

Introduction à l'histoire du cinéma

Cinémathèque suisse, mercredi 14h-17h

Pierre-Emmanuel Jaques

17 mai 2023

Le cinéma d'auteur en France, après la Nouvelle vague

Extraits

Jean-Luc Godard, *Pierrot le fou* (1965)

Masculin féminin (1966)

Deux ou trois choses que je sais d'elle (1967)

- et Jean-Pierre Gorin, *Tout va bien* (1972)

Marguerite Duras, *India Song* (1975)

Le Camion (1977)

Chantal Akerman, *Les Rendez-vous d'Anna* (1978)

Jacques Demy, *Une Chambre en ville* (1982)

Robert Bresson, *L'Argent* (1983)

Documents

« Cahiers. – *On voit beaucoup de sang dans Pierrot le fou.*

Godard. – Pas du sang, du rouge. D'ailleurs, il m'est difficile de parler de ce film. Je ne peux pas dire que je ne l'ai pas travaillé, mais je ne l'ai pas prépensé. Tout est venu en même temps : c'est un film où il n'y a pas eu d'écriture, ni de montage, ni de mixage, enfin, un jour ! Bonfanti ne connaissait pas le film et l'a mixé, sans préparation. Il réagissait avec ses boutons comme un pilote aux trous d'air. Ça correspondait bien à l'esprit du tournage. La construction est donc venue en même temps que le détail. C'était une suite de structures qui s'imbriquaient immédiatement les unes dans les autres. »

Entretien réalisé par Jean-Louis Comolli, Michel Delahaye, Jean-André Fieschi et Gérard Guégan, *Cahiers du cinéma* n° 171, octobre 1965, repris dans *Godard par Godard. Les années Karina*, Paris, Flammarion (Champs Contre-Champs) ; *Cahiers du cinéma*, 1985, p. 108

« Collage surréaliste, *Masculin-Féminin* fait de Godard une sorte de Marcel Duchamp du cinématographe. Plans extérieurs au récit, qui lui donnent tout à tour un éclairage différent, intrusion de la violence dans un quotidien d'où elle paraît de prime abord exclue, fusion entre le documentaire sociologique, le film de mœurs et les visions proprement oniriques, voilà qui feraient déjà la matière de plusieurs œuvres considérables. Ce n'est pas tout. L'histoire se passe une période précise : entre décembre 1965 et mars 1966. Les élections présidentielles, le phénomène yéyé, le Vietnam et d'autres aspects encore prennent place dans la vie des personnages, les concernent. Et peut-être que dans quelques décennies, la somme de ces éléments donnera une image d'aujourd'hui plus précise, plus approfondie, et malgré son parti pris, plus exacte que cette des numéros de *Paris-Match*. »

Ch. Z [Christian Zeender], « Chronique cinématographique », *Journal de Genève*, 4-5 février 1967, p. 21

« Dédoublément de *Deux ou trois choses que je sais d'elle*

L'invention la plus frappante du film réside dans le dédoublément que le cinéaste obtient de son personnage principal : celui-ci est à la fois dans la fiction et en dehors du monde fictionnel, en situation et exégète de sa condition. (...) p. 256

Les premières images du film sont celles d'un gigantesque chantier parisien ; les accompagne la voix de Jean-Luc Godard égale, susurrée plutôt que proférée, qui évoque un décret relatif aux projets gouvernementaux à propos de la région parisienne. Puis nous découvrons Marina Vlady (...) Les deux consciences du film, celle qui fait sortir Juliette de son propre personnage, et celle de la voix godardienne, poursuivraient un dialogue virtuel, discontinu, aux contours indéfinis, qui associerait le « je » Godard au tissu de citations dont la « conscience de Juliette » est habitée. (...) Ce dialogue de conscience s'ajoute à la description du monde fictionnel où se meuvent Juliette, son mari et les autres personnages. Dans cet univers règne la prostitution imposée par l'état des choses aux femmes contemporaines. (...) Godard décrit « ses semblables, ses frères » comme des désespérés en train d'abandonner leur humanité pour une télévision, une machine à laver ou une jolie jupe. (...) La prostitution apparaît comme une métaphore générale pour les comportements des agents de la société de consommation. »

