

## Cinéma – La Nouvelle Vague à la fin des années 50

### Œuvres (extraits) visionnées.

Jean-Luc GODARD, *A bout de souffle*, 1959

François TRUFFAUT, *Les 400 coups*, 1959

Eric ROHMER, *Le signe du lion*, 1959 (sorti en salle en 1962)

Claude CHABROL, *Le beau serge*, 1958

Jacques RIVETTE, *Paris nous appartient*, 1958

### Le cinéma français dans les années 50

#### Quelle est la situation du cinéma français dans les années 50 ?

il s'agit d'une véritable industrie : on fabrique des spectacles pour distraire et accumuler des profits (ce qui n'empêche pas l'existence de « bons » films) ; les Français vont au cinéma ; bonne fréquentation ; 120 à 140 films en moyenne sont produits chaque année ; en 1952, sur 123 films produits, 61 sont bénéficiaires, 62 déficitaires ; certains films comme *Et dieu créa la femme* de Roger Vadim, *Les quatre cent coups* de Truffaut ou *A bout de souffle* de Godard connaissent des succès à l'étranger ; les films s'exportent plutôt bien (la concurrence étatsunienne aura surtout lieu dans les années 60) ; le cinéma français est subventionné : les films bénéficient de « l'aide au cinéma » mise en place en 1948 (il s'agit d'une taxe perçue sur les billets vendus en France mais aussi à l'étranger) ; en 1953, l'aide au cinéma est la même mais on a introduit un « critère de qualité » ; les films français connaissent une certaine sclérose esthétique ; le directeur du CNC, Jacques Flaud, dans une interview parue dans *Les Cahiers du cinéma* en mai 1957, impute cette sclérose à trois causes :

- cause n°1 : le niveau élevé de la fréquentation ;
- cause n°2 : l'exportation des films français ; 40 % des recettes proviennent de l'étranger ;
- cause n°3 : « l'aide au cinéma » ; Flaud se demande si la sclérose artistique ne provient pas de « cette espèce de sécurité que donne l'aide » ; pour lui cette aide donne aux réalisateurs une mentalité d'industriels : ces derniers traitent de sujets faciles avec des vedettes internationales et tirés d'auteurs connus. Flaud et le CNC, à partir de 1957, vont encourager de nouveaux auteurs (ex : *Le Beau Serge* de Chabrol bénéficie de la prime à la qualité).

#### Que viennent voir les Français au cinéma dans la seconde moitié des années 50 ?

De grosses productions américaines (ex : *Guerre et Paix* de King Vidor en 1956) ; des films à grand spectacle (ex : *Les Dix Commandements* de Cecil B. DeMille en 1956) ; des films comiques français (ex : *Le Triporteur* de J. Pinoteau avec Darry Cowl en 1957) ; des films policiers (ex : *Les femmes s'en balancent* de Borderie avec Eddie Constantine) ; Sacha Guitry (ex : *Si Versailles m'était conté* en 1954), HG Clouzot (ex : *Les Diaboliques*), René Clair (ex : *Les Grandes manœuvres*, *Les Tricheurs*, *Les enfants du Paradis*), Delannoy, R. Clément, Claude Autant-Lara, H. Verneuil (*La vache et le prisonnier*) rencontrent le succès, voire le triomphe.

#### Quels films se distinguent sur le plan artistique ?

*Le Monde du silence* de Louis Malle et Cousteau en 1956 reçoit la Palme d'or au Festival de Cannes ; des prix de la mise en scène ou d'interprétation récompensent Bresson pour *Un condamné à mort s'est échappé* (1957), Tati pour *Mon oncle* (1958) ; le Grand Prix du cinéma français, réputé traditionnaliste et corporatiste, récompense certes Autant-Lara, Clair et Carné, mais de façon plus audacieuse reconnaît *Nuit et Brouillard* de Resnais (1956) ; le prix Louis Delluc innove en récompensant *Le ballon rouge* ou *Ascenseur pour l'échafaud* (1957), puis Jean Rouch en 1958 pour *Moi, un Noir*.

**Conclusion** : L'industrie du cinéma français reste dans les années 50 peu perméable à l'innovation ; les réalisateurs que l'histoire du cinéma a retenus pendant cette période restent Renoir, Bresson, Ophüls, Tati, Becker, Cocteau, Grémillon. Vers la fin des années 50, le cinéma va devenir pourtant un moyen d'expression artistique. Il passera d'ailleurs de la tutelle du Ministère de l'Industrie et du Commerce à celle du nouveau Ministère de la Culture.

