

Séquences

Les précurseurs de la Nouvelle Vague

Claude Beylie

Nouvelle Vague
Numéro 35, janvier 1964

URI : id.erudit.org/iderudit/51890ac

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN 0037-2412 (imprimé)
1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Beylie, C. (1964). Les précurseurs de la Nouvelle Vague. *Séquences*, (35), 4–11.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 1964

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]



Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

LES PRÉCURSEURS DE LA NOUVELLE VAGUE

Claude Beylie

Qu'est-ce que la Nouvelle Vague ? Moins que rien : une étiquette passe-partout, un slogan lancé naguère par un hebdomadaire "bien parisien" et bientôt appliqué indifféremment aux cinéastes, aux romanciers, aux poètes, aux chansonniers, aux étalagistes, permettant surtout aux exploitants sans scrupules d'écouler au meilleur prix leur camelote (on a pu voir ainsi de médiocres sous-produits relevant de la pure et simple pornographie se prévaloir abusivement du label *nouvelle vague*). C'est encore un terme caractéristique de la "mode 1963" qui est, comme on le sait, à la jeunesse, avec tout ce que le terme recouvre d'exploitation abusive d'une certaine forme de gaminerie agressive, ou si l'on préfère, un aspect entre bien d'autres de la "traite des jeunes", laquelle se pratique couramment de nos jours et témoigne peut-être d'une crise aiguë d'infantilisme social. D'une façon plus large encore, la Nouvelle

Vague c'est vous, c'est moi, c'est n'importe quelle individualité audacieuse refusant de se plier à la règle commune. C'est d'abord cette liberté créatrice, ce soulèvement contre les préjugés régnants, ce sang neuf infusé non sans traumatisme à un organisme en perdition (le cinéma français des années 57), qui caractérisent, à ses débuts, la vraie "nouvelle vague", celle qui prend naissance et gravite autour des *Cahiers du Cinéma*, ou de leurs satellites, et dont les rejetons les plus marquants se nomment, par ordre alphabétique, Chabrol, Demy, Godard, Rivette, Rohmer, Truffaut... Il est vrai que, le succès aidant, la N.V., ce ne sera bientôt plus, selon le mot spirituel et un peu cynique du dernier des six auteurs précités ⁽¹⁾, que "*Pierre disant du bien de Julien qui supervise Popaul qui coproduit Marcel dont Claude a fait l'éloge*" (copinage légitime sans doute au stade de la

(1) "Que chacun vive sa vie..."
(*L'Avant-Scène du Cinéma*, octobre 1962).

production, mais pour le moins irritant à celui de la critique); en dernière analyse — cette fois, j'emprunte sa formule, qui n'est pas dépourvue d'ironie virulente, à l'un des "pères spirituels" de cette révolution, dont nous allons reparler : Jean-Pierre Melville — seul subsistera le *style Godard*, consistant à tourner des films, à les diriger, à les monter "au petit bonheur".

Mais mon propos n'est nullement de jouer les oiseaux de mauvais augure, ni de condamner les excès dans lesquels ont pu sombrer, corps et biens, certains parmi les plus doués de la jeune génération du cinéma français. Je préfère ignorer cette décadence, que même le style plein de tendresse d'un Jacques Rozier (*Adieu Philippine*) ne parvient plus à contrebalancer, pour ne m'attacher qu'aux précurseurs talentueux, à ceux qui portèrent vaillamment les premiers coups de boutoir et ouvrirent la voie à des disciples pas toujours dignes de leurs aînés, bref aux cinéastes-nouvelle vague *avant la lettre* : ceux-là, dont le cinéphile a tendance à sous-estimer l'influence, alors qu'elle fut, à coup sûr, prépondérante; j'ose dire qu'ils eussent marqué de leur empreinte le cinéma français de toute manière, nouvelle vague ou pas. Que l'avenir leur ait donné raison, c'est bien.

Mais avaient-ils besoin de cette caution en quelque sorte rétrospective? Pour qui savait voir, n'étaient-ils point, depuis longtemps déjà, d'authentiques créateurs?

