

par René Prédal

1958-1965 : La Nouvelle Vague française

La Nouvelle Vague française est peut-être l'« école » qui a connu le plus grand retentissement à travers le monde, grâce sans doute à deux facteurs, parmi d'autres : le prestige de la revue porteuse, les « Cahiers du cinéma », et l'impact des films réalisés par ses théoriciens, les critiques passés à la réalisation : Truffaut, Godard, Chabrol et d'autres. Les années 60 étaient aussi propices à ce type de renouveau préparé par un intense travail critique. La Nouvelle Vague a surtout été un incomparable appel à oser faire du cinéma autrement.

La qualité française

Au cœur des années 50, l'expression « Qualité française » désigne le haut de gamme d'une production qui systématise les caractéristiques ayant assuré le succès des films du « réalisme poétique », mais appliquées désormais hors du contexte porteur des années d'avant-guerre. Une technique somptueuse (éclairages, mouvements d'appareil) est mise au service d'adaptations littéraires dialoguées pour les vedettes du moment, et ces huis clos psychologiques et esthétiques marquent l'âge d'or de studios... dont les installations commencent pourtant à accuser le temps.

C'est l'époque où triomphent les œuvres de

Claude Autant-Lara (*Le blé en herbe* et *Le rouge et le noir*), Henri-Georges Clouzot (*Le salaire de la peur*, *Les diaboliques*), Marcel Carné (*Juliette ou la clé des songes*, *Thérèse Raquin*), René Clément (*Jeux interdits*, *Monsieur Ripois*), Yves Allégret (*Les orgueilleux*), Julien Duvivier (*Marianne de ma jeunesse*), René Clair (*Les grandes manœuvres*), Christian-Jaque (*Fanfan la tulipe*), André Cayatte (*Nous sommes tous des assassins*), Jean-Paul Le Chanois (*Le cas du Dr Laurent*) ou Louis Daquin (*Bel ami*). Bien que chaque film en lui-même soit intéressant, ce panthéon des années 1950-1955 paraît globalement figé dans les recettes du passé et de plus en plus étranger aussi bien au réel qu'à l'évolution générale du cinéma (en Italie, Visconti, Lizzani, Fellini, Rossellini et Antonioni donnent à la même époque des œuvres déjà profondément modernes par la révolution de leur langage qui permet une étonnante profondeur thématique).

A côté de cet ensemble académique obéissant aux directives professionnelles d'efficacité et de bon goût, quelques grands auteurs très personnels produisent des films rares dont la trajectoire ne croise jamais celle des lauréats du cinéma dominant. Ce sont Jean-Renoir (*French Cancan*), Jean Cocteau (*Orphée*), Jacques Tati (*Les vacances de M. Hulot*) et Robert Bresson (*Le journal d'un curé de campagne*), tandis que Jacques Becker avec *Casque d'or* ou Max Ophüls avec *Le plaisir* portent le système à sa quintessence

Les grandes écoles esthétiques

en n'en gardant que le meilleur. Mais ce travail à la marge est difficile : Becker ne peut pas toujours éviter de tourner n'importe quoi (*Ali Baba* ou *Arsène Lupin*) et le dynamisme baroque de *Lola Montes* conduit Ophüls à voir son dernier chef-d'œuvre odieusement mutilé par les gardiens des normes marchandes.

Six pionniers

De 1947 à 1957, moins d'une dizaine de films échappent à ce schéma, révélant six auteurs qui parviennent à créer des œuvres fortes prenant le contre-pied des habitudes garanties d'un succès respectueux des traditions. Quatre d'entre eux ont réalisé leur premier long métrage à l'intérieur du système normal de production. Ce sont Roger Leenhardt (*Les dernières vacances*, 1947), Alexandre Astruc (*Les mauvaises rencontres*, 1955), Roger Vadim (*Et Dieu créa la femme*, 1957) et Louis Malle (*Ascenseur pour l'échafaud*, 1957). Mais deux autres avaient auparavant tourné de manière artisanale en ignorant superbement les règles du Centre national de la cinématographie (autorisation de tournage, cartes professionnelles...) : Jean-Pierre Mel-

ville (*Le silence de la mer* en 1947 puis trois autres longs métrages de 1950 à 1956) et Agnès Varda (*La Pointe-courte* en 1956).