### La Nouvelle Vague, une « école artistique »

#### D'où vient le slogan « Nouvelle Vague » ?

La Nouvelle Vague est d'abord un slogan journalistique accolé à un mouvement critique ; cette expression n'est pas d'abord liée au cinéma mais elle désigne la relève de génération dans la France de la fin des années 50. Elle apparaît dans une enquête sociologique sur les phénomènes de génération lancée en 1957 par l'Express. C'est le Festival de Cannes en 1959 qui va consacrer la formule pour le cinéma français. L'expression « Nouvelle vague » accompagne la sortie du *Beau Serge* et des *Cousins* de Chabrol. Cette double sortie est relayée en mai 1959 par la sélection au Festival de Cannes des *Quatre-cent coups* de Truffaut. Parallèlement *Hiroshima mon amour* de Resnais est présenté hors compétition avec succès.

#### La Nouvelle Vague, une école artistique

La Nouvelle Vague est un mouvement cohérent, limité dans le temps, apparu à la fin des années 50. A la question « la Nouvelle Vague est-elle une école artistique ? », la réponse est indéniablement oui ; en voici les paramètres :

- **une doctrine** : « la politique des auteurs » ; c'est Truffaut qui définit « la politique des auteurs » (avec le soutien de Godard, Rohmer et Rivette). Selon lui, seul le metteur en scène est l'auteur du film ; certains réalisateurs sont des auteurs comme Renoir ou Bresson. Cette politique nie le caractère collectif de la création artistique ; le niveau scénaristique est secondaire. Seule la mise en scène, définie comme le regard de l'auteur, est prise en compte. La mise en scène est comme le dit André Bazin « la matière même du film » ; « toute technique renvoie à une métaphysique ». Truffaut rejoint les idées d'Astruc et de son « manifeste » de la caméra stylo \*.

- **un programme esthétique** : faire des films personnels écrits et conçus par leur auteur ; le scénariste doit réaliser lui-même son film car la mise en scène est une véritable écriture (thèse d'Astruc dans son article « la caméra-stylo » en 1948 \*). Nous étudierons ultérieurement l'esthétique de la Nouvelle Vague ;

- **une stratégie** : le petit budget, l'auto-production ; Truffaut est hostile aux gros budgets qui entravent la liberté de création. Les auteurs de la Nouvelle Vague dénoncent les superproductions. Pour Rivette les trois grands coupables sont Claude Autant-Lara, Clouzot et René Clément car ils n'ont pas voulu prendre de risque et qu'« ils sont pourris par l'argent ». Pour mener à bien cette pratique « à risque », il faut s'autoproduire (ex : *Le Beau Serge* de Chabrol) et trouver de nouveaux producteurs ; trois hommes seront à l'origine d'un renouvellement du paysage de la production : Pierre Braunberger, Anatole Dauman et George de Beauregard ; Ce n'est pas pour des raisons de rationalité financière que le petit budget va devenir une référence positive, mais au départ pour des raisons esthétiques.

- **un manifeste** : le texte de Truffaut, « Une certaine tendance du cinéma français », paru en 1954 dans *Les cahiers du cinéma*, peut être considéré comme le manifeste de la Nouvelle Vague ; dans cet article, Truffaut s'en prend aux réalisateurs estimés et reconnus de la « tradition de qualité », parmi lesquels nous pouvons à nouveau citer Claude Autant-Lara, HG Clouzot ou Jean Delannoy. Ces derniers sont souvent récompensés dans les Festivals. Leurs films relèveraient d'un « réalisme psychologique » et sont pour la plupart des adaptations d'œuvres littéraires classiques et contemporaines (ex : *Gervaise* de René Clément, 1956) ; les scénaristes sont accusés de rechercher des équivalences entre procédés littéraires et procédés cinématographiques. Pour Truffaut, les scénaristes trahissent l'esprit des auteurs (et introduisent des thèmes anarchisants et anticléricaux). Le film de Godard, *A bout de souffle*, sera considéré comme un film-manifeste, nous le verrons ultérieurement.

- **œuvres qui répondent à ces critères** : *Le Beau Serge* de Chabrol, *Les quatre-cent coups* de Truffaut, *A bout de souffle* de Godard, *Le bel âge* de Rivette, *Le signe du lion* de Rohmer ...

- **un groupe d'artistes** : Chabrol, Truffaut, Godard, Rivette, Rohmer ... L'un des critères d'appartenance au mouvement est l'expérience de la critique. Les goûts et les conceptions de ces auteurs sont défendus dans de nombreux articles, débats, interventions dans les médias tout au long des années 50.