Le "jardin secret" de Roger Leenhardt

Voyez Roger Leenhardt. Dès *Les dernières Vacances* (1947), cet ex-critique fit preuve d'une originalité décisive. Son audace fut de réaliser un film exactement de la même manière qu'un autre eût écrit son premier roman. Dans cette oeuvre toute vibrante de sensibilité,

Roger Leenhardt



qu'est-ce qui retient l'attention, sinon un tempérament, des thèmes personnels, le reflux des souvenirs d'enfance, tout ce qui compose le "jardin secret" d'un auteur, oriente sa vision du monde? C'est cela le lyrisme : l'expression libre des sentiments intimes d'un artiste, le jaillissement spontané de sa sensibilité. Au cinéma, ce n'était pas alors chose si courante. Leenhardt chercha, comme il dit, à "*dédramatiser*" le cinéma, à le délivrer d'un carcan de théâtralité qu'il traîne avec lui depuis sa naissance, à démystifier une certaine conception rétrograde du *spectacle* cinématographique pour s'intéresser davantage à la poésie, à cet envers des choses qu'une caméra inspirée peut dévoiler si éloquemment mais que dédaignent la plupart des metteurs en scène "de qualité", pour qui seule compte la carapace. Devant *Les dernières Vacances*, l'on ne doit pas se dire : je suis au spectacle, je vais assister à une représentation, contempler des acteurs qui grimaient face à l'objectif, mais : je vais pénétrer dans un univers aussi complexe que celui du *Grand Meaulnes*, ou de *Juliette au pays des hommes* de Giraudoux (la référence est explicite), ou de *La Nouvelle Héloïse*. Et loin de susciter l'ennui, comme il serait à craindre, ce film dégage un charme rare, unique somme toute dans les annales du

cinéma français. S'ennuie-t-on à dévorer en cachette *Le Grand Meaulnes* dans un grenier, en vacances, à quinze ans?

C'est ce caractère de film "à la première personne", de film autobiographique (inaperçu de la critique de l'époque, Bazin excepté), qui transparait tout au long de l'oeuvre, et jusque dans la technique adoptée — dans cette manière tendre, fluide, de faire sentir l'écoulement du temps, de faire *respirer* le film comme un écrivain fait respirer un texte, ménageant ça et là quelques temps morts qui, loin de contrarier l'action, l'enrichissent, la vivifient, la spiritualisent.

L'enseignement de Leenhardt mettra longtemps à porter ses fruits. Lui-même, ayant dû essuyer un échec commercial assez rude, végètera pendant près de quinze ans, se bornant à produire ou réaliser quelques documentaires (dont certains, il est vrai, fort beaux : *François Mauriac*, *Jean-Jacques Rousseau* entre autres). Son deuxième long métrage, il ne parviendra à le tourner qu'en 1962 : ce sera ce *Rendez-vous de minuit*, à l'éclat insolite et feutré, victime du reste d'une tout aussi unanime incompréhension. Ne pourrait-on résumer l'art de Roger Leenhardt en

paraphrasant la célèbre formule de Buffon : *le style, c'est l'âme même ?*

Jean-Pierre Melville, le Conquistador

Jean-Pierre Melville est un cinéaste-né. Eternel jeune turc, gentleman aux yeux clairs qui n'a pas attendu l'écllosion de la Nouvelle Vague pour faire un cinéma selon son coeur, homme-orchestre de l'art mais aussi de l'artisanat cinématographiques, il semble être une illustration vivante du mot de Diaghilev à Cocteau : "*Etonne-moi !*"

Presqu'en même temps que Leenhardt réalisait ses *Dernières Vacances*, Melville tourne *Le Silence de*

la mer. C'était, selon ses propres termes, "*une première tentative de cinéma intellectuel et poétique*", une oeuvre dans laquelle *tout était intérieur* (2). Ici pourtant, il s'agit moins d'un film où le cinéaste dit "je", par identification avec le romancier ou le poète, qu'un acte d'humilité du metteur en scène à l'égard d'une oeuvre préexistante (le récit de l'écrivain Vercors); mais cette humilité est si totale, le refus des tricheries habituelles en matière d'adaptation des oeuvres littéraires à l'écran si délibéré, et paradoxalement la présence d'un "auteur" (complet) derrière la caméra si flagrante en dépit de son

(2) Entretien avec les *Cahiers du Cinéma*, octobre 1961.

