

# 18 ans de jeune cinéma III

## Une autre esthétique, une autre morale

Jean Collet

Number 56, February 1969

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51618ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Collet, J. (1969). 18 ans de jeune cinéma III : une autre esthétique, une autre morale. *Séquences*, (56), 51–56.



*Le Mépris*, de Jean-Luc Godard

### 3 - Une autre esthétique, une autre morale

Jean Collet

François Truffaut a souvent remarqué que la Nouvelle Vague n'avait pas un programme esthétique et qu'elle réunissait des gens dont les tempéraments, les préoccupations, les ambitions semblaient très divers. Quoi de commun entre un film de Resnais et un film de Leclouch, entre un film brésilien de Glauber Rocha et un film tchèque de Milos Forman ?

Jusqu'ici nous avons nous-même regardé la Nouvelle Vague comme un phénomène de génération et un phénomène économique (*Séquences* 54 et 55). Pourtant, on parle non seulement de "nouvelle vague" mais de "nouveau cinéma", de "jeune cinéma". Peut-on, sans chercher de trop vagues généralités, reconnaître ce nouveau cinéma ? Qu'est-ce qui le caractérise par rapport à l'ancien ?

Nous pouvons d'abord mettre en évidence une conséquence logique de la révolution économique poursuivie par les jeunes cinéastes du monde entier. En se débarrassant des contraintes les plus lourdes, les plus coûteuses, de la technique, du studio, d'un certain style de tournage et d'organisation de la production, ils ont inventé — parfois sans savoir l'immense portée de cette invention — un autre cinéma.

## 1. Les fonctionnaires et les aventuriers de la pellicule

Jusqu'en 1960, dans tous les pays, le cinéma s'était constitué comme une industrie. Par exemple, les opérateurs de prises de vues étaient, partout, des techniciens possédant une longue expérience : on devenait chef-opérateur après avoir été pendant des années assistant. On connaissait donc toutes les astuces de l'éclairage en studio et en extérieurs. Mais par contre-coup, on travaillait en s'assurant des marges de sécurité de plus en plus grandes. Le chef-opérateur, qui risquait sa réputation sur un film, ne prenait jamais de risques. Si le soleil déclinait en extérieurs, si la pellicule risquait d'être un peu sous-exposée, si, au contraire, on avait un ciel éblouissant à travers des arbres en contre-jour, on préférerait ne pas tourner. Le plus souvent, le chef-opérateur, l'ingénieur du son, voire le laboratoire imposaient leurs normes de sécurité au tournage.

Godard exprimait cela par une image : les techniciens étaient comme des automobilistes possédant une voiture de sport capable de "monter" à 200 kilomètres à l'heure et qui ne dépasseraient jamais le 100.

Cette image est très juste, et il serait passionnant d'étudier l'é-

volution du cinéma à travers les progrès et les stagnations de sa technique. Dans les années 50, la pellicule offrait un champ de possibilités immenses qu'on se gardait bien d'exploiter.

Mais imaginons un correspondant de guerre. Un de ces hommes qui exposent leur vie partout où il y a un conflit, armés d'une caméra légère, pour fournir les images des actualités de cinéma et de T.V. Ce genre de cinéaste est à l'opposé de la mentalité des opérateurs de studio : il passe sa vie à courir des risques. Il n'hésite pas à charger sa caméra avec une pellicule hypersensible — même si elle a "du grain". Il n'hésite pas

à filmer une action exceptionnellement même si la lumière est précaire, même si l'aiguille de sa cellule ne bronche pas. Il tente sa chance. Et le plus souvent, il réussit.

Il y avait un de ces opérateurs rompus à travailler dans les pires conditions. Il avait suivi la guerre d'Indochine. Il s'appelait Raoul Coutard. Lorsque Godard et Truffaut décidèrent de faire des films de fiction, au lieu de prendre un opérateur syndiqué, patenté et prudent, ils embauchèrent Coutard. Demy fit de même pour *Lola*. Aujourd'hui, grâce à eux, l'esprit d'aventure, l'émulation se retrouvent à nouveau chez les techniciens.

