



La Nouvelle Vague a 50 ans!

Les Quatre Cents Coups

de François Truffaut (1959),
avec Jean-Pierre Léaud
(Antoine Doinel), Claire Maurier
(M^{me} Doinel), Albert Rémy
(M. Doinel). 1 h 35 min

La Carrière de Suzanne

d'Éric Rohmer (1963). 52 min

Court-circuit: Nouvelle Vague

50 min

Arte fête les cinquante ans d'une « nouvelle tendance du cinéma français », révélée lors du Festival de Cannes 1959 par *Les Quatre Cents Coups*, le film de François Truffaut qui en fut le manifeste. Un documentaire sur la Nouvelle Vague vue par les étrangers et plusieurs courts métrages, parmi lesquels *La Carrière de Suzanne*, de Rohmer, *Les Mistons*, de Truffaut, et *Une histoire d'eau*, de Truffaut et Godard, complètent un panorama de ce mouvement et permettent d'en rappeler les grands principes.

Nouvelle Vague, mode d'emploi

Éducation au cinéma, lettres, collège, lycée

Les films

Les Quatre Cents Coups, un film de François Truffaut (1959).

Délaissé par ses parents, le jeune Antoine Doinel s'ennuie dans son collège et fait souvent l'école buissonnière. Prétendant que sa mère est morte pour justifier une de ses absences et craignant la punition qui l'attend, Antoine fugue, erre dans Paris et vole une machine à écrire. Placé dans un centre pour jeunes délinquants, il s'en échappe.

• Lundi 11 mai, 20h 45

La Nouvelle Vague vue d'ailleurs, un documentaire de Luc Lagier (52 min). Cinquante ans après, la Nouvelle Vague continue de déferler outre-Atlantique. Des réalisateurs américains (Arthur Penn, James Gray, Paul Schrader, William Friedkin...) montrent combien cette révolution artistique a influencé le cinéma et leur travail.

• Lundi 11 mai, 22h 20

Un nouveau mode de production

> **Dégager le lien entre l'esthétique de la Nouvelle Vague et son mode de production.**

Les réalisations de la Nouvelle Vague sont le fruit d'un nouveau mode de production. Aux artifices du «cinéma de qualité» tourné en studio par leurs aînés, les auteurs de la Nouvelle Vague substituent un cinéma inspiré à la fois par le documentaire ethnologique et le néoréalisme italien. On privilégie les tournages en extérieurs, la lumière naturelle, les équipes réduites, le système D, les caméras portatives (cameflex par exemple), installées sur des chariots de fortune (charrette à journaux, fauteuil roulant, automobile...). Certains opérateurs se distinguent particulièrement (Henri Decaë, Raoul Coutard) et accompagnent résolument ces nouveaux cinéastes. Les rails de travellings, les grues et les multiples projecteurs ne sont plus de mise. Les règles de la narration cinématographique et du montage sont également malmenées, puisque l'on se moque dorénavant des heurts ou des éventuels faux raccords (dans une séquence des *Quatre Cents Coups*, le camarade d'Antoine change ainsi mystérieusement de manteau d'un plan à l'autre), la perfection technique et l'illusion cédant le pas à la spontanéité. L'aspect «clanique» de la Nouvelle Vague est par ailleurs très marqué : les auteurs, techniciens et producteurs sont souvent les mêmes d'un film à l'autre (l'opérateur Raoul Coutard, le producteur Georges de Beauregard...). Tous collaborent, jouent dans les films des uns et des autres, même de façon anecdotique : Truffaut collabore à *Une histoire d'eau*, réalisé par Godard ; ce dernier joue dans *Les Fiancés du pont Mac Donald*, court métrage de Varda (inséré dans *Cléo de 5 à 7*) en compagnie de Jean-Claude Brialy, qu'on retrouve pour une apparition dans *Les Quatre Cents Coups*, etc.

L'enfance et la jeunesse

> **Montrer en quoi la Nouvelle Vague constitue le «portrait d'une jeunesse».**

Portrait d'une jeunesse est le sous-titre choisi par Antoine de Baecque pour son ouvrage sur *La Nouvelle Vague* (Flammarion, 1998). Cette jeunesse, c'est celle de la fin des années 1950 et du début des années 1960. L'importance accordée à l'enfance et à la jeunesse reflète des préoccupations personnelles (les auteurs de la Nouvelle Vague sont des jeunes gens de l'époque), des réalités démographiques (le baby-boom de l'après-guerre), des évolutions morales et sociales (les comportements et valeurs de la jeunesse ne sont plus les mêmes), ainsi qu'une volonté de changement, de renouveau.