Jean-Pierre Melville
(au centre),
dans son
film,
*Deux hommes
dans
Manhattan*



apparent effacement, qu'une telle attitude fit l'effet d'un acte d'indépendance imprévu, quasi intolérable aux yeux des autres réalisateurs, les Autant-Lara, les Le Chanois, les Delannoy qui tenaient alors (et avec quelle morgue!) le haut du pavé. On tente, perfidement, de disqualifier Melville. La lutte fut sévère. Il la gagna. D'autres, entre-temps, tirèrent à sa place un premier profit de ses recherches, Bresson en particulier, dont le *Journal d'un curé de campagne* s'inspire en plus d'un point du *Silence de la mer*. Melville en tout cas s'obstina à faire le cinéma qui lui tenait à coeur, se situant résolument en marge de la production française, faute de pouvoir s'y installer en conquérant. *Bob le flambeur*, puis *Deux Hommes dans Manhattan* l'imposèrent enfin à l'attention. Il fut, d'un coup, hissé au pinacle. Toutefois, loin de s'intégrer tranquillement au système, comme on pouvait s'y attendre, il continua à faire figure d'artiste irréductible à toute classification. Si la N. V. l'a reconnu officiellement pour maître, lui ne poursuit d'autre ambition que d'aller de l'avant, insoucieux (et pas tellement fier, à vrai dire) de sa progéniture : *Léon Morin*, *Le Doulos*, *L'Ainé des Ferchaux* sont des oeuvres non moins personnelles que les précédentes, où éclate le même amour du septième art.

Chaque film de Melville est, comme il est dit quelque part, "*une randonnée dans un pays obscur*". Le pays du cinéma. Le pays de la liberté.

Astruc : une majesté hautaine et glacée

Alexandre Astruc "*a choisi le cinéma*, écrit Bazin, *non parce que ce métier lui plaisait mais parce qu'il y voyait la plus moderne et donc la plus féconde des activités artistiques. Pour l'auteur des Mauvaises Rencontres, faire un film "c'est encore mieux" que d'écrire un roman, ou si l'on veut c'est la seule façon digne de notre époque d'être fidèle à Balzac, à Dostoïevsky, à Stendhal*" (3).

Astruc fut d'ailleurs, avant d'oeuvrer pour le cinéma, un critique réputé : c'est à lui que l'on doit la fameuse théorie de la "*caméra-stylo*", qui fit fureur à la belle époque de *L'Ecran français* et d'"*Objectif 49*" (et dont le prolongement logique fut la "politique des auteurs" chère à François Truffaut); il fut même écrivain à part entière puisqu'il publia, à l'aube de sa carrière, un roman, aux qualités indéniables : *Les Vacances*. Ses goûts, ensuite, l'ont toujours porté

(3) *Radio-Cinéma-Télévision*, N° 303.

vers les auteurs "classiques" : Barbey d'Aureville, Maupassant, Flaubert, Edgar Poë... Rappelons en outre que son rêve était de porter à l'écran *Le Bruit et la fureur* de Faulkner.

Pourtant, rien de moins *littéraire*, au sens étroit du terme, que la mise en scène d'Astruc. Au contraire, il ne craint pas de faire appel, dès *Le Rideau cramoisi* (1952), aux ressources les plus subtiles du langage cinématographique : profondeur de champ, prises de vue à la grue, contre-plongées savantes, clairs-obscur très composés. Aidé par le grand opérateur Eugène Shuftan, il réunit un album d'images grandioses et ténébreuses, avec un dédain des conventions en vigueur qui lui valut d'emblée l'adhésion enthousiaste des "jeunes turcs" de la critique. Sa plus grande audace fut de proscrire tout dialogue, dont le seul effet eût été, sans doute, de vulgariser cette romantique et quelque peu scabreuse aventure passionnelle (tirée, on le sait, du recueil *Les Diaboliques*) : seul, un commentaire strict, légèrement emphatique, accompagne les images. Les thèmes : l'ennui, la sensualité, la solitude, la jeunesse, la mort, sont traduits avec une sorte de majesté hautaine et glacée. L'influence d'Orson Welles, et spécialement de *La Splendeur*

des Amberson, est très sensible. Trop peut-être. Mais la gageure est tenue avec brio.

Les films tournés par Astruc depuis cette période faste sont plus inégaux. *Une Vie*, longtemps dédaigné, s'impose à la réflexion comme le plus captivant, quoique le goût immodéré pour les "belles images" ne soit pas, ici, sans gêner l'émotion. On dit grand bien du *Puits et le pendule*, qu'Astruc vient de terminer pour la Télévision française. La nouvelle serait-elle le cadre idéal convenant à ce metteur en scène raffiné, précieux, quelque peu bohème? En tout cas, "*Astruc ne peut réussir que les films qui lui tiennent profondément au coeur*" (4) : voilà un trait typiquement "nouvelle vague".