**Lola**, de Jacques Demy



Le nouveau cinéma, c'est d'abord le goût retrouvé de la performance technique, du risque technique. C'est un point commun évident entre des cinéastes aussi divers que Lelouch, Godard et Resnais. Et le même phénomène se retrouve dans tous les pays. Il y a un style de photographie dans les films tchèques, ou hongrois, ou brésiliens, ou polonais ou canadiens qui témoigne du même esprit d'aventure, de la vie, une volonté de repousser toujours plus loin les limites du matériel.

Il faut lire à cet égard le témoignage incroyable de Jacques Demy sur Hollywood (*Cahiers du cinéma*, no 206). Il a découvert que les plus grands studios du monde, les plus célèbres, ignoraient un système d'éclairage que tous les jeunes cinéastes français ont adopté depuis sept ou huit ans, et dont la légèreté, la commodité sont remarquables. Aujourd'hui, c'est Hitchcock lui-même qui a été conquis par ce matériel et qui veut l'imposer à Hollywood.

Il faudrait parler aussi des progrès immenses faits depuis dix ans dans la fabrication des caméras légères, sous la pression des jeunes cinéastes. Aujourd'hui, le cinéaste qui fait oeuvre de fiction ne se différencie plus du journaliste de télévision ou du reporter d'actua-

lités. Les Cameflex, les Arriflex ont supplanté les imposantes caméras Mitchell. J'ai vu Bresson tourner *Mouchette* avec une Cameflex, et Demy tourner *Les Demoiselles de Rochefort* avec la même caméra souvent tenue au poing par Ghislain Cloquet.

## 2. Le jeu de cache-cache, des artifices et de la vérité

Ces progrès techniques ont eu forcément une incidence esthétique. Autrefois, par exemple, le jeu de l'acteur était soumis aux contraintes de la prise de vues. Le comédien devait limiter ses déplacements, ses gestes en fonction d'un travelling, d'un panoramique, d'une mise au point qui ne laissaient aucune place à la spontanéité. La technique dictait sa loi. Aujourd'hui, au contraire, la technique en progressant se fait oublier. Beaucoup de jeunes cinéastes peuvent reprendre le mot de Chabrol : "Je donne les indications de jeu aux acteurs. Ils y ajoutent ce qui leur plaît. Et la caméra doit *suivre*."

Ainsi préfère-t-on aujourd'hui la qualité du jeu d'acteur à la perfection, à la fluidité d'un mouvement d'appareil. La conséquence est d'une importance capitale. Désormais un plan ne cherche pas à être beau. La photo avoue ses limites. Certaines parties de l'image sont



surexposées ou sous-exposées, le grain de l'émulsion est parfois visible. Un plan se définit non plus comme une illusion du réel, mais comme une *trace* du réel. La photo redevient ce qu'elle était pour Lumière et les pionniers du cinéma, et même pour Griffith: un moyen d'enregistrer le réel, un instrument scientifique qui n'a pas à cacher ses artifices. Bien mieux, il révèle le vrai en montrant ses artifices. Une photo d'un accident très agrandie sera beaucoup plus émouvante à cause du grain qui en limite la définition. L'imperfection technique sera la preuve qu'on est allé jusqu'au bout du possible, la preuve que le document est vrai.

