant accessible à l'ensemble des Français les œuvres du patrimoine artistique, en leur offrant aussi les possibilités d'accompagner les évolutions de la création contemporaine. Ainsi, dès 1991, de nombreux films ayant obtenu l'aide financière de l'Europe (Plan Media I et II, fonds Eurimages) se voient également attribuer une avance sur recettes ou une aide directe du ministre de la Culture<sup>23</sup>, ce qui donnera lieu au marché du «film culturel», d'une philosophie, proche de celle des «Grands Travaux», qui connaît son apogée à cette époque-là. En effet, à en juger par les films qui ont bénéficié d'importantes aides publiques entre les années 1989 et 1999 – citons pêle-mêle *La Reine Margot*, *Madame Bovary*, *Cyrano de Bergerac*, *L'Amant*, *Indochine*, *Van Gogh*, *Tous les matins du monde*, *L'Accompagnatrice*, *Farinelli*, *Beaumarchais*, *Germinal*, *Le Colonel Chabert*, *Le Hussard sur le toit*, *Ridicule*, *Le Retour*

de Casanova, Marquise, Le Bossu, Les Enfants du siècle, Lautrec, Rembrandt, etc. –, force est de constater qu’auteurs et réalisateurs ont puisé leur inspiration à une source principalement limitée au programme du baccalauréat de l’enseignement secondaire en histoire et en littérature, c’est-à-dire aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles... L’évolution de la sélection française pour Cannes nous montre que le Festival n’est pas insensible à ce mouvement. Entre 1979 et 1996, cette nouvelle qualité cinématographique est largement représentée parmi les films français en compétition officielle. Entre ces années-là, on retrouve alternativement : Chéreau (2 films), Tavernier (3 films), Rappeneau, Leconte, Cavalier (2 films), Pialat (3 films), Planchon (2 films), Audiard, Téchiné (6 films!), soit, pour la plupart, des réalisateurs ayant commencé leur carrière dans la décennie précédente. Cette remarque peut être élargie à l’ensemble des cinéastes présentés par la France depuis 1979, dont peu connaissent la consécration cannoise avec un premier ou un second film. Il faudra attendre l’année 1995 (sélection de *La Haine*, de *N’oublie pas que tu vas mourir* et de *La Cité des enfants perdus*) pour que cette tendance au «verrouillage» des sélections évolue vers des sélections plus contrastées, faisant entrer davantage de premiers films ou de nouveaux cinéastes. Nous avons relevé qu’entre 1995 et 2001, sur les 26 films présentés par la France en compétition officielle pour la Palme, 18 sont le travail de réalisateurs n’ayant jamais été sélectionnés au cours des années précédentes.

Un petit récapitulatif permet de souligner la longue stagnation, puis le renouvellement des générations dans les années 1980 et 1990 :

| ANNÉES                                                                            | 1979-1984 | 1985-1994 | 1995-2001 |
|-----------------------------------------------------------------------------------|-----------|-----------|-----------|
| Nombre de films français sélectionnés                                             | 17        | 32        | 26        |
| Nombre de films dont le cinéaste est sélectionné pour la première fois à Cannes * | 12        | 15        | 18        |
| Nombre de films dont le cinéaste a été sélectionné plus d’une fois à Cannes       | 5         | 17**      | 8         |

\* depuis la création du Festival

\*\* dont la plupart ont déjà présenté un film durant la même période de référence

Si la longue liste des Palmes d’or semble effectivement ignorer les courants nationaux, la sélection française tend bien à la reproduction des différents modèles de cinéma reconnus au fil des époques par les instances ministérielles. Ce qui explique cet aspect «fermé» de la sélection française et cette absence de renouvellement esthétique et thématique. Ce qui explique aussi certaines critiques récurrentes, comme celle d’Yves Boisset, pour qui «Cannes n’est qu’une micro-société qui ne s’adresse qu’à elle-même»<sup>24</sup>. En 1997, afin de célébrer le 50<sup>e</sup> anniversaire du Festival, le ministère des Affaires étrangères avait retenu, avec le délégué général Gilles Jacob, 12 films présentés par la France pour la Palme d’or, de 1946 à 1996<sup>25</sup>. On pouvait retrouver dans cette sélection partielle et partielle, établie par la direction générale du Festival, le modèle de cinéma dominant vu à travers le miroir grossissant de Cannes :