Si l'enfance ou l'adolescence sont au cœur des premiers films de Truffaut (*Les Mistons*, *Les Quatre Cents Coups*), c'est certes en relation avec des souvenirs personnels, peut-être aussi en référence à certains films du néoréalisme italien (*Allemagne année zéro* ou *Le Voleur de bicyclette*), enfin pour suggérer une certaine distance vis-à-vis du monde. Cette jeunesse hérite d'un monde qui s'est entre-déchiré, qui s'est en grande partie reconstruit, mais qui ne peut plus être le même qu'avant guerre. Les enfants des films de Truffaut sont des observateurs distants (les mistons guettent le couple d'amoureux et les spectateurs du guignol, dans *Les Quatre Cents Coups*, sont fascinés et apeurés par ce qu'ils voient) ; ils sont en attente, dans une sorte d'entre-deux (Antoine Doinel est perdu entre les illusions de l'enfance et l'âpreté du réel et de l'âge adulte) ; ces enfants, enfin, jettent sur le monde un regard vierge qui l'éclaire d'une façon nouvelle : la cruauté des institutions, la sclérose morale et le désir contrarié sont patents dans les films de Truffaut.

L'intérêt porté au monde des étudiants ou des jeunes gens connaissant leur premier emploi traverse de nombreux films et permet de mettre en évidence les mœurs nouvelles. La Nouvelle Vague brosse le portrait d'une jeunesse éprise de liberté : les mistons courent librement, les enfants des *Quatre Cents Coups* font l'école buissonnière, Antoine Doinel ne rêve que de voir la mer. La jeunesse de la Nouvelle Vague est le plus souvent urbaine et relativement autonome, même si l'argent fait parfois défaut. Dans le film de Rohmer, Suzanne est indépendante financièrement, elle et ses amis fréquentent les cafés, bars et caves où l'on danse. Cette jeunesse a ses lieux, se déplace librement et facilement. Le désir de liberté est aussi moral et sensuel (cf. *infra*). Les rapports entre garçons et filles évoluent car les jeunes filles gagnent en indépendance. Les garçons jouent à se faire entretenir par Suzanne dans le film de Rohmer, même si Bertrand n'accepte que dans la discrétion l'argent tendu par Suzanne pour qu'il fasse mine de l'inviter au restaurant. Rohmer donne ainsi à voir les ambiguïtés d'une domination masculine toujours présente, même si elle est remise en question par la liberté de Suzanne.

Le désir

> **Étudier le thème de l'érotisme à l'œuvre dans les films de la Nouvelle Vague.**

Ce désir de liberté qui anime la jeunesse de la Nouvelle Vague est teinté d'érotisme. Certes, on ne saurait encore parler de libération sexuelle, mais les mœurs évoluent et le cinéma en témoigne en

Rédaction Benjamin Delmotte, enseignant à l'École nationale supérieure des arts décoratifs de Paris
Crédits photos D.R.
Édition Anne Peeters
Maquette Annik Guéry

Ce dossier est en ligne sur le site de Télédoc.

www.cndp.fr/tice/teledoc/

modifiant l'évocation des intrigues sentimentales. On se débarrasse, ici aussi, des artifices, tant dans la narration que dans le jeu des acteurs; on ne mime plus la passion héroïque et l'on dénude (autant que faire se peut) les corps (cf. le regard de Bertrand qui s'attarde sur les jeunes filles en maillot de bain, à la fin de *La Carrière de Suzanne*).

Les Mistons ou *Les Quatre Cents Coups* montraient déjà des enfants fascinés par les baisers de leurs aînés, ou par le corps légèrement dévêtu de *Monika* de Bergman. *La Carrière de Suzanne* ou *Adieu Philippine* montrent des jeunes gens passés de l'autre côté, qui découvrent et pratiquent une sexualité relativement libérée. Il y a certes de la pudeur et de la retenue, aussi bien dans les paroles que les actes (ne serait-ce que parce que la censure œuvre toujours), néanmoins le cinéma de la Nouvelle Vague s'auréole d'une certaine légèreté érotique, quand ce n'est pas d'une relative perversité. Loin de la passion amoureuse très romancée du cinéma classique, Rohmer ou Jacques Rozier filment les flirts de la jeunesse, des relations sans passion, des expériences sans lendemain. Avec Bardot, qui est sans doute une icône de la Nouvelle Vague, le cinéma a mis en valeur l'image d'une femme-enfant qui est en même temps créature charnelle, volage, un peu inconsciente, légère, terriblement attirante. *La Carrière de Suzanne* montre les soirées estudiantines, les flirts, les baisers sans conséquences, les expériences; l'héroïne est une jeune femme qui n'a certes rien de la femme fatale dangereuse, mais qui vit avec sérénité ses expériences sexuelles. Rohmer filme même des jeux érotiques qui confinent à la perversité (le couple formé par Guillaume et Suzanne a souvent besoin d'un témoin et Guillaume s'amuse à jouer avec Suzanne).

