

**Introduction à l'histoire du cinéma**  
Cinémathèque suisse, mercredi 14h-17h  
Pierre-Emmanuel Jaques

22 mars 2023    **La Nouvelle vague**

**Extraits montrés lors de la séance**

Roger Vadim, *Et Dieu... créa la femme* (1956)  
Louis Malle, *Ascenseur pour l'échafaud* (1957)  
François Truffaut, *Les Mistons* (1957)  
Claude Chabrol, *Le Beau Serge* (1958)  
Jean-Luc Godard, *A bout de souffle* (1960)  
Agnès Varda, *Cléo de 5 à 7* (1962)  
Jean-Luc Godard, *Le Mépris* (1963)

- Films à voir par les étudiant.e.s  
François Truffaut, *Les Quatre cents coups* (1959)  
Alain Resnais, *Hiroshima mon amour* (1959)

**- Documents**

Jean-Pierre Jeancolas, *Le Cinéma des Français. La Ve République 1958-1978*, Paris, Stock, 1979, pp. 18-19

« La seconde loi d'aide, en 1953, créa le Fonds de développement de l'industrie cinématographique.(...) Cependant, pour l'attribution au coup par coup aux producteurs des sommes collectées, la loi prévoyait un nouveau critère : la qualité. (...)

C'est un décret du 19 juin 1959 qui définit le nouveau cadre du cinéma français [rattaché dorénavant au Ministère de la Culture]. Malgré des réserves formelles, la notion de soutien est maintenue. Il est toujours prévu d'aider à la réalisation de films de long métrage. Pour ce faire, le décret innove en créant le système d'avance sur recettes, qui est resté jusqu'à ce jour un des moteurs de la création en France. (...)

Le système d'aide au cinéma fonctionne sans grands heurts et traverse la crise de mai-juin 1968 sans modification majeure. Les représentants des réalisateurs de films, regroupés dans la SRF (Société des réalisateurs de films) obtiennent une meilleure représentation dans les commissions chargées de répartir les avances sur un certain nombre de projets. »

### « La Nouvelle vague est-elle une école ?

Pour répondre avec un minimum de rigueur à la question, il faut examiner plusieurs paramètres. Une école suppose :

- un corps d'une doctrine critique minimal, commun à un groupe de journalistes ou de cinéastes ;
- un programme esthétique supposant une stratégie ;
- la publication d'un manifeste explicitant publiquement cette doctrine ;
- un ensemble d'œuvres répondant à ces critères;
- un groupe d'artistes (réalisateurs, mais aussi collaborateurs de création, scénariste, techniciens, acteurs);
- un support éditorial permettant de faire connaître les positions du groupe (revue, livre, film à portée théorique);
- une stratégie promotionnelle, donc des véhicules de cette stratégie – presse, médias radiophoniques ou télévisuels ;
- un leader (la forte personnalité du groupe) et/ou un théoricien (le « pape » du mouvement) ;
- enfin, des adversaires, puisque toute école s'affirme contre ce qui l'a précédé ou lui coexiste.

Il va de soi que la réunion de tous ces paramètres est rarement mobilisée dans la pratique. Leur coprésence détermine la solidité et la cohérence de l'école en question. De ce point de vue, nous entendons démontrer que, contrairement au discours de certains de ses protagonistes, **la Nouvelle Vague est l'une des écoles les plus affirmées et les plus cohérentes de l'histoire du cinéma.**

Philippe Mary, *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur. Socio-analyse d'une révolution artistique*, Paris, Seuil (Liber), 2006, pp. 188-189

### « Le consentement à l'ordre

L'instauration de cette rupture symbolique entre la grandeur cinématographique et l'excellence technique (et scénaristique) est liée à la spécificité de la *formation* des réalisateurs de la Nouvelle Vague. Elle ne relève plus en effet de l'acquisition d'un habitus professionnel. Très rares sont ceux qui, tout en étant mentionné dans la liste de la Nouvelle Vague, ont été assistants réalisateurs (Kast, Rozier). Si certains paraissent plus fortement dotés en cette sorte de ressource que l'on pourrait appeler le « capital professionnel » (c'est par exemple le cas de Resnais ou de Rozier, qui ont intégré l'IDHEC, ou de Demy, qui a fait l'école de la rue Vaugirard), en revanche, ceux qui seront classés comme les « fondateurs », les cinéastes issus des *Cahiers*, n'ont jamais été assistants et n'ont fréquenté aucune école formant aux métiers du cinéma.

Mais ce serait méconnaître la spécificité de leur habitus de réalisateur de cinéma que de tirer de ce constat factuel la conclusion qu'ils n'ont pas reçu de « formation technique » ou de « formation professionnelle ». Car, s'ils n'ont pas été formés dans le cadre de l'assistantat, en revanche on peut dire qu'ils se sont formés par *eux-mêmes*. C'est moins l'indigence technique qui caractérise les ressources en formation dont ils disposent au moment où ils réalisent leurs premiers longs-métrages que, comme cela est souvent mis en avant, la richesse de leurs références cinéphiliques, l'attention aux dimensions techniques des films qu'ils aiment mais aussi la singularité d'une sorte d'*autoformation*. L'autonomie des réalisateurs de la Nouvelle Vague ne provient donc pas seulement du fait qu'ils se sont (en partie) autoproduits, mais aussi du fait qu'ils se sont autoformés. [...]