- 1946 • *La Bataille du rail* (René Clément)
- 1953 • *Les Vacances de M. Hulot* (Jacques Tati)
- 1959 • *Les 400 coups* (François Truffaut)
- 1966 • *Un homme et une femme* (Claude Lelouch)
- 1970 • *Les Choses de la vie* (Claude Sautet)
- 1978 • *Le Dossier 51* (Michel Deville)
- 1984 • *Un dimanche à la campagne* (Bertrand Tavernier)
- 1986 • *Thérèse* (Alain Cavalier)
- 1990 • *Cyrano de Bergerac* (Jean-Paul Rappeneau)
- 1991 • *Van Gogh* (Maurice Pialat)
- 1993 • *Ma saison préférée* (André Téchiné)
- 1996 • *Ridicule* (Patrice Leconte)

#### LE FESTIVAL AUJOURD’HUI :

*Entre politique artistique et diplomatie culturelle*

À l’entreprise financée en 2000 à hauteur de 50 millions de francs par divers partenaires publics, pesant environ pour moitié dans le budget du Festival (ville de Cannes, ministère des Affaires étrangères, région Provence-Alpes-Côte d’Azur, département des Alpes-Maritimes, ministère de la Culture), s’ajoute une dotation annuelle provenant du fonds de soutien du C.N.C. Il est pourtant toujours de mauvais goût d’évoquer la présence d’une possible politique culturelle du festival et le discours bien rôdé sur

l'indépendance éditoriale de la manifestation est souvent repris comme seule référence. Interrogé sur cette question, Marc Tessier, longtemps directeur du C.N.C., s'en défend : « Cannes peut revendiquer à bon droit une seule politique, celle du soutien au cinéma sous toutes ses formes »<sup>26</sup>. Pourtant le Festival possède bien, et plus que jamais, une politique culturelle en ce qui concerne le choix des films français : celle calquée sur les critères de la Commission de l'avance sur recettes, chargée d'effectuer en amont une première sélection qualitative. Il serait donc illusoire de croire en une souveraineté des jurés, si l'on ne tient pas compte au préalable des processus d'acheminement des films au sein du Festival, et par conséquent de l'offre de films sur lesquels ils auront à se prononcer. Si bien que pour Jean-Philippe Renouard, « s'il existe bien un domaine dans lequel s'exerce le point de vue politique du Festival international du film, c'est dans sa sélection, qui témoigne de l'évolution des sociétés »<sup>27</sup>.

La sélection française pour Cannes, puisant dans le vivier de la qualité d'État, est un phénomène qui offre quelques interrogations non dénuées d'intérêt quant à l'évolution de cette société et à son rapport à l'art. Certes le rôle d'un festival est par principe d'être sélectif et le Festival international du film n'offre évidemment qu'une infime partie des productions nationales. Trois à quatre films sont sélectionnés par année alors que la production française oscille entre 110 et 150 films. Cela dit, les processus formels de sélection et les rapprochements entretenus avec les instances chargées de mesurer la qualité cinématographique font de la sélection française une véritable « vitrine » de la production ayant grâce aux yeux du pouvoir culturel. On ne compte d'ailleurs plus, dans les années 1950 à 1980, les membres siégeant simultanément à la Commission d'agrément (chargée d'autoriser le tournage des films français), à la Commission de l'avance sur recettes (où ne concourent que les films ayant obtenu l'agrément) et à la Commission de sélection pour Cannes (où ne concourent durant un certain temps que les films ayant obtenu l'avance)<sup>28</sup>.