Tous ont en commun une conception ambitieuse de la création cinématographique influencée par la théorie de la « caméra-stylo » (Alexandre Astruc, *L'Écran français* n° 144, 30 mars 1948). Ils considèrent le cinéma comme un art, un langage et un moyen d'expression et non plus seulement en tant que spectacle ou simple métier (Claude Autant-Lara préside pour sa part le syndicat national des *techniciens* du film). Ces six auteurs constituent en quelque sorte les « parains » d'une Nouvelle Vague dont le caractère brutal de l'explosion ne doit pas faire oublier qu'elle n'a été rendue possible que par la réunion de nombreuses conditions favorables.

Des ciné-clubs à la 4X-500 ASA

La cinéphilie a constitué le berceau de la Nouvelle Vague. Dans les années 50, des milliers d'amateurs découvrent dans les ciné-clubs S.M. Eisenstein, Orson Welles, Carl Dreyer et l'expressionnisme allemand, mais aussi les contemporains Ingmar Bergman, Kenji Mizoguchi et Michelangelo Antonioni. La Cinémathèque d'Henri Langlois est pleine à toutes les séances comme les cinémas de répertoire fleurissant à Paris (Studio 28, Les Ursulines, La Pagode, Studio Cardinet...). Au Studio Parnasse, Jean-Louis Chéray accueille à ses débats André Bazin et l'équipe des *Cahiers du cinéma* dont les thèses sont reprises ou discutées par les autres revues spécialisées nées aussi entre 1946 et 1954 (*Image et son*, *Téléciné*, *Positif*, *Cinéma*).

Parallèlement la télévision se cherche loin de l'atmosphère confinée de carton-pâte qui se respire dans tous les « grands » films français. Sur le petit écran, l'intérêt d'une œuvre ne réside ni dans le dialogue ni dans la perfection technique, mais dans la vérité d'une image, la justesse d'un regard ou la hardiesse d'un mouvement mené en pleine rue avec une caméra 16 mm. Or, bien que Kodak ait déjà mis au point et commercialisé des pellicules dont la sensibilité permet de tourner en

Des cinéastes de trente ans

Louis Malle signe son premier long métrage à 24 ans, François Truffaut à 26, Agnès Varda à 26, Claude Chabrol à 28, Jacques Demy à 29, Jean-Luc Godard à 30, Jean-Pierre Mocky à 30, Jean-Pierre Melville à 30, Jacques Rivette à 33, Alain Resnais à 37, Éric Rohmer à 39 et Jean Rouch à 40...

Claude Lelouch est un cas à part : il réalise à 24 ans un premier long métrage, *Le propre de l'homme* (1961). Mais le film ne connaît pas une sortie normale, non plus que ses quatre films suivants (1963-1965). La notoriété ne lui vient qu'avec son sixième long métrage *Un homme et une femme* (1966). Vue la date tardive, Lelouch n'est pas considéré comme faisant partie intégrante de la Nouvelle Vague.



Les cousins, de Claude Chabrol

1957-janvier 1958 *Le beau Serge* grâce à un héritage de son épouse et il obtient une prime à la qualité du CNC de 35 millions de francs d'alors qui rembourse quasiment le film avant même sa distribution commerciale ! Il recommence aussitôt avec *Les cousins* et aide de même Éric Rohmer et Jacques Rivette à entreprendre *Le signe du lion* et *Paris nous appartient*. C'est alors que les producteurs, alléchés par l'arithmétique simpliste de budgets très faibles (quarante à cinquante millions de francs) assortis de promesses de doubles bénéfices (dans les salles et par la prime à la qualité), se lancent au secours de la victoire en fournissant à des jeunes les moyens — limités — nécessaires à tourner leur premier long métrage, soit qu'ils aient derrière eux une sécurisante carrière de court-métragistes (Franju ou Resnais), soit qu'ils présentent le même « profil » que Chabrol et Truffaut qui viennent de réussir (Godard, Demy, Kast, Doniol-Valcroze...). C'est parce que les films Nouvelle Vague coûtent beaucoup moins cher que ceux des Clouzot, Clair, Clément ou Delannoy que le mouvement peut se développer et les nouveaux réalisateurs remplacer les anciens : seule la réussite économique rend possible la mutation esthétique.

