

***Les années 68 :
événements, cultures politiques et modes de vie***

Lettre d'information n°21

Séance du 13 janvier 1997

***Nouvelle vague, nouveaux cinémas :
le jeune cinéma international et le modèle français
dans les années soixante***

par Antoine de Baecque

Marie-Françoise LEVY

Antoine de Baecque a écrit l'histoire d'une revue, celle des *Cahiers du cinéma*, intitulée *Les Cahiers du cinéma, à l'assaut du cinéma* sur la période 1951-1959, puis *Les Cahiers du cinéma. Tours, détours*, sur la période 1960-1981. Il a aussi travaillé sur la caricature révolutionnaire et a publié en 1993, chez Calmann-Lévy, *Le corps de l'histoire. Les métaphores face à l'événement politique (1770-1800)*. Par ailleurs, il anime avec Christian Delage, dans une collaboration IHTP/Université de Versailles-Saint-Quentin, un séminaire : « Histoire, cinéma, et représentations ».

Antoine de BAECQUE

Je voudrais vous parler de la nouvelle vague mais surtout de son influence à l'étranger au cours des années soixante – c'est-à-dire de la naissance de tous les nouveaux cinémas en Europe et dans le monde – mais également de l'effet de retour de ces nouveaux cinémas en France, de ce qu'ils ont modifié dans la culture de cinéma en France.

Le Festival de Cannes de 1959 présente *Les 400 coups* et *Hiroshima mon amour*. L'année 1959 est celle de la nouvelle vague car elle voit le succès des premiers films de jeunes réalisateurs : *Les 400 coups* de François Truffaut, *Les Cousins* de Claude Chabrol, *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais, *À bout de souffle* de Jean-Luc Godard. Ces quatre films sont des succès commerciaux, surtout eu égard à leur faible coût. Cela entraîne un mouvement de renouveau rapide car entre 1959 et 1962, 150 premiers films vont être tournés en France. Les producteurs

donnent leur chance à de très jeunes cinéastes qui ont entre 25 et 35 ans. Cela conditionne une sorte de révolution à la fois technique et économique par la rapidité des tournages et donc dans le coût des films (1/5e d'un film classique français) et une autre philosophie du cinéma français que l'on pourrait qualifier de réaliste (descendre dans la rue, tourner avec des jeunes acteurs des sujets contemporains et personnels). Assez rapidement, la nouvelle vague connaît en France un échec aussi retentissant que le succès a été rapide puisque, dès la fin de l'année 1961, on constate un éclatement du mouvement, un reflux des films et une sorte de revanche du cinéma académique français des années cinquante. La nouvelle vague est un mouvement extrêmement rapide, brutal, une sorte de parenthèse dans l'histoire du cinéma français, mais elle a imposé une sorte de modèle et un mythe.

C'est la puissance de ce modèle et de ce mythe que je voudrais mesurer à l'aune internationale : comment les jeunes cinéastes et les publics internationaux ont-ils accueilli ce modèle et ce mythe et comment en retour, la France quelques années plus tard, va revoir la nouvelle vague *a posteriori* à travers sa reconnaissance par les jeunes cinémas européens. Car s'il est une vraie réussite des jeunes cinéastes français, elle me semble être internationale au cours des années soixante. Le modèle esthétique et économique de la nouvelle vague s'impose en effet à travers l'Europe et même au-delà de l'Atlantique. Les cinémas italien, polonais, anglais, hongrois, yougoslaves, tchèques, japonais, brésiliens, voire le cinéma indépendant américain, se sont largement inspirés des visions des films français, de leur souplesse technique et financière. Pour beaucoup de jeunes cinéastes de par le monde, la nouvelle vague signifie une liberté de tourner des sujets personnels, grâce à des films au coût dérisoire. C'est donc une révélation dont les nombreux festivals qui se créent alors recueillent les fruits. Les jeunes cinémas nationaux renaissent ainsi avec une vitalité inédite au cours de ces années soixante.

Je voudrais tout d'abord étudier la façon dont les films de la nouvelle vague ont été reçus hors de France, comment ils ont modifié les possibilités du cinéma à l'étranger, puis comment s'est faite la découverte et la promotion en France de ce mouvement du nouveau cinéma international, tel un choc en retour culturel, politique, esthétique.

