

Aspects du cinéma contemporain I Nouveau cinéma

Jean Leirens

Le cinéma canadien I
Number 50, October 1967

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51704ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)
1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Leirens, J. (1967). Aspects du cinéma contemporain I : nouveau cinéma. *Séquences*, (50), 71–76.

1 - Nouveau cinéma

Jean Leirens

Décrire et embrasser les différents aspects du cinéma contemporain en quatre articles est une tâche impossible alors que le sujet suffirait à nourrir un livre. En outre, nous manquons de recul pour trier le bon grain de l'ivraie. De nombreux exemples dans les autres arts prouvent que la volonté de modernité n'entraîne pas nécessairement la création d'œuvres vraiment représentatives d'une époque. Car en fin de compte, ce sont nos descendants qui décideront de cette représentativité.

Plutôt que de chercher à être complet, mieux vaut donc se borner à éclairer quelques-unes des directions que le cinéma contemporain semble avoir prises.

1. La "Nouvelle Vague"

L'un des phénomènes les plus importants de ces dernières années est sans conteste l'explosion du jeune cinéma français, phénomène que l'on a désigné sous le nom de "Nouvelle Vague". C'est une véritable barrière qui a été

renversée. Les habitudes et surtout les conditions économiques du cinéma étaient telles qu'elles interdisaient aux jeunes l'accès aux postes de direction — c'est-à-dire de création — du septième art. A part quelques brillantes exceptions (Jean Vigo tournant à moins de trente ans *Zéro de conduite* et *L'Atalante* ou Orson Welles réalisant *Citizen Kane* à l'âge de vingt-six ans), le cinéma a toujours été fait par des hommes d'âge mûr ou des vieillards d'ailleurs fort verts, car l'art — et le métier cinématographique en particulier — conservent. Cette révolution (car c'en est une) n'a été, semble-t-il, rendue possible que par les conditions sociologiques prévalant dans notre société de consommation, à savoir l'importance sur le marché économique d'une clientèle de jeunes. Il suffit de penser à l'industrie du disque...

2. Vocation et nécessité

Deux éléments sont à retenir. D'une part, la plupart de ces jeunes hommes qui ont réussi cette percée cinématographique ve-

naient du milieu de la critique. Mais ce n'étaient pas des critiques comme les autres. Les films dont ils parlaient n'étaient jamais ceux qu'ils avaient vus et encore moins ceux que verraient les spectateurs. C'étaient les films qu'ils auraient réalisés eux-mêmes s'ils avaient été à la place du metteur en scène. C'était, en somme, une critique de cinéastes frustrés poursuivant, à travers une matière filmique donnée, le rêve d'une création imaginaire. Aussi dès le moment où les meilleurs d'entre eux se sont retrouvés derrière une caméra, ils ont réussi à surmonter dans un minimum de temps et avec un minimum de dégâts les problèmes et obstacles de tous genres que pose la création cinématographique.

D'autre part, comme il s'agissait tout de même d'une expérience présentant des risques financiers considérables, il était impératif de limiter au maximum les frais. D'où nécessité d'un tournage rapide, d'un recours constant aux moyens de fortune et l'obligation de renoncer aux grands moyens techniques, aux décors onéreux.

3. Liberté et improvisation

Ces circonstances ont largement contribué à donner à la "Nouvelle Vague" sa physionomie propre et, en particulier, ce sentiment de li-

berté, d'improvisation qui constitue son apport le plus marquant.

Le choc a été immédiat, inattendu, considérable. On a brutalement découvert un nouveau cinéma qui, loin de se soumettre aux prétendues règles et lois du langage cinématographique, en prenait le plus souvent le contrepied. Il était prouvé une fois de plus que ce n'est pas l'art qui impose ses règles à l'artiste, mais bien l'artiste qui invente ou réinvente celles-ci.