En assurant eux-mêmes des tâches techniques, en supprimant des opérations (le décor, par exemple), en ne recrutant pas toujours le nombre des techniciens requis par les règlements en vigueur, en déclarant inutiles les compétences techniques, en prenant des « libertés » avec les « règles de l'art », c'est-à-dire en réalité en les défiant pour des raisons autant pratiques (entrer dans le jeu de la réalisation) que symboliques (affaiblir ceux qui le mènent), et en remettant ainsi « la technique à sa place », comme l'exigeait Sacha Guitry, les cinéastes de la Nouvelle Vague ont réalisé une double opération par laquelle s'explique leur « prise de pouvoir ». D'une part, ils ont *contourné* pratiquement le système de la production dominante et ont ainsi échappé à la temporalité lente des carrières de la production artisanale pour devenir metteurs en scène. D'autre part, et par conséquent, ils ont contribué à assurer la domination du metteur en scène dans la division du travail cinématographique et, par là, ont marqué une distance symbolique envers la dimension technique du cinéma. »

Geneviève Sellier, Geneviève Sellier, *La Nouvelle vague : un cinéma au masculin singulier*, Paris, CNRS, 2005, p. 43

« Ce premier exemple d'un renouvellement des représentations de la jeunesse n'a donc pas été reconnu comme tel par la plupart des critiques de l'époque. Certes, l'expression assez crue de la sexualité associée à un personnage féminin comporte des aspects voyeuristes que Vadim a très habilement exploités et qui ne pouvait que heurter une critique soucieuse de légitimer le septième art. Mais l'incapacité de la plupart des journalistes à repérer l'importance sociologique de ce nouveau modèle de femme tient sans doute à leur réticence devant un film qui se place sans complexe dans le champ de la culture de masse. On peut y voir aussi des résistances générationnelles (et masculines) qui se dissiperont au fur et à mesure que la libération des mœurs deviendra un « bon objet » pour les classes cultivées. Le fait que les deux seules femmes critiques aient vu la nouveauté de cette figure féminine suggère en effet que les réticences des critiques masculins n' étaient pas seulement culturelles. L'émancipation sexuelle des jeunes femmes reste pour la plupart des hommes français des années 1950 une question taboue quelle que soit leur classe sociale (Mossuz-Lavau, 2002). »

[Janine Mossu-Lavaux, *La Vie sexuelle en France*, Paris, La Martinière, 2002]

André S. Labarthe, *Essai sur le jeune cinéma français*, Paris, Le Terrain Vague, 1960, p. 38

« Le premier volet du *Beau Serge* est assez bien défini par le personnage de la vamp du village (Bernadette Lafont) qui déclare à François (Jean-Claude Brialy) au début de leur aventure : « Vous nous regardez comme si nous étions des insectes. » Ici Chabrol se fait entomologiste. Il observe et décrit ses personnages de l'extérieur sans les soustraire de leur milieu. *Le Beau Serge* est donc un film éminemment moderne où l'utilisation des plans longs, les fréquents panoramiques et les légers recadrages sur le paysage assurent le réalisme de la mise en scène. [...] (p. 36)

La réussite partielle du *Beau Serge* et celle intégrale, des *Cousins*, viennent de ce que Chabrol a su faire du cinéma synthétique, c'est-à-dire faire confiance à l'apparence et penser le plan comme le film qui se fait et non comme un élément du film à faire. »

Georges Sadoul, « Le cœur révélateur d'Agnès Varda : *Cléo de 5 à 7* », *Les Lettres françaises*, n° 922, 12 avril 1962 repris in *Chroniques du cinéma français*, Paris, Union générale d'édition, 1979 (10/18), pp. 266-272

« Ce film qui se déroule d'un trait en une heure et demie, Agnès Varda aurait voulu pouvoir le réaliser en 90 minutes exactement, avec une caméra stylo dix fois plus perfectionnée que les primitives mécaniques encore employées par Leacock ou Jean Rouch. [...]

Au rythme des minutes, je l'ai sans cesse entendu battre, le cœur d'Agnès Varda, « les variations du métronome et du métronome ». Le temps coulait, implacable, jusqu'à la rencontre de deux victimes de deux cancers, dont l'un (que l'on n'osait ni ne pouvait nommer) s'appelait alors « Guerre d'Algérie ».

## Références bibliographiques

Freddy Buache, *Le Cinéma français des années 60*, Paris, Renens, Hatier, 5 Continents, 1987

Antoine de Baecque, *Les Cahiers du cinéma : histoire d'une revue*, Paris, Cahiers du cinéma, 1991

Jean-Pierre Esquenazi, *Godard et la société française des années 1960*, Paris, Armand Colin, 2004

Jean-Michel Frodon, *L'Âge moderne du cinéma français*, Paris, Flammarion, 1995

Susan Hayward, *French National Cinema*, Londres, Routledge, 2005 [1993]

Jean-Pierre Jeancolas, *Le Cinéma des Français. La Ve République 1958-1978*, Paris, Stock, 1979

Michel Marie, *La Nouvelle vague : une école artistique*, Paris, Armand Colin, 2017 [1998]

Philippe Mary, *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur. Socio-analyse d'une révolution artistique*, Paris, Seuil, 2006 (Liber)

Jean-Loup Passek (dir.), *D'un cinéma l'autre. Notes sur le cinéma français des années cinquante*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1988

René Prédal, *50 ans de cinéma français*, Paris, Armand Colin, 2005 [1996]

Georges Sadoul, *Chroniques du cinéma français 1939-1967*, Paris, UGE, 1979 (10/18)

Geneviève Sellier, *La Nouvelle vague : un cinéma au masculin singulier*, Paris, CNRS, 2005

Michael Temple, Michael Witt (dir.), *The French Cinema Book*, Londres, British Film Institute, 2004

Dimitri Vezyroglou (dir.), *Le Cinéma : une affaire d'état 1945-1970*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la Culture, La documentation française, 2014

Ginette Vincendeau, *Les Stars et le star-système en France*, Paris, L'Harmattan, 2008 [2000]