Littérature et cinéma

> **Montrer l'importance des références littéraires et cinématographiques pour les auteurs de la Nouvelle Vague.**

Le renouveau cinématographique permis par la Nouvelle Vague est enfin autant inspiré par l'amour du cinéma que celui de la littérature. Nombre des auteurs de la Nouvelle Vague furent critiques (aux *Cahiers du cinéma* notamment) quand ils n'étaient pas écrivains: Rohmer notamment a commencé sa carrière par la littérature et cet aspect se ressent très fortement dans la voix off de ses films, toujours très littéraire. Tous revendiquaient le statut d'auteur (la fameuse «politique des auteurs»), lequel prenait pour modèle la littérature: le film n'est pas un produit technique, mais l'expression d'un auteur qui

imprime sa marque du début à la fin du processus de production. Nombreux sont ainsi les réalisateurs qui sont en même temps scénaristes, acteurs et monteurs de leurs projets: Rohmer signe ainsi le scénario, la réalisation et le montage de *La Carrière de Suzanne*.

Ces auteurs souvent encensés ou décriés pour leurs innovations appréciaient parfois une littérature paradoxalement très classique: c'est le cas de Truffaut, qui dans *Les Quatre Cents Coups* montre d'ailleurs un Antoine Doinel vouant un culte à Balzac et allant jusqu'à lui dresser un autel. Le livre est un objet fétiche dans les films de la Nouvelle Vague, que l'on pense au Balzac lu par Antoine Doinel, à *l'Histoire de l'art* d'Elie Faure lu par Ferdinand/Belmondo dans *Pierrot le Fou*, ou aux nombreux titres de livres qui servent de moyen de communication à Jean-Claude Brialy et Anna Karina dans *Une femme est une femme*.

La référence cinématographique est au moins aussi importante que la référence littéraire: tous ces auteurs sont des cinéphiles, parfois des critiques, la plupart ont fréquenté la Cinémathèque française. Antoine Doinel et son camarade sèchent les cours pour se rendre au cinéma, tous deux volent une photo d'Harriet Andersson (l'actrice de *Monika*), la famille d'Antoine connaît un bref moment de joie en allant au cinéma. Dans *Les Fiancés du pont Mac Donald* (un court métrage qui apparaît dans *Cléo de 5 à 7*), Agnès Varda propose un hommage ludique aux films burlesques muets. Les auteurs de la Nouvelle Vague aiment le cinéma, écrivent sur le cinéma, citent, et rendent sans cesse hommage au cinéma, aux figures tutélaires (Renoir, Hitchcock et Hawks notamment) de la réalisation comme de la théorie (*Les Quatre Cents Coups* sont dédiés à la mémoire d'André Bazin).

Pour en savoir plus

- DE BAECQUE Antoine, LUCANTONIO Gabrielle, *La Nouvelle Vague*, Cahiers du cinéma, coll. «Petite bibliothèque», 2009 (à paraître).
- MARIE Michel, *La Nouvelle Vague*, Armand Colin, coll. «128», 2007.
- SELLIER Geneviève, *La Nouvelle Vague, un cinéma au masculin singulier*, CNRS éditions, coll. «Cinéma & audiovisuel», 2005.

***La Carrière de Suzanne*, d'Éric Rohmer (1963).**

Un étudiant entreprend de séduire une jeune fille.

Le deuxième des six Contes moraux d'Éric Rohmer.

• **La nuit du mardi 12 au mercredi 13 mai, 1 h 25**

Court-circuit: Spécial Nouvelle Vague

Avec *Les Mistons*, de François Truffaut (1957, 17 min), *Les Fiancés du pont Mac Donald*, d'Agnès Varda (1961, 4 min), *Une histoire d'eau*, de François Truffaut et Jean-Luc Godard (1958, 12 min), et des entretiens avec Bernadette Lafont, Agnès Varda et Luc Moullet.

• **Vendredi 15 mai, 23 h 50**

Et bientôt sur France 5

***Il était une fois... Le Mépris*, un documentaire d'Antoine de Gaudemar, Serge July et Marie Génin (52 min).**

Images d'archives et entretiens avec ceux qui ont contribué à la création du film de Jean-Luc Godard apportent un éclairage précis sur l'atmosphère du tournage et sur les relations du film avec son époque.