Un cinéma de rupture

Les premiers longs métrages de Jacques Becker, Claude Autant-Lara et Henri-Georges Clouzot n'avaient pas modifié le cinéma français de 1942, mais seulement révélé trois nouveaux talents aptes à assurer la relève dans la continuité. En 1958-1960, la situation est tout autre, d'abord parce que ce ne sont plus trois mais plusieurs dizaines de premiers films qui submergent trois années de suite les productions des anciens. D'autre part, ces œuvres sont assez différentes de celles qui les précèdent immédiatement. Non seulement en effet les réalisateurs sont nouveaux, mais aussi les comédiens et tous les techniciens. Comme les cinéastes écrivent eux-mêmes leurs films, les scénaristes-dialoguistes disparaissent également pour un temps des génériques. Tournés dans la rue, sans éclairage additionnel, les films abandonnent l'esthétique très fabriquée des studios pour un style simple, léger et réaliste. Quant aux grands sujets, ils

lumière du jour, les films français sont toujours réalisés en studio avec des dizaines de projecteurs.

Si le bastion du cinéma installé reste commercialement solide, un nouveau public voudrait donc voir dans les salles un autre cinéma que celui qui creuse le sillon Carné-Delannoy désormais à bout de souffle. Depuis les débuts de la décennie, de brillants court-métragistes prouvent que des jeunes attendent de prendre la place (Pierre Kast, Alain Resnais, Georges Franju, Chris Marker, Jacques Demy) et les critiques eux-mêmes passent à leur tour à la réalisation grâce à Pierre Braunberger qui finance en 1956-1957 les premiers films courts de Jean-Luc Godard, François Truffaut, Jacques Rivette, Eric Rohmer...

La révolution du petit budget

Mais cette attente n'aurait probablement pas débouché sur des réalisations concrètes si les critiques-cinéastes n'avaient pu contourner pratiquement l'obstacle technologique, financier et institutionnel constitué par les règles et les coutumes du milieu professionnel. Heureusement Claude Chabrol tourne en dehors de toute réglementation en décembre



Pierrot le fou, de Jean-Luc Godard

Quelques voix discordantes

René Vautier, auteur de *Avoir vingt ans dans les Aurès* : « La cible préférée étant Claude Autant-Lara, pensez-vous que c'était par hasard ou parce que Claude Autant-Lara faisait, en pleine guerre d'Algérie, un film sur l'insoumission et l'objection de conscience ? Il faut être clair : jamais un film Nouvelle Vague n'a abordé un problème populaire sous un angle de gauche (...). La Nouvelle Vague a été une union temporaire de gens qui n'avaient en commun que d'appartenir à la même bourgeoisie, qui se sont entraînés pour escalader le mur de la notoriété et qui ont ensuite repris des chemins on ne peut plus traditionnels. »

Les deux écrans, Alger, 1981

Robert Benayoun :

« Aux prises de position esthétiques, politiques, morales et sociologiques du néoréalisme, les cinéastes des *Cahiers* ont substitué un régime de dilettantisme cinglant, une volonté paradoxale qui leur fit adopter par pur caprice certaines techniques que l'Italie avait acquises par nécessité. L'improvisation qui avait été au-delà des Alpes une ascèse

et une privation, devint pour eux une sinécure. *A bout de souffle* instaura une mode du n'importe quoi, fait n'importe comment. »

Positif n° 46, juin 1962

Michel Ciment :

« L'importance du phénomène Nouvelle Vague ne saurait être sous-estimée (...). Elle a incontestablement rencontré un écho dans tous les pays du monde qui n'a pas eu d'équivalent dans l'après-guerre, sinon le néoréalisme italien. Elle a libéré un certain nombre de jeunes cinéastes (...). Cela dit, la Nouvelle Vague est une nébuleuse difficilement cernable. Elle fut bien plus un phénomène de génération, une « prise en main » du cinéma français qu'un mouvement idéologique ou esthétique, comme l'avaient été en leur temps l'expressionnisme allemand, le cinéma révolutionnaire soviétique ou le néoréalisme italien. »

in *La Nouvelle Vague 25 ans après*, dossier réuni par Jean-Luc Douin, 7^e Art, Cerf, 1983



Lola, de Jacques Demy

Définitions et classement

Historiquement, appartiennent à la Nouvelle Vague tous les jeunes cinéastes qui font leur premier long métrage en 1958-1960.