Mais l'analyse des processus de sélection des films pour le festival de Cannes permet aussi de se poser d'autres questions, qui dépassent le cadre de ce travail. Durant le Festival, les frontières entre la politique artistique et la diplomatie culturelle s'estompent pour donner lieu à une « zone grise » mal définie, mal étudiée aussi. S'y loge le problème de l'expertise dans le choix des films français, mais plus encore de l'évaluation culturelle dès lors que la notion de qualité est mobilisée pour départager des œuvres d'art. En ce qui concerne Cannes, la commission chargée d'effectuer ce choix adopte, dans les années 1950 à 1970, un mode de fonctionnement calqué sur celui des collèges d'experts, c'est-à-dire en s'appuyant sur un réseau d'alliances lui-même limité à d'autres experts, issus d'autres commissions. On touche en effet ici à la limite d'un tel système. L'expertise constitue un exemple d'évaluation pluraliste. C'est en vertu de cette conception que l'État a fait appel, durant près de trente ans, à une commission pour sélectionner les films français destinés à être projetés au Festival international du film. Or, l'adhésion d'une majorité d'experts aux paradigmes usuels du monde de la production cinématographique les a naturellement poussés à rejeter les films parmi les plus inattendus<sup>29</sup>, se trouvant à la périphérie de la création artistique, au profit d'autres qui légitimaient l'exercice du cinéma. Ce décalage est d'autant plus intéressant qu'au fil des années le jury international a paradoxalement eu tendance à se démarquer de cette approche française, en accordant justement la Palme d'or à des films controversés, sortant des sentiers battus tant sur le plan de la qualité que sur celui de la technique (*Sexe, mensonge et vidéo* en 1989, *Sailor et Lula* en 1990, *Pulp Fiction* en 1994, *Rosetta* en 1999). En ce qui concerne les films français, la dernière Palme obtenue fut celle du film de Maurice Pialat, *Sous le soleil de Satan*, en 1987. Depuis, la France ne figure plus au palmarès cannois. Ce décalage stratégique de la sélection française permettrait-il de comprendre le problème rémanent entre le cinéma français qui se fait et le cinéma français tel que le système d'expertise culturelle chargé de le sélectionner croit le voir ? Rien n'est moins sûr.

## NOTES

1. Archives communales de Cannes, série 93 W 1 à 7, règlement du F.I.F. 1939, p. 1.
2. Cf. F. Gimello-Mesplomb, « Le Prix de la Qualité : l'État et le cinéma français (1960-1965) », *Politix*, vol. 15, n° 60, avril 2003 ; et note *infra* n° 10.
3. Le Centre national de la cinématographie (C.N.C.) est créé le 25 octobre 1946 ; c'est un organisme public d'État, financièrement autonome et doté de plusieurs fonctions : étudier les projets de législation, contrôler le financement et les recettes des films, aider financièrement la production française, assurer la diffusion des films documentaires et le développement d'un secteur non commercial, organiser la formation professionnelle et technique, coordonner les œuvres sociales du cinéma.
4. La plus convoitée en termes d'image culturelle, mais aussi le seul prix ayant le même âge que le Festival.
5. Qui reprenait dans les faits quelques enseignements de l'ancien système des « avances du cinéma » instauré sous Vichy, système lui-même mis en place suite à une revendication des professionnels qui avait couru durant les années 1930 et qui visait à interpeller l'État pour en finir avec les pratiques anarchiques alors en vigueur dans la corporation.
6. Archives du Festival international du film, *règlement du F.I.F. 2001*, article premier, p. 1.
7. Discours d'A. Malraux, cité par A. Salon, *L'Action culturelle de la France dans le monde*, thèse de l'Université Paris I, 1983.
8. Membres : Maurice Ayalot, Alexandre Alexeïff, Jean de Baroncelli, Pierre Billard, Max Chamson, Jean Dutourd, Robert Cravenne, Georges Danciger, Nino Franck, Louis-Émile Galey, Claude Mauriac, Claude Des Portes, Maurice Rheims, Jean Rebotier, René Thévenet, Jean Saint-Geours, Vladimir Roitfeld.
9. Arrêté du ministre d'État chargé des Affaires culturelles du 25 janvier 1964, portant modification des statuts de la Commission chargée de donner son avis sur le choix des films destinés à être présentés officiellement par la France dans les festivals internationaux.
10. *Enjeux et stratégies de la politique de soutien au cinéma français. Un exemple : La Nouvelle Vague : économie politique et symboles*, thèse en études cinématographiques, Université de Toulouse le Mirail, 2000 ; et F. Gimello-Mesplomb, *op. cit.*
11. Jeunes critiques des *Cahiers du cinéma* (Chabrol, Godard, Rivette, Rohmer et Truffaut).
12. Considérée dans son acception la plus courante, celle des cinéastes issus de la revue *Les Cahiers du cinéma*.
13. Truffaut « surfe » d'ailleurs sur cette ambiguïté en s'affichant sur le haut des marches en compagnie du jeune J.-P. Léaud, âgé d'à peine une dizaine d'années, ce qui a pour mérite d'attendrir une certaine presse familiale.
14. G. Jacob se souvient avoir fréquenté les ténors du mouvement, lorsque, à 17 ans, il fonde avec des camarades khâgneux *Raccords*, une revue ronéotypée qui ne produit que neuf numéros : « François Truffaut m'apportait des papiers sur Renoir. Edouard Molinaro aussi. Je passais