Impression d'éclatement donc, mais qui, par un choc en retour, frappait de caducité toute une part du cinéma actuel ou passé. C'était la condamnation du "cinéma de papa". Des cinéastes chevronnés habitués à conter honnêtement une histoire dans une forme traditionnelle, mais ne se renouvelant plus de l'intérieur, se voyaient refusés, détronés. Des films naguère considérés comme classiques apparaissaient soudain artificiels, pleins de ficelles. Pourtant, la "Nouvelle Vague" contribua à établir une ligne de partage. Si, au contact de ses films, certaines œuvres semblaient flétries, d'autres, au contraire, conservaient leur jeunesse : par exemple, plusieurs films de Jean Renoir et ceux de la bonne période de René Clair. Mais n'est-ce point dans la mesure où Clair et Renoir avaient fait figure de réels



Pierrot le fou, de Jean-Luc Godard

créateurs à leur époque, ne se bornant pas à exploiter des recettes, s'efforçant au contraire de créer de nouvelles formes ?

4. Godard : un cinéma sous le signe de la dialectique

Etant contraint à un choix, me réservant de parler de Resnais (en quelque sorte "père" de la "Nouvelle Vague") et de Truffaut dans de prochains articles, je me bornerai au cas de Jean-Luc Godard qui me paraît le cinéaste le plus représentatif de sa génération. A deux titres : d'abord parce que c'est lui qui a poussé le plus loin ce style de rupture en défiant ou-

vertement une certaine rhétorique cinématographique, en manifestant une fantaisie et une liberté créatrices totales dans le choix et le traitement de ses sujets (*A Bout de souffle* peut être considéré comme le manifeste de la "Nouvelle Vague" et *Pierrot le fou* comme son accomplissement) ; ensuite, parce qu'il est le seul peut-être à tenter d'exprimer la modernité de notre époque tout en la considérant d'une manière critique, ce qui donne à ses films un aspect dialectique.

Pour Godard, notre société de consommation favorise toutes les formes de prostitution. Nous sommes déjà dans l'ère de la science-

fiction et l'homme est sous la menace du robot. Cela est explicite dans *Alphaville*, mais on retrouve des variantes du même thème dans la plupart de ses films y compris dans *Pierrot le fou* où la nostalgie de l'amour et de la nature se profile dans un monde dominé par la violence et la publicité.

En cela réside le véritable apport de Godard. Alors que la plupart des autres cinéastes de sa génération se bornent à décrire un monde où les valeurs sont démonétisées, Godard, lui, montre le danger que la perte de ces valeurs ferait courir à l'humanité. Certes, il est fasciné par ce monde moderne dans lequel il vit et qui imprègne et façonne son mode de penser, mais il n'en garde pas moins sa lucidité et s'il manifeste une certaine complaisance à son égard par la forme qu'il donne à ses films, il le dénonce aussi par la parole et l'image.

Bien entendu, Godard peut être singulièrement agaçant. Il y a son goût immodéré des citations, son mélange de cérébralité et de simplisme, sa suffisance qui prend souvent le pas sur le naturel, son laisser-aller qui transforme parfois la liberté de ses films en anarchie pure. Tout cela nous fait passer par des alternatives d'irritation et d'enthousiasme, mais il reste qu'à travers ses défauts mêmes, Jean-

Luc Godard est l'une des personnalités les plus attachantes du nouveau cinéma et qu'un film comme *Pierrot le fou* nous donne au suprême degré ce sentiment de disponibilité si rare à l'écran, je veux dire cette impression que *tout* peut arriver dans le film. Cinéma où les images se succèdent de la manière la plus imprévisible, où nécessité et liberté se réconcilient dans une syntaxe complètement renouvelée de l'intérieur.

5. Une description clinique de notre société.

La "Nouvelle Vague" ne coïncide pas exactement avec le "nouveau cinéma". Ce dernier nous vient d'Italie. Il est issu du néo-réalisme, cette école attentive à la réalité sociale, d'inspiration généreuse où se sont illustrés Rossellini, De Sica et Zavattini — pour ne citer que les plus importants — et dont l'apparition fut peut-être l'événement cinématographique le plus important de l'après-guerre.

Les deux représentants les plus éminents de ce nouveau cinéma en Italie sont Federico Fellini et Michelangelo Antonioni. Du premier, nous parlerons dans un prochain article.