I. L'influence de la nouvelle vague à l'étranger

Je partirai d'exemples car je ne peux pas faire une étude exhaustive de l'influence de la nouvelle vague dans tous les pays du monde au cours des années soixante. En partant de comptes rendus publiés en 1959, je vais examiner comment la nouvelle vague a été connue en Angleterre.

D'abord le compte rendu du festival de Cannes publié dans *The Observer* le 15 mai 1959 : « Coming back to Life » qui est tout à fait favorable à l'éclosion de ce jeune cinéma. On y parle du succès commercial et de la mode du film jeune en France, avec notamment le cas des *Tricheurs* de Marcel Carné (qui n'est pas un cinéaste nouvelle vague mais qui a fait un film qui illustre cette mode du film jeune en France), puis est passé en revue le triomphe cannois des *400 coups* et de

Hiroshima mon amour. L'article évoque un *New Blood*, insiste sur le coût réduit de ces films, en prenant l'exemple des *400 coups*, de *Paris nous appartient* de Jacques Rivette et du *Beau Serge* de Claude Chabrol, insiste également sur la jeunesse de ces cinéastes (Truffaut a 27 ans en 1959, Chabrol 29, Rivette et Godard 30) et fait un parallèle d'une part avec le cinéma anglais de l'époque en opposant la nouvelle vague au système des studios britanniques très rigide et d'autre part, avec le jeune cinéma anglais, le *Free Cinema* et le mouvement des *Angry Young Men* au théâtre. Dans les deux cas, il s'agit de filmer la vie contemporaine, avec de jeunes acteurs, avec des histoires du temps pour intéresser les jeunes. Le cinéma anglais, comme la plupart des cinémas internationaux de la fin des années cinquante, traverse une crise tout à fait sérieuse : l'Angleterre entre 1957 et 1959 a perdu brutalement plus de 300 millions d'entrées, soit le tiers de ses recettes. La France, au contraire, grâce à la vogue de la nouvelle vague, ne perd plus de spectateurs en 1959.

Le deuxième temps de la découverte de la nouvelle vague en Angleterre est la première rétrospective à Londres de la *New Wave*, en octobre 1959, dans le cadre du London Film Festival. Les principaux réalisateurs sont invités à venir montrer leurs films au National Film Theatre. *The Observer* couvre la manifestation et titre *Crest of the New Wave*. À la fin du festival, la France se voit décerner « le prix de la nation qui a le plus noblement encouragé les jeunes cinéastes et qui leur a permis d'atteindre maturité et grandeur ». *Les 400 coups*, *Les Cousins*, *Orfeu Negro*, *La tête contre les murs*, raflent les prix de cette édition. Un débat animé par Louis Marcorelles (critique des *Cahiers du cinéma* qui travaille en Angleterre) clôturé ce festival. Il réunit les principaux critiques anglais de la revue *Sight and Sound* autour de quatre réalisateurs français présents, Truffaut, Chabrol, Camus et Franju. Les comptes rendus du débat dans la presse anglaise mettent en avant le renouveau des méthodes de tournage (rapidité, opposition au système des studios, improvisation sur le tournage, sortie dans la rue, et jeunesse des acteurs) et la « personnalisation » du cinéma : le cinéma devient une sorte de « journal intime ».

La nouvelle vague, à l'exemple de l'Angleterre, a été très vite perçue à l'étranger comme un symbole de renouveau possible. Un symbole qui incarnait à la fois une sorte d'alternative au cinéma américain – cinéma dominant mais qui s'essouffle – et un modèle qu'on oppose aux cinémas nationaux académiques en place. C'est aussi un système que l'on met en parallèle avec les jeunes cinémas nationaux encore balbutiants liés aux revues critiques. L'idée s'impose très vite que l'exemple de la nouvelle vague semble exportable puisqu'il ne s'agit pas d'un phénomène spécifiquement français, mais d'un renouveau des méthodes de tournage et d'une sorte de mouvement de jeunesse qui correspondrait aux revendications internationales de la jeunesse à la fin des années cinquante. La nouvelle vague semble synchrone avec un état du monde qui met en avant les revendications des jeunes et donne à cette jeunesse des moyens spécifiques pour s'exprimer.

À cet accueil *a priori* favorable, les jeunes cinéastes français vont répondre très positivement, car le mouvement en France s'effondre. Dès 1960, la nouvelle vague est très sévèrement attaquée en France et ses principaux leaders, François Truffaut, Claude Chabrol ou Jean-Luc Godard, ont conscience que pour se sauver,

la voie de l'étranger sera très importante. François Truffaut, dès l'