- pas mal de mon temps au Studio Parnasse de Jean-Louis Cheray que hantait Rohmer et qui fut un véritable berceau de la cinéphilie. On a du mal à imaginer aujourd'hui cette époque formidable : les jeunes gens d'alors ne pouvaient vraiment se retrouver que dans le sport ou dans la cinéphilie », *Libération*, le 7 mai 2001. Ou dans les deux puisque G. Jacob se souvient aussi de ses matches de tennis contre Doniol-Valcroze, cheville ouvrière des *Cahiers du cinéma*.
15. *La Production du cinéma*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1980, p. 58-59.
  16. Lettre de F. Palmero, sénateur-maire de Menton, adressée au ministère des Affaires culturelles Maurice Druon (mai 1973). Aucune autre référence n'est disponible.
  17. *Libération*, le 7 mai 2001.
  18. Commission où elle siège de décembre 1978 à janvier 1985, sous les présidences de Kiejman, Delorme et Perrin.
  19. P. Billard est notamment l'auteur d'un ouvrage sur la célèbre manifestation cannoise : *D'or et de Palmes, le Festival de Cannes*, Paris, Éd. Découvertes Gallimard, 1997.
  20. Né à Lyon le 5 mai 1926 et décédé à Paris le 19 février 1997.
  21. *Le Dandin* de R. Planchon avait déjà obtenu en mai 1987 l'aide directe pour un montant de 1 million de francs.
  22. Celle pour *La Cuillère du diable* sera annulée par la suite.
  23. Les liens sont nombreux, à commencer par la représentation hiérarchique du Plan Media en France (le Media Desk, bureau d'information destiné aux professionnels), dont la présidence est confiée au directeur général du C.N.C.
  24. Cité dans le documentaire d'A. Halimi, *Cannes et l'Histoire* (coprod. La Cinquième).
  25. Dans le programme du Festival, G. Jacob écrivait alors : « Le Festival de Cannes, qui fête son Cinquantième anniversaire en mai 97, s'est affirmé au cours de son histoire comme la plus importante manifestation cinématographique internationale. En accueillant chaque année le meilleur de la production mondiale, le Festival apporte la preuve que le cinéma français peut rivaliser avec les plus grands. En conservant son rôle et son rang au plan international, il favorise la diffusion d'une certaine idée du cinéma, à la fois artistique et populaire, qui lui vaut ici le plus beau nom de 7<sup>e</sup> art. Ce programme de douze diamants montrés à Cannes au cours des cinq décennies de son histoire, puis devenus des classiques, met en lumière – et avec quel éclat ! – les mille et une facettes et la richesse d'inspiration du cinéma français. [...] ».
  26. Rapporté par C. Beylie, *Dictionnaire des politiques culturelles*, Paris, Larousse, 2001, p. 279.
  27. Magazine des programmes de « La Cinquième », 15 mai 2000.
  28. D. Aury, ou encore R. Ribadeau-Dumas (qui siège en tant que député U.N.R. à la Commission de l'avance et à la Commission de censure, et en tant que producteur de films à Cannes!).
  29. Nous ne parlons pas ici des années où la mise à l'écart, voire l'annulation de la sélection, est purement « politique », comme l'année 1959 (annulation de la sélection d'*Hiroshima mon amour*), mais du fonctionnement habituel vu sur les trente ans d'exercice.