• **France 5 TNT: jeudi 21 mai, 21 h 35**

La jeunesse du cinéma

Plans rapprochés



[1]



[2]



[3]



[4]



[5]

La séquence de l'arène, dans *Les Mistons*, permet d'apprécier le renouveau opéré par la Nouvelle Vague. Le second court métrage de François Truffaut trace en effet un portrait ambigu de l'enfance dans lequel il cherche à se débarrasser des artifices pour rajeunir l'expression cinématographique et retrouver une force primitive.

Henri-Pierre Roché voit dans ce court métrage «de la jeunesse à flots toute simple» tant il dresse un portrait de la jeunesse criant de vérité. La course des «mistons», lancés comme des taureaux dans l'arène, leurs cris et leurs jeux ont en effet une dimension presque documentaire, comme si les enfants étaient laissés en liberté et que la caméra et le micro se contentaient d'enregistrer leurs mouvements et leurs voix.

Cette impression de fraîcheur, de liberté et de vérité est essentiellement due au renouvellement du rapport aux techniques cinématographiques. Loin de viser une perfection technique (visuelle et sonore) à même de maintenir le spectateur dans l'illusion de la continuité d'une action, Truffaut n'hésite pas à bousculer les conventions et à dénoncer les artifices. La bande-son est ainsi parfois incompréhensible, en raison de l'accent des enfants, des cris ou des voix qui se chevauchent. Ces heurts se retrouvent dans la synchronisation, souvent en décalage, mais aussi à l'image et au montage : la lumière est crue, le contraste violent [2], et les raccords ne sont pas toujours évidents (cf. le plan sur le couple derrière les grilles, qui traverse le cadre de gauche à droite, suivi par celui de l'arrivée des enfants, qui traversent le cadre de droite à gauche). *Les Mistons* relèvent d'un cinéma tourné dans la rue et en décors naturels, qui revendique son aspect rugueux et cru pour mieux s'opposer aux artifices des studios.

Le rajeunissement du cinéma est donc cherché du côté du réalisme heurté, du documentaire, mais aussi du côté de la naïveté. Dans *Les Mistons*, Truffaut revient à la source du cinéma (il filme même un remake de l'arroseur arrosé dans la séquence suivante) en s'émerveillant, presque comme un enfant, des possibilités les plus simples de ce médium. Le cinéma peut en effet faire revivre les morts, comme le montre la fin de la séquence où l'enfant abattu par jeu se relève miraculeusement, à la faveur du défilement inversé. Avec la Nouvelle Vague, le cinéma devient plus ludique en même temps qu'il interroge ses possibilités et dénonce l'illusion comme vérité ultime du septième art.

Le retour aux sources, à travers la naïveté et la crudité, ne signifie évidemment pas abandon de la mise en scène : au contraire même, la Nouvelle Vague valorise la figure du réalisateur et interroge toutes les possibilités du langage cinématographique. Dans cette séquence, Truffaut met ainsi en scène le désir, avec la sublimation et l'interdit qui l'accompagnent. Objet du désir, Bernadette est mise en valeur par la forte contre-plongée utilisée lorsque Gérard la découvre dans l'arène [1] ; et l'on retrouve cet effet de contre-plongée lorsque les enfants, jaloux et curieux, regardent les amants s'embrasser. L'impossibilité ou l'interdiction du désir des enfants est mise en évidence dans deux plans. Dans le premier, Truffaut utilise le cadrage et la lumière pour suggérer la distance entre le désir et son objet : les enfants sont au premier plan, de dos et à contre-jour ; Bernadette et son amant les surplombent tout au loin dans l'arrière-plan, en pleine lumière. Dans un autre plan, c'est un élément de décor qui est utilisé : le couple passe derrière une barrière et s'embrasse de l'autre côté des barreaux infranchissables [5].

La mise en scène permet encore de multiplier les effets d'annonce et de suggérer l'issue tragique du film. Les gradins de l'arène évoquent en effet ceux d'un théâtre antique, et le plan des deux amants qui se rejoignent révèle un vide menaçant derrière le couple lorsqu'ils s'embrassent [3]. Les jeux des enfants (qui s'amusent à effrayer Bernadette et font semblant de se tirer dessus et de mourir) accentuent cet effet d'annonce. Le spectateur est bien prévenu d'une menace : il voit un enfant caché derrière un mur, prêt à réaliser un mauvais coup, tandis que les deux amants marchent tranquillement [4]. La fin de la séquence relie le jeu et la mort, indiquant ainsi ironiquement l'issue du jeu auquel les mistons se livrent avec le couple d'amoureux.