Jean-Pierre Esquenazi *Godard et la société française des années 1960*, Paris, Armand Colin, 2004, pp. 256 et 258-260

« [...] *India Song*, si vous écoutez la piste sonore, est fait comme un livre. Je ne me suis jamais dit, pour *India Song* : c'est un film, il ne faut pas trop parler. Je l'ai fait comme un livre. Le cinéma apporte de plus à un auteur la « vision » qu'il a de son œuvre. A l'écran, je vous montre aussi ce que je vois : je peux vous y faire entendre la musique que j'entends, la qualité des voix, la ponctuation du texte, son tempo. Dans un livre, les choses sont dites ; dans un film, tout est montré. C'est à la fois sa pauvreté et sa richesse. L'écrit fait tout à lui seul, contrairement à l'image. [...]

D'habitude on part d'un fantasme et on le décante pour essayer de retrouver une narration de consommation générale. Moi je mets le fantasme lui-même en scène. [...]

j'ai voulu que l'identification soit impossible entre les acteurs et les vrais personnages. C'est à dire du cinéma commercial qui est cette identification, je l'ai cassé. Je ne dis pas : Anne-Marie Stretter, c'est Delphine Seyrig. Je dis, sans dire : Anne-Marie Stretter, c'est mon hystérie. [...] »

« L'écriture cinématographique d'*India Song*. Entretien avec Ritta Mariancic », *Construire*, n° 30, 23 juillet 1975, repris dans : Marguerite Duras, *Le Cinéma que je fais. Ecrits et entretiens*, Paris, P.O.L. 2021 (Edition établie par François Bovier et Serge Margel), pp. 205-208.

« [...] Je ne sais pas si on peut parler de mise en scène ni même de montage dans *Le Camion*, mais peut-être seulement de mise en place. Dans la chaîne de la représentation, il y a un créneau blanc : en général, un texte, on l'apprend, on le joue, on le représente. Là, on le lit. Et c'est l'incertitude quant à l'équation *Camion*. Je ne sais pas ce qui s'est passé, j'ai fait ça d'instinct, je m'aperçois que la représentation a été éliminée. *Le Camion*, c'est seulement la représentation de la lecture elle-même. Et puis il y a le camion, élément uniforme, constamment identique à lui-même, qui traverse l'écran comme le ferait une portée musicale. [...] »

« La voie du gai désespoir. Entretien avec Claire Devarrieux », *Le Monde*, 16 juin 1977, repris dans : Marguerite Duras, *Le Cinéma que je fais. Ecrits et entretiens*, Paris, P.O.L. 2021 (Edition établie par François Bovier et Serge Margel), pp. 290-300

« On retrouve dans *Les Rendez-vous d'Anna* la solitude, l'errance, l'écoute de l'autre, la tension vers l'amour homosexuel qui étaient dans *Je, tu, il, elle*. On retrouve aussi le silence et la dépersonnalisation des lieux qui étaient dans *Jeanne Dielman*. L'ordre intime de Jeanne Dielman, c'était son « home », son intérieur rangé et ses horaires rigoureux. Sa vie était réglée par une « Loi » qui lui était extérieure et qu'elle avait fait sienne jusqu'à la folie. L'ordre intime d'Anna, ce sont des quais de gare, des halls d'hôtel, des chambres standardisées, des rues définies par leur seule fonction d'espace à déplacement, marche ou passage de véhicules et, dans ces décors sans spécificité règne la « Loi » des échanges

téléphoniques qui programment départs et haltes, ainsi que celle du répondeur automatique qui décide de l'emploi du temps et qui comble le vide de l'appartement.

Les villes d'Anna sont sans visage, sans vitrine, sans pittoresque (...)