Cette quête de vérité à travers l'artifice est une des constantes les plus passionnantes du jeune cinéma. On pourrait trouver des correspondances surprenantes entre cinéastes de pays divers. Par exemple, Jacques Rivette, pour son dernier film, *L'Amour fou*, a filmé les mêmes scènes en 16mm et en 35mm. En fait, il s'agit dans ces scènes de répétitions d'une troupe de théâtre qui monte *Andromaque*. La caméra de 16 — que nous voyons dans les plans 35 — est celle d'une équipe de télévision qui fait un reportage sur le théâtre. L'alternance de ces deux points de vue dans le montage du film est

sensible au spectateur le moins qualifié. Même le son du 16 est différent du son 35. Ainsi quand on voit le film, on se rend compte sans cesse que c'est un film, donc "la trace d'un événement". Ce changement de perspective retrouve, à nos yeux de spectateurs blasés, la même signification que prenait le découpage pour les spectateurs d'un film de Griffith: l'irruption d'un gros plan dans la continuité d'une scène les frappait comme nous choque ici le passage du 16 au 35.

### 3. Le cinéma et son double

Or Rivette ne m'a jamais caché son admiration pour Vera Chytilova. On retrouverait une construction analogue par des artifices différents dans *Quelque chose d'autre* et *Les Petites Marguerites*. Sans cesse, deux "films" se heurtent à l'intérieur de chacun de ces films. Les plans en couleurs et les plans monochromes des *Petites Marguerites* ont la même fonction: créer une fausse perspective, un relief qui nous aide à mieux voir les choses.

Ce jeu de l'artifice et de la vérité — dont on trouverait les antécédents à travers toute l'oeuvre de Renoir — est une des conquêtes les plus fécondes du jeune ci-

néma. Le mélange des intérieurs et de la fiction dans les films de Godard, la banalité du dialogue et le raffinement du chant et de la couleur dans *Les Parapluies de Cherbourg* en sont autant d'exemples. De même, le contraste du jeu provoqué et de la vie vécue dans *La Pyramide humaine* ou *La Punition* de Jean Rouch. Chaque fois, il s'agit de créer sur l'écran un univers non homogène. Le cinéma doit nous conduire à la découverte exaltante de Rimbaud: "La vraie vie est ailleurs".

Au fond, s'il fallait traduire par une image simple la différence entre l'ancien et le nouveau cinéma, il faudrait reprendre le mythe de la caverne de Platon. Dans l'ancien cinéma, le spectateur était vraiment dupe de cette lumière palpitante à la surface d'un écran. Dans le nouveau cinéma, le spectateur est guidé pour sortir de la caverne, remonter de l'écran à la source lumineuse, du reflet illusoire à la vérité des choses.

Bien entendu, les grands cinéastes des premières générations ont déjà travaillé dans ce même esprit. Et c'est sans doute l'admirable *Persona* de Bergman qui illustrerait le plus justement notre réflexion. Ce faisceau de la lumière du projecteur qui ouvre et ferme le film, c'est déjà tout le nouveau cinéma.

Ces deux femmes qui nous sont présentées — "comme en un miroir" — c'est déjà *L'Amour fou* et c'est aussi *Quelque chose d'autre*.

C'est à travers ces préoccupations techniques et esthétiques que le nouveau cinéma a fixé son thème de prédilection: une "réflexion" sur la communication elle-même, sur le spectacle et le langage.

Ce n'est pas par narcissisme ou coquetterie que Godard filme le cinéma dans *Le Mépris*. Sa démarche est la même que dans *Une Femme mariée* où il filme la publicité. Elle rejoint celle de Rozier montrant la télévision dans *Adieu Philippine*. Elle rejoint celle de Glauber Rocha filmant un "folklore" dans *Le Dieu noir et le diable blond*, ou, d'une manière plus évidente encore, celle de Pierre Perreault dans *Pour la suite du monde* et *Le Règne du Jour*. Il s'agit toujours de fixer "la trace" d'un mode de vie, d'enregistrer un langage. Tous ces films sont des films sur "la communication". Et peut-être le point commun le plus vaste du nouveau cinéma serait-il en définitive sa fonction ethnologique.

Nous verrons dans un prochain article la portée morale et sociologique de ces changements de perspectives qui ont souvent été si mal compris.