Esthétiquement, on peut faire la différence entre les anciens critiques et les anciens court-métragistes.

Théoriquement, certains soutiennent que la Nouvelle Vague se réduit exclusivement aux anciens critiques des *Cahiers du cinéma*.

sont remplacés par des anecdotes quotidiennes, mettant en scène des jeunes dont les amours, les rapports au monde et aux autres n'ont plus rien à voir avec le symbolisme empesé de la Qualité française. Le pays, ayant changé de République, change aussi de cinéma. Les auteurs pensent davantage à s'exprimer qu'à gagner le public, et la création personnelle remplace les règles éprouvées de la dramaturgie. Quant au rôle de miroir du cinéma, la Nouvelle Vague reflète bien les mœurs du temps mais n'a guère le goût du constat social ou politique.

En fait, deux tendances se distinguent : l'une venant de la critique et l'autre du court métrage, c'est-à-dire l'une de la théorie et l'autre de la pratique. Aussi l'œuvre d'un Resnais (court-métragiste) est-elle beaucoup plus formaliste que celle d'un Truffaut, mais celle d'un Franju finalement moins iconoclaste que celle d'un Godard venu de l'écriture. On a voulu à l'époque opposer les « jeunes turcs » des *Cahiers du cinéma* au groupe « Rive gauche » pour accuser les clivages politiques, mais la distinction ne « tient » pas quand on la considère avec le recul du temps : Agnès Varda n'est pas plus engagée qu'Éric Rohmer et Jean-Luc Godard est aussi contestataire qu'Alain Resnais. Tous les nouveaux cinéastes français vont tourner dans la rue « comme Rossellini » en pensant à Hitchcock et à Hawks : les références sont du côté hollywoodien, mais la manière est néoréaliste... à moins que l'on n'évoque inversement le savoir-faire américain et la morale rossellinienne, tellement ce double par-rainage est magistralement transcendé, l'ouverture réaliste au monde étant aussi un humanisme.

Échec économique, héritage esthétique

Les producteurs sont d'abord payés de leur audace : *Les quatre cents coups* font 450 000 entrées, *Les cousins* 416 000 et *A bout de souffle* 380 000. Beaucoup d'autres, entre 200 000 et 300 000 entrées, se révèlent aussi de bonnes affaires. La réussite commerciale dure trois ans et se double d'un beau succès critique. Animés par la revue *Positif*,



L'eau à la bouche, de Jacques Doniol-Valcroze

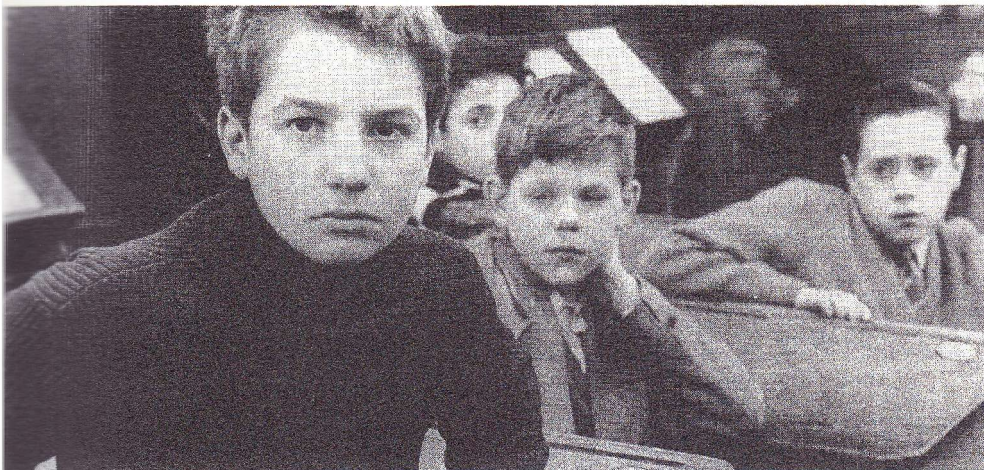
les « adversaires » de la Nouvelle Vague se recrutent surtout à gauche, mais sont en effet minoritaires : même Georges Sadoul et Jean-Paul Sartre sont pour. Quant à Aragon, c'est un véritable fanatique de Godard !