- **un support éditorial** : *Les cahiers du cinéma* (revue de cinéma créée par A. Bazin en 1951)

- **une stratégie promotionnelle** : elle est mise en pratique par Truffaut dans *Arts*. Truffaut s'impose comme le leader du groupe ;

- **un théoricien** : André Bazin (cf. Qu'est-ce que le cinéma ?) ; pour Godard, Bazin est le seul vrai critique de cinéma ;

- **des adversaires** : les cinéastes de « la tradition de qualité » que Truffaut a désignés dans ses articles en 1954, en 1955 et qu'il dénonce comme « de fausses légendes » ; les scénaristes, notamment Aurenche et Bost ; des revues comme *Positif*.

\* « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo » d'Alexandre Astruc, 1948, *Ecran français* : Selon Astruc, jusqu'en 1948, le cinéma n'a été qu'un spectacle ; le cinéma est en train de devenir un nouveau moyen d'expression, au même titre que la peinture ou le roman. Le cinéma devient un langage : « un langage, c'est-à-dire une forme dans laquelle et par laquelle un artiste peut exprimer sa pensée (...) ou traduire ses obsessions exactement comme il en est aujourd'hui de l'essai ou du roman. C'est pourquoi j'appelle ce nouvel âge du cinéma, celui de la caméra-stylo » ; « l'auteur écrit avec sa caméra, comme un écrivain écrit avec son stylo ». C'est l'une des premières affirmations de la notion d' « auteur » de film.

## L'esthétique de la Nouvelle Vague

### L'auteur-réalisateur

Si l'on reprend les principes énoncés par Astruc dans « Naissance d'une nouvelle avant-garde », le scénariste doit lui-même faire ses films. La distinction entre auteur et réalisateur n'a plus lieu d'être. Ce dogme s'est-il totalement imposé à l'époque de la Nouvelle Vague ? En réalité non : à quelques exceptions près (ex : *Le Beau Serge*), très vite les jeunes auteurs ont collaboré avec de nouveaux scénaristes (Ex1 : Truffaut a travaillé avec un scénariste professionnel, Claude Moussy, pour *Les quatre cents coups*, même si l'histoire est en bonne partie autobiographique ; Ex2 : Tirez-sur le pianiste est une adaptation d'un roman de David Goodis que Truffaut a remanié avec Moussy ; Ex3 : Pierre Kast en 1957 réalise *Un amour de poche* d'après un scénario de France Roche ; pour *Le Bel âge*, Kast adapte un roman de Moravia).

Mais alors, en quoi la Nouvelle Vague est-elle en rupture avec les pratiques de la « tradition de qualité » ? Deux différences majeures :

- **Différence n°1** : le rôle du réalisateur dans l'élaboration de la phase scénaristique est plus net et plus actif ; de façon générale, les scénarios de la Nouvelle Vague sont souvent plus personnels et souvent autobiographiques. La narration est rarement impersonnelle : c'est dans la mise en scène, dans le rapport aux personnages que la subjectivité s'inscrit.

Remarque : en fait, avec la Nouvelle Vague, il y a une véritable relève de génération de scénaristes, plus qu'une promotion exclusive d'auteurs-réalisateurs.

- **Différence n°2** : la Nouvelle Vague se revendiquera du modèle balzacien, certes très transposé, en opposition au modèle naturaliste de René Clément (ex : Gervaise) ou d'Allégret. Le modèle balzacien joue le plus souvent sur une description critique de la société contemporaine, en soulignant les contradictions qui organisent les antagonismes sociaux et psychologiques ≠ le modèle naturaliste privilégie les films à costume, les conflits sociaux de classe, un fort typage des personnages proche de stéréotypes.

### Le scénario-dispositif

On peut distinguer deux types de scénarios :

- « le scénario-programme » : il organise les péripéties en une structure prête à être tournée ; il domine le cinéma classique ;

- « le scénario-dispositif » : il est ouvert aux aléas du tournage, aux idées de l'auteur, à l'improvisation dans les dialogues et le jeu des acteurs. Il n'y a pas de découpage strict pré-établi. C'est l'idéal de la Nouvelle-Vague et c'est Godard qui va l'amplifier au fur et à mesure que sa carrière se développe. Lorsqu'il tourne *A bout de souffle*, Godard n'est pas encore sûr de la fin qu'il donnera à son personnage Michel Poiccard.

Cependant, le « scénario-programme » n'est pas absent des films de la Nouvelle-Vague (ex : Demy, Resnais ou Varda ...)