## FILMS FRANÇAIS SÉLECTIONNÉS POUR LA PALME D'OR DE 1946 À 2001

### 1939 (édition annulée)

*La Charrette fantôme*  
de Julien Duvivier  
*L'Enfer des anges*  
de Christian-Jacque  
*La France est un empire*  
de Jean d'Agraves et Emmanuel Bourcier  
*L'Homme du Niger*  
de Jacques de Baroncelli  
*La Loi du nord*  
de Jacques Feyder

### 1946

*Le Revenant*  
de Christian-Jacque  
*Le Père tranquille*  
de René Clément  
*La Bataille du rail*  
de René Clément  
*La Belle et la Bête*  
de Jean Cocteau  
*La Symphonie pastorale*  
de Jean Delannoy  
*Une partie de campagne*  
de Jean Renoir

### 1947

*Les Maudits*  
de René Clément  
*Les jeux sont faits*  
de Jean Delannoy  
*Les Amants du pont Saint-Jean*  
de Henri Decoin  
*Antoine et Antoinette*  
de Jacques Becker  
*Paris 1900*  
de Nicole Vedres

### 1949

*Occupe-toi d'Amélie*  
de Claude Autant-Lara  
*Rendez-vous de juillet*  
de Jacques Becker  
*Au grand balcon*  
de Henri Decoin  
*Retour à la vie*  
d'André Cayatte, Henri-Georges Clouzot, Jean Dréville  
et Georges Lampin

### 1951

*Identité judiciaire*  
de Hervé Bromberger  
*Édouard et Caroline*  
de Jacques Becker  
*Juliette ou la clef des songes*  
de Marcel Carné

### 1952

*Fanfan la tulipe*  
de Christian-Jacque  
*Nous sommes tous des assassins*  
d'André Cayatte

*Jeux interdits*  
de René Clément (retiré)  
*Trois Femmes*  
d'André Michel

### 1953

*Le Salaire de la peur*  
de Henri-Georges Clouzot  
*Les Vacances de M. Hulot*  
de Jacques Tati  
*Horizons sans fin*  
de Jean Dréville  
*La Vie passionnée de Clemenceau*  
de Gilbert Prouteau

### 1954

*Le Grand Jeu*  
de Robert Siodmak  
*Sang et Lumière*  
de G. Rouquier et R. Mufioz-Suay  
*Avant le déluge*  
d'André Cayatte

### 1955

*Du rififi chez les hommes*  
de Jules Dassin  
*Dossier noir*  
d'André Cayatte

### 1956

*Marie-Antoinette*  
de Jean Delannoy  
*Le Mystère Picasso*  
de Henri-Georges Clouzot  
*Le Monde du silence*  
du Commandant J.-Y. Cousteau  
et Louis Malle

### 1957

*Celui qui doit mourir*  
de Jules Dassin  
*Un condamné à mort s'est échappé*  
de Robert Bresson

### 1958

*Mon oncle*  
de Jacques Tati  
*Le Beau Serge*  
de Claude Chabrol (retiré)  
*L'Eau vive*  
de François Villiers

### 1959

*Les 400 Coups*  
de François Truffaut  
*Orfeo Negro*  
de Marcel Camus  
*Hiroshima, mon amour*  
d'Alain Resnais (retiré)

### 1960

*Moderato Cantabile*  
de Peter Brook  
*Le Trou*  
de Jacques Becker

*L'Amérique insolite*  
de François Reichenbach  
*Le Petit Soldat*  
de Jean-Luc Godard (retiré)

### 1961

*Une aussi longue absence*  
de Henri Colpi  
*Le Ciel et la Boue*  
de Pierre-Dominique Gaisseau  
*Le Combat dans l'île*  
d'Alain Cavalier (retiré)  
*Les Amants de Tenuel*  
de Raymond Rouleau

### 1962

*Procès de Jeanne d'Arc*  
de Robert Bresson  
*Cléo de 5 À 7*  
d'Agnès Varda

### 1963

*Carambolages*  
de Marcel Bluwal  
*Le Rat d'Amérique*  
de Jean Gabriel Albicoco  
*Les Abysses*  
de Nico Papatakis  
*Le Joli Mai*  
de Pierre Lhomme  
et Chris Marker