D'entrée, certains échecs sont pourtant notables (*Le bel âge* de Pierre Kast et *La pyramide humaine* de Jean Rouch en 1959 ; *Lola* de Jacques Demy en 1960), et dès que la courbe des entrées cesse de monter, la rumeur commence à rappeler les fameux films réputés insortables (*Merci Natercia* de Kast, *La ligne de mire* de Pollet). La morosité des producteurs se change bientôt en panique quand les champions du box-office Nouvelle Vague connaissent à leur tour des insuccès cuisants en abordant des sujets graves fort éloignés de l'image pimpante, jeune et sexy avec laquelle les publicitaires avaient vendu les premiers films : Kast, Rouch, Demy, Astruc, Rivette, Rohmer n'ont guère de spectateurs, mais même Truffaut (*La peau douce*), Chabrol (*Les godoleureaux*), Godard (*Les carabiniers*) et Resnais (*Muriel*) réalisent des contre-performances alarmantes. Certes ces films étalent leur sortie sur trois ou quatre saisons, mais chaque échec rappelle le précédent et l'effet est encore plus désastreux qu'un mauvais tir groupé. Décidément les films Nouvelle Vague cessent vite de plaire et

la haine de la profession déchaînée par leur triomphe va pouvoir tuer le mouvement en 1964-1965 : Rivette et Rohmer ne peuvent plus se faire produire de longtemps, Chabrol accepte les pires compromissions commerciales, Godard et Truffaut ont des budgets de plus en plus serrés. L'aventure de la Nouvelle Vague a duré six ans.

Mais on ne met pas fin à une évolution esthétique aussi facilement qu'à une tentative économique, et la contagion gagne de très nombreux pays où, dans les années 60, s'imposent de nouvelles générations d'auteurs. La conjonction des deux termes caractérise en effet ce jeune (ou nouveau) cinéma qui se révèle successivement en Italie, en Grande-Bretagne, dans les pays de l'Est, au Brésil, au Canada, en Allemagne... Selon que ces cinématographies étaient alors brillantes (Italie) ou en friche (Brésil), la tendance est à la continuité ou à la rupture, mais partout le cinéma travaille son rapport d'une part avec le réel et d'autre part avec les images dominantes, à l'exemple et à la suite de la Nouvelle Vague française.

Celle-ci, d'ailleurs, se perpétue jusqu'à nos jours par la poursuite de la carrière de ses principales personnalités : les nouveaux cinéastes français des années 70 et 80 n'ont pas remplacé les Godard, Chabrol ou Rohmer. Les « anciens » ne sont jamais plus revenus au premier plan, et pourtant René Clément n'avait que quarante-cinq ans l'année des *Quatre cent coups* ! Le choc avait donc été sans retour, même si le goût des histoires bien racontées d'un Truffaut ou d'un Rohmer trouve sa source lointaine dans le cinéma des années 50. C'est la télévision qui a vidé les salles et pas du tout les films intellectuels de la Nouvelle Vague. Bien au contraire, le petit budget permet aujourd'hui encore aux auteurs de s'exprimer alors qu'ils seraient depuis longtemps réduits au silence s'ils avaient besoin des sommes dépensées jadis par Autant-Lara ou René Clair pour chacun de leurs films. La Nouvelle Vague a marqué le passage d'un art populaire à une expression élitaire. Mais loin d'être la cause de cette mutation, elle a constitué au contraire une réaction de survie face à une évolution irréversible.



Les 400 coups, de François Truffaut

Les films fondateurs

Moi, un Noir (Jean Rouch, 1957).
Les amants (Louis Malle, 1958).
Les cousins (Claude Chabrol, 1959).
Les quatre cents coups (François Truffaut, 1959).
L'eau à la bouche (Jacques Doniol-Valcroze, 1959).
Le bel âge (Pierre Kast, 1959).
A bout de souffle (Jean-Luc Godard, 1960).
Lola (Jacques Demy, 1960).

Les œuvres de la maturité

Léon Morin prêtre (Jean-Pierre Melville, 1961).
L'année dernière à Marienbad (Alain Resnais, 1961).
Cléo de 5 à 7 (Agnès Varda, 1961).
Jules et Jim (François Truffaut, 1962).
Les parapluies de Cherbourg (Jacques Demy, 1963).
Le mépris (Jean-Luc Godard, 1963).
Pierrot le fou (Jean-Luc Godard, 1965).
L'amour fou (Jacques Rivette, 1967).
La collectionneuse (Éric Rohmer, 1967).