Un réalisme lié à la sensation : Agnès Varda

Les qualités d'Agnès Varda sont reconnues aujourd'hui avec une unanimité si convaincante qu'il est à peine besoin de s'attarder longuement sur celle que l'on peut considérer, non seulement comme l'égérie de la N.V., mais comme l'une des très rares femmes cinéastes qui

(4) François Truffaut, Arts, N° 686, septembre 1958.

ait marqué de sa griffe (je veux dire de son gant de velours) l'histoire du cinéma dans son ensemble. On a tout dit sur l'auteur de *Cléo* : la profusion des sentiments, et aussi des sensations, qui est son penchant favori ; une exquise pudeur à extérioriser celles-ci aussi bien que ceux-là ; des élans de sincérité subite qui font craqueler un vernis de froideur, de même que l'humour — ou la nostalgie — tempère les conflits personnels ; une vision unanimiste du contexte social tour à tour angoissante et fantasque ; la rêverie éveillée de la femme, qui n'exclut point une terreur panique de se voir brusquement expulsée de ce monde pourtant si falot et si borné (mais qu'il est donc doux de succomber aux tentations qu'il propose !) : autant de nuances impondérables qu'il est bien difficile d'explicitier, tant leur simple formulation semble en ternir l'éclat. Comment ne pas avoir vu, cependant, que tout cela était déjà, à l'état embryonnaire certes, dans la délicieuse *Pointe courte* (1955) ?

Ce qui y était aussi, et surtout, c'est le refus de se plier aux normes du circuit industriel (indépendance absolue de l'équipe technique vis-à-vis du Centre National de la Cinématographie, travail en coopérative, etc. . .). "*Peu de cri-*

tiques, observe Jacques Siclier (5), *avaient saisi, lors de sa sortie semi-confidentielle, la véritable importance de ce film ambitieux et un peu trop cérébral qui fut le prologue de la révolution économique du jeune cinéma français, et dont Agnès Varda déclarait péremptoirement qu'il était un film à lire*". Un nombre un peu moins restreint de cinéphiles fit un meilleur sort aux courts métrages qui suivirent : *O Saisons ô châteaux, L'Opéra-*

(5) *Nouvelle Vague ?*, Editions du Cerf, p. 60.

Agnès Varda mettant au point une scène de *Cléo de 5 à 7*



Mouffe, Du Côté de la Côte. Il faut le triomphe de *Cléo de 5 à 7* pour mettre définitivement les choses à leur place.

Quelles sont les vertus cardinales de Varda? La fraîcheur de l'inspiration, le non-conformisme, la poésie issue du quotidien. Ses défauts apparaissent avec la même évidence: un goût quelque peu dépravé pour le baroque (mal assimilé), une intellectualité parfois un peu sèche, un certain désordre — qu'exprime bien le titre de son projet ambitieux, et toujours différé: *La Mélangite*. Pour l'heure, Agnès Varda pousse une pointe du côté de Cuba, rendez-vous des intellectuels français en mal d'inspiration. Elle a également guidé les premiers pas (dans le long métrage) d'un disciple fervent: Jacques Demy. A eux deux, ces francs-tireurs vivent la paix des anges.

* * *

Arrêtons là notre tour d'horizon. On le jugera sans doute incomplet, voire partial. Je n'ai point daigné citer, par exemple, Roger Vadim, ni Louis Malle. C'est que l'un comme l'autre me paraissent pratiquer un art épidermique, sans profondeur. Brillant certes, tombant rarement dans la laideur (encore que

Le Repos du guerrier... ou Vie privée!), mais ne franchissant jamais non plus les limites d'un pouléchage agréable, inanimé comme une photo de magazine de luxe. L'un (Vadim) est somptueux, mais inexpressif, l'autre (Malle) intelligent, mais destructeur. *A fortiori*, il me paraît inutile d'épiloguer sur le cas d'Alex Joffé, de Norbert Carbonnaux, de Marcel Camus, de Robert Hossein, d'Edouard Molinaro, bien que certains de ces auteurs (le dernier surtout) n'aient pas été totalement dénués de talent. Mais leur influence fut quasiment nulle sur l'avenir du jeune cinéma, et leur propre évolution par trop incertaine.

Leenhardt, Melville, Astruc, Varda se sont confirmés, en revanche, comme des créateurs véritablement "d'avant-garde". Ils n'ont jamais failli à un principe commun (et tacitement exprimé) d'indépendance, de sincérité, d'amour du réel — tout en poursuivant le chemin dicté par leur sensibilité propre, non sans détours ou enlèvements quelquefois. Les oeuvres les plus représentatives, sinon les plus belles, de la Nouvelle Vague (je pense à *Tirez sur le pianiste*, au *Signe du lion*, voire à *Muriel*) leur doivent indubitablement quelque chose. Quoi donc? Et quand ce ne serait que *le droit à l'existence?*