### 1964

*La Peau douce*  
de François Truffaut  
*Cent mille dollars au soleil*  
de Henri Verneuil  
*Les Parapluies de Cherbourg*  
de Jacques Demy

### 1965

*317<sup>e</sup> section*  
de Pierre Schoendoerffer  
*Yoyo*  
de Pierre Etaix  
*Fifi la plume*  
d'Albert Lamorisse

### 1966

*Un homme et une femme*  
de Claude Lelouch  
*Suzanne Simonin, la religieuse*  
de Denis Diderot  
de Jacques Rivette  
*La guerre est finie*  
d'Alain Resnais (retiré)

### 1967

*Jeu de massacre*  
d'Alain Jessua  
*Mon amour, mon amour*  
de Nadine Trintignant  
*Mouchette*  
de Robert Bresson

### 1968

*Les Gauloises bleues*  
de Michel Cournot  
*Je t'aime, je t'aime*  
d'Alain Resnais  
*Histoires extraordinaires*  
de Federico Fellini, Louis Malle  
et Roger Vadim

### 1969

*Z*  
de Costa-Gavras  
*Ma nuit chez Maude*  
d'Eric Rohmer  
*Le Grand Amour*  
de Pierre Etaix  
*Calcutta*  
de Louis Malle

### 1970

*Les Choses de la vie*  
de Claude Sautet  
*Hoa-Binh*  
de Raoul Coutard  
*Le Dernier Saut*  
d'Edouard Luntz  
*Élise ou la vraie vie*  
de Michel Drach  
*Le Territoire des autres*  
de François Bel, Gérard Vienne,  
Michel Fano et Jacqueline Lecompte

### 1971

*Les Mariés de l'An II*  
de Jean-Paul Rappeneau  
*Le Bateau sur l'herbe*  
de Gérard Brach  
*Raphaël ou le débauché*  
de Michel Deville  
*Le Souffle au cœur*  
de Louis Malle

### 1972

*Nous ne vieillirons pas ensemble*  
de Maurice Pialat  
*Chère Louise*  
de Philippe De Broca  
*Les Feux de la Chandeleur*  
de Serge Korber

### 1973

*La Maman et la Putain*  
de Jean Eustache  
*La Grande Bouffe*  
de Marco Ferreri  
*Le Feu aux lèvres*  
de Pierre Kalfon (retiré)  
*La Planète sauvage*  
de René Laloux

### 1974

*Les Violons du bal*  
de Michel Drach

Stavisky  
d'Alain Resnais  
*Parade*  
de Jacques Tati  
*Les Autres*  
de Hugo Santiago

1975  
*Aloïse*  
de Liliane de Kermadec  
*Section spéciale*  
de Constantin Costa-Gavras  
*Ce cher Victor*  
de Robin Davis

1976  
*Mr Klein*  
de Joseph Losey  
*Le Locataire*  
de Roman Polanski  
*La Griffes et la Dent*  
de François Bel et Gérard Vienne  
*Un enfant dans la foule*  
de Gérard Blain

1977  
*Un taxi mauve*  
d'Yves Boisset  
*Le Camion*  
de Marguerite Duras  
*La Communion solennelle*  
de René Féré

1978  
*Violette Nozière*  
de Claude Chabrol  
*Molière*  
d'Ariane Mnouchkine

1979  
*Série noire*  
d'Alain Corneau  
*La Drôlesse*  
de Jacques Doillon  
*Les Sœurs Brontë*  
d'André Téchiné

1980  
*Loulou*  
de Maurice Pialat  
*Mon oncle d'Amérique*  
d'Alain Resnais  
*Une semaine de vacances*  
de Bertrand Tavernier

1981  
*Beau-père*  
de Bertrand Blier  
*Les Uns et les Autres*  
de Claude Lelouch  
*Neige*  
de Juliet Berto  
et Jean-Henri Roger

1982  
*Douce Enquête sur la violence*  
de Gérard Guérin  
*À toute allure*  
de Robert Kramer  
*L'Invitation au voyage*  
de Peter Del Monte