### Les techniques d'adaptation

Les œuvres littéraires ont inspiré les auteurs de la Nouvelle Vague mais ils vont les adapter de manière très différente de celle des réalisateurs de « la tradition de qualité ». Comment ?

- en intégrant des fragments des œuvres qui sont « lues » par une voix off, sorte de narrateur (ex 1 : *Le rideau cramoisi*, une nouvelle de Barbey d'Aureville, adaptée par Alexandre Astruc ; ex 2 : dans *Les Mistons* de Truffaut, la voix d'un narrateur extérieur commente les escapades des 'mistons' avec le texte même des auteurs) il s'agit de respecter la lettre, de rendre hommage à l'auteur.

- en intégrant, à l'occasion, des chansons ou des musiques populaires (ex : la chanson « Framboise » de Bobby Lapointe dans *Tirez-sur le pianiste* de Truffaut, 1960).

**La Nouvelle Vague généralise la mise en scène de la voix ; elle périmé le mythe du primat de l'image.**

### Les décors naturels

La Nouvelle Vague a sorti le cinéma des studios et opté pour des décors naturels. Les auteurs ont privilégié des lieux de leur jeunesse. Ex : dans *Les quatre cents coups*, Truffaut filme le XVIII<sup>e</sup> arrondissement de Paris où il a lui-même vécu.

**Paris, décor naturel : une tendance descriptive proche du documentaire :**

- *A bout de souffle* de Godard, 1959 : véritable portrait géographique de Paris avec ses hôtels, ses brasseries, ses avenues comme celle des Champs-Élysées, ses hôtels ;

- *Paris nous appartient* de Rivette, 1958 : Rivette filme un Paris obscur, vide, labyrinthique (les chambres de bonne, les combles, les escaliers, mais aussi les toits, les rues vides) ; ce Paris obscur est la transposition des complots et menaces qui pèsent sur les personnages, c'est aussi celle des complots politiques et militaires de la fin de la IV<sup>e</sup> République, dans le contexte de la guerre d'Algérie ;

- *Le signe du lion* de Rohmer, 1959 (sortie en 1962) : Paris est le personnage principal du film. Rohmer filme la capitale déserte au mois d'août : les quais, le Quartier latin, Saint-Germain-des-Près, les bouches de métro, la banlieue Nanterre. L'histoire racontée, celle de la déchéance sociale d'un musicien américain, découle de la topographie des lieux.

### Les techniques d'enregistrement

Les jeunes réalisateurs de la Nouvelle Vague, dont on a souvent exagéré l'absence de formation initiale, ont travaillé avec des chefs opérateurs ; nous pouvons retenir deux noms :

- Henri Decae : c'est lui qui rend la Nouvelle Vague techniquement possible en libérant la caméra de l'emprise du pied fixe. Il travailla avec Truffaut sur *Les quatre cents coups*, avec Chabrol, avec Louis Malle ...

- Raoul Coutard : il a été reporter et photographe de guerre et cette expérience lui servira dans sa collaboration avec Godard sur le tournage d'*A bout de souffle* ; en effet il dut s'adapter aux demandes du réalisateur. Ex : il devait suivre les deux personnages Patricia Franchini (Jeanne Seberg) et Michel Poiccard (JP Belmondo) marchant sur les Champs-Élysées avec la caméra cachée dans un triporteur de livraison des postes. Godard voulait ainsi obtenir l'effet d'un reportage.

### Le montage

- Alain Resnais dans *Hiroshima mon amour* (1959), détruit les règles de la composition classique ; il pratique en effet : la discontinuité des plans : alternance d'images du présent (Hiroshima) et d'images du passé (Nevers) ; l'alternance de travellings sur les rues d'Hiroshima et de panoramiques sur les murs gris de Nevers.

- Godard transgresse également les règles du montage traditionnel ; dans *A bout de souffle*, il utilise : le montage syncopé dans les séquences d'action, par exemple lors de la fuite en voiture au début du film ; le plan-séquence\* rectiligne, par exemple lors de la rencontre sur les Champs-Élysées ; le plan-séquence circulaire, par exemple lors de la discussion finale dans l'appartement ; le développement de séquences longues, comme la conversion entre Patricia et Michel dans la chambre d'hôtel.

\* Un plan-séquence est un plan continu, en général assez long qui enregistre en continuité toute une séquence, c'est-à-dire une suite de scènes caractérisées par une unité de temps, d'espace et d'action.

D'après Michel Marie, *La Nouvelle Vague*, une école artistique, Arman Colin, 2017.