Au point de vue style comme au point de vue regard (regard

sur notre monde contemporain), Antonioni se situe aux antipodes de Godard. A l'exubérance de celui-ci s'oppose l'ascétisme de celui-là. Antonioni n'est pas sans avoir des points de contact avec Bresson. Il vise à la plénitude par l'économie, et sa tendance extrême aboutit au dessèchement, au désert.

Alors que Godard se laisse imprégner par les couleurs, le bruit et le mouvement du monde, quitte à s'en détacher par sa méthode dialectique, Antonioni s'efforce de le définir. L'image qu'il nous en donne est quasi désespérée. On peut le lui reprocher, car s'il est opportun de dénoncer les dangers et les tares de notre société, on ne saurait nier que notre monde moderne présente aussi des aspects très positifs et qu'il est certainement très exaltant d'y vivre (toutes les époques ne sont-elles pas tributaires de la contingence du monde naturel et de l'imperfection de l'homme?).

Si Antonioni est le peintre des intermittences du coeur, de la fuite du temps, des rapports du réel et de l'imaginaire, comme en témoignent *L'Avventura* et *Blow-Up*, ces thèmes débouchent dans *L'Eclipse* et *Le Désert rouge* sur un constat qui ressemble fort à un réquisitoire.



Le Désert rouge,
de Michelangelo Antonioni

6. La bourse des fausses valeurs

L'Eclipse n'est pas seulement la description d'un amour manqué. Notre civilisation de l'argent et du profit y est condamnée. Microcosme, la Bourse a ici une valeur symbolique. La Bourse avec ses cabines téléphoniques reliées aux principales capitales du monde, avec son humanité aliénée, vociférante, gesticulante, comme en proie à une possession démoniaque. Ici,

des fortunes se font et se défont en quelques minutes, ici des vies se brisent. La Bourse tient dans le film d'Antonioni la place qu'occupait le *fatum* dans la tragédie grecque. La danse de Vittoria, déguisée en sauvage, exprime une nostalgie de vie naturelle comme l'image du mort aux mains crispées sur le volant de sa voiture symbolise notre société emportée, détruite par les excès mêmes de sa technicité. Philosophiquement, c'est une vision assez courte et partielle (ou partielle), mais on ne saurait contester qu'Antonioni en offre une expression cinématographique saisissante.

7. Minéralisation et réification

A la Bourse de *L'Eclipse* correspond le complexe industriel du *Désert rouge*. Une humanité raréfiée dans un monde minéralisé. Un paysage de béton, de machines, de derricks et de docks. Dès les premières images du film, la fumée jaunâtre et comme décolorée qui sort des cheminées d'usine est à l'image de l'univers exsangue que décrira Antonioni. Les personnages du *Désert rouge*, incapables de communication, sont enfermés dans leur solitude. La jeune femme est prisonnière de son aliénation (à laquelle elle échappe par de brèves incursions dans le rêve). Le mari ingénieur n'a pas encore tout à fait perdu

son âme, mais il se réifie peu à peu dans l'univers d'objets qui l'entoure. Son désir d'évasion est l'expression d'une fuite, d'une capitulation. Même l'enfant apparaît démuné de tendresse, enfermé dans son mutisme, moralement paralysé (sa courte et inexplicable maladie est évidemment symbolique). Très symptomatique de la tonalité du film est la scène dans la cabane proche du canal, cette cabane qui semble située aux confins du monde et où les échanges de propos banals et de caresses dérisoires entre quelques personnages ne font que traduire une impuissance et un ennui teintés d'érotisme triste.

Dans les espaces interchangeables du film, la jeune femme effectue trois pas en avant, puis trois pas en arrière pour s'en aller buter contre le même mur comme le jouet robot de son fils. Antonioni use de la couleur comme si celle-ci n'avait d'autre fonction que de se détruire elle-même en décrivant les journées poreuses d'un monde rongé par la grisaille.

Le nouveau cinéma paraît aboutir ici à l'expression d'un pessimisme radical.

Mais à un regard sur le monde pris pour objet, d'autres cinéastes, également novateurs, substitueront les voies de l'introspection. Nous verrons cela une prochaine fois.