Éléments bibliographiques

André S. Labarthe, *Essai sur le jeune cinéma français*, Le Terrain Vague, 1960.
 Jacques Siclier, *Nouvelle Vague ?* Cerf, 1961.
 Raymond Borde, Freddy Buache et Jean Curtelin, « Nouvelle Vague » *Premier Plan*, Serdoc, Lyon, 1962.
 Positif n° 46, « Spécial : feu sur le cinéma français », juin 1962.
 Cahiers du cinéma n° 138, « Spécial Nouvelle Vague », décembre 1962.
 Cinéma 64 n° 88, « Spécial Dix ans de cinéma français », juillet-août 1964.
 Claire Clouzot, *Le cinéma français depuis la Nouvelle Vague*, Fernand Nathan/L'Alliance française, 1972.
 Jean-Pierre Jeancolas, *Le cinéma des français : La V^e République (1958-1978)*, Stock, 1979.
 Jean-Luc Douin (éd.), *La Nouvelle Vague 25 ans après*, Cerf, 1983.
 André Bazin, *Le cinéma français (1945-1958)*, Cahiers du Cinéma, 1983.
 René Prédal, *Le cinéma français contemporain*, Cerf, 1984.
 Freddy Buache, *Le cinéma français des années 60*, Cinq continents/Hatier, 1987.
 Jean-Loup Passek (éd.), *D'un cinéma l'autre : Notes sur le cinéma français des années 50*, Centre Georges Pompidou, 1988.

Nouvelle Vague

La formule est de Françoise Giroud, mais elle lui sert dans *L'Express* du 3 octobre 1953 à qualifier les jeunes en général. Rien ne s'annonce d'ailleurs encore au cinéma et ce n'est qu'en 1959 que Pierre Billard reprend avec d'autres chroniqueurs le terme pour désigner les cinéastes issus des *Cahiers du cinéma* réalisant alors leurs premiers longs métrages.

Critiques des « Cahiers du cinéma » passés à la réalisation en 1958-1959

Claude Chabrol, Pierre Kast, Jacques Rivette, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Éric Rohmer, Jacques Doniol-Valcroze.

François Truffaut théoricien de la Nouvelle Vague ?

Les deux textes « fondateurs » du mouvement sont :

— « Une certaine tendance du cinéma français » (*Cahiers du cinéma* n° 31, janvier 1954) qui dénonce les « tares » de la Qualité française.

— « Seule la crise sauvera le cinéma français : il faut filmer autre chose, avec un autre esprit et d'autres méthodes » (*Arts* n° 652, janvier 1958) : conseils aux jeunes cinéastes qui doivent renoncer aux studios, décors, projecteurs et dialoguistes pour se laisser guider par leur passion, leur sincérité et le respect du réalisme.

Cinéma d'auteur et réalisme

« La première forme du talent aujourd'hui, au cinéma, c'est d'accorder plus d'importance à ce qui est devant la caméra qu'à la caméra elle-même ; de répondre d'abord à la question *Pourquoi ?* afin d'être ensuite capable de répondre à la question *Comment ?* » (Jean-Luc Godard écrivant sur *Les quatre cents coups* de François Truffaut, *Arts* n° 719, avril 1959).

Cet agressif rejet de la technique (idolâtrée à l'époque par Claude Autant-Lara ou Marcel Carné qui n'avaient plus alors grand-chose à dire) se fait au nom du réalisme, les jeunes critiques reprochant surtout au cinéma français de s'être totalement coupé du réel.

“ Il est impossible de ne pas voir qu'il est en train de se passer quelque chose dans le cinéma. (...) Le cinéma est en train de devenir un moyen d'expression, ce qu'ont été tous les autres arts avant lui, ce qu'ont été en particulier la peinture et le roman. (...) Il devient peu à peu un langage. (...) C'est pourquoi j'appelle ce nouvel, âge du cinéma celui de la cinéma-stylo. “

(A. Astruc, *La cinéma-stylo, une nouvelle avant-garde du cinéma*, 1948)