Tous les rendez-vous d'Anna sont manqués, même celui auquel elle tient le plus, celui de l'amie-amante. Repliée, lovée si loin en elle-même qu'elle procure une sorte de vertige où confluent les confidences, Anna est absente du monde. C'est debout dans un jardin sinistre, debout dans un train, figée sur un quai de gare qu'elle tolère les récits du vécu des autres. C'est dans un univers qui a perdu son « âme » qu'elle trouve la force d'être confrontée à des gens qui luttent encore pour sauver la leur. »

Françoise Audé, *Ciné-modèles, cinéma d'elles. Situation de femmes dans le cinéma français 1956-1979*, Lausanne, L'Age d'homme, 1981, pp. 184-186

« Demy a souvent répété comment ce film [*Une Chambre en ville*] est nourri de ses propres souvenirs des conflits sociaux de 1955, marqués d'affrontements violents qui se soldèrent par la mort par balle d'un ouvrier du bâtiment de vingt-quatre ans. Mais il a dit aussi combien le film devait à des souvenirs d'emprunt, à des histoires que lui racontait son père quand il était encore enfant. Pour ce qui est de la bourgeoise insatisfaite qui racole le prolétariat, nue sous son manteau de vison, c'est semble-t-il à des scènes vécues durant la dernière guerre et qui, faisant légende, ont dû faire fantasmer bien des adolescents d'alors que l'épisode renvoie. (p. 341)

Ce qui frappe le plus, peut-être dans ce film de Jacques Demy, c'est la présence collective de la foule, dans la rue du Roi-Albert comme devant les grilles des Chantiers, qui vient sans cesse nous rappeler qu'un autre drame se joue dans Nantes tandis que les amants se retrouvent et se perdent. Et aussi la volonté du réalisateur de faire de Guillbaud son héros une partie intégrante, militante de cette collectivité en laquelle il se fond à la fin de la scène du Café des Chantiers après avoir surgi de ses rangs. (...) Demy alors, par la simplification des signes, atteint l'épique. Aux lignes bleue sombre et déshumanisée des cordons de CRS répond la masse bleue des ouvriers qui les affrontent. Pas de banderoles ni de drapeaux rouges ou noirs au-dessus de cette foule : elle s'est rassemblée – plan superbe ! – autour d'un unique, d'un gigantesque drapeau tricolore qui défie celui de la préfecture et dit la volonté prolétaire de ne pas laisser confisquer par un pouvoir injuste le symbole d'une révolution qui se voulait juste et fraternelle. » (pp. 353-354)

Jean-Pierre Berthomé, *Jacques Demy et les racines du rêve*, Nantes, L'Atalante, 2014 [1982]

L'Argent est un film réfractaire, peut-être le plus souverainement rétif de Robert Bresson. Le récit y produit le sentiment-vertige d'une organisation de causes implacables, bien que leurs conjonctions soient aléatoires. Tout commence par un refus d'argent anodin et paraît conduire au meurtre final d'innocents : c'est comme un point de fuite narratif qui animerait le fantôme insaisissable d'une nécessité dérobée, par une prestidigitation du récit égale à l'aveuglement de ses victimes nécessaires au pickpocket. (...) un strict cloisonnement narratif, distinct de la nouvelle de Tolstoï, déconnecte *L'Argent* de toute intention psychologique, et fait apparaître les personnes comme des suppôts de forces qui les excèdent et dont ils sont les agents involontaires.

Philippe Arnaud, « Réfractaires », *Cinémathèque*, n° 3, printemps 1993, pp. 20-26.
Citations : 20 et 21

Bibliographie

Claude Beylie (dir.), *Une Histoire du cinéma français*, Paris, Larousse, 2000

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

Freddy Buache, *Le Cinéma français des années 70*, Paris, Renens, Hatier, 5 Continents, 1990

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

Antoine de Baecque, *Godard. Biographie*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2010

Christian Delporte et alii, *Images et sons de mai 68*, Paris, Nouveau monde, 2011

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

Jean-Michel Frodon, *Le Cinéma français de la Nouvelle vague à nos jours*, Paris, Cahiers du cinéma, 2010

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

Youssef Ishaghpour, *D'une image à l'autre. La nouvelle modernité du cinéma*, Paris, Denoël Gonthier, 1982

Achilleas Papakonstantis, *Godard. Je est un autre*, Golion, In Folio, 2021