1983  
*L'Été meurtrier*  
de Jean Becker  
*La Lune dans le caniveau*  
de Jean-Jacques Beineix  
*L'Homme blessé*  
de Patrice Chéreau  
*L'Argent*  
de Robert Bresson

1984  
*La Pirate*  
de Jacques Doillon  
*Un dimanche à la campagne*  
de Bertrand Tavernier

1985  
*Poulet au vinaigre*  
de Claude Chabrol  
*Détective*  
de Jean-Luc Godard  
*Rendez-vous*  
d'André Téchiné

1986  
*Tenue de soirée*  
de Bertrand Blier  
*Thérèse*  
d'Alain Cavalier  
*Le Lieu du crime*  
d'André Téchiné  
*Max mon amour*  
de Nagisa Oshima

1987  
*Un homme amoureux*  
de Diane Kurys  
*Champ d'honneur*  
de Jean-Pierre Denis  
*Sous le soleil de Satan*  
de Maurice Pialat  
*Pierre et Djemila*  
de Gérard Blain

1988  
*Chocolat*  
de Claire Denis  
*L'Enfance de l'art*  
de Francis Girod

1989  
*Chimère*  
de Claire Devers  
*Trop belle pour toi*  
de Bertrand Blier

*Monsieur Hire*  
de Patrice Leconte

1990  
*La Captive du désert*  
de Raymond Depardon  
*Cyrano de Bergerac*  
de Jean-Paul Rappeneau  
*La Putain du roi*  
d'Axel Corti  
*Daddy nostalgie*  
de Bertrand Tavernier

1991  
*Van Gogh*  
de Maurice Pialat  
*La Belle Noiseuse*  
de Jacques Rivette  
*Hors la vie*  
de Maroun Bagdadi  
*Lune froide*  
de Patrick Bouchitey

1992  
*La Sentinelle*  
d'Arnaud Desplechin  
*Le Retour de Casanova*  
d'Édouard Giermans  
*Au pays des Juliets*  
de Mehdi Charef

1993  
*Ma Maison préférée*  
d'André Téchiné  
*Louis, enfant roi*  
de Roger Planchon  
*Libera me*  
d'Alain Cavalier  
*Mazeppa*  
de Bartabas

1994  
*Grosse Fatigue*  
de Michel Blanc  
*La Reine Margot*  
de Patrice Chéreau  
*Les Patriotes*  
d'Éric Rochant  
*Les Roseaux sauvages*  
d'André Téchiné

1995  
*La Cité des enfants perdus*  
de Jean-Pierre Jeunet  
et Marc Caro  
*N'oublie pas que tu vas mourir*  
de Xavier Beauvois  
*La Haine*  
de Mathieu Kassovitz

1996  
*Ridicule*  
de Patrice Leconte

*Un héros très discret*  
de Jacques Audiard  
*Comment je me suis disputé...  
ma vie sexuelle*  
d'Arnaud Desplechin  
*Trois Vies et une seule mort*  
de Raoul Ruiz  
*Les Voleurs*  
d'André Téchiné

1997  
*Assassins*  
de Mathieu Kassovitz  
*La Femme défendue*  
de Philippe Harel  
*Le Baiser du serpent*  
de Philippe Rousselot  
*Western*  
de Manuel Poirier

1998  
*La Classe de neige*  
de Claude Miller  
*La Vie rêvée des anges*  
d'Eric Zonca  
*L'École de la chair*  
de Benoît Jacquot  
*Ceux qui m'aiment prendront le train*  
de Patrice Chéreau

1999  
*Nos Vies heureuses*  
de Jacques Maillot  
*Pola X*  
de Léos Carax  
*Le Temps retrouvé*  
de Raoul Ruiz  
*L'Humanité*  
de Bruno Dumont

2000  
*Ester Kahn*  
d'Arnaud Desplechin  
*Code inconnu*  
de Michael Haneke  
*Harry, un ami qui vous veut du bien*  
de Dominik Möll  
*Les Destinées sentimentales*  
d'Olivier Assayas

2001  
*Éloge de l'amour*  
de Jean-Luc Godard  
*La Répétition*  
de Catherine Corsini  
*Roberto Succo*  
de Cédric Kahn  
*Va savoir*  
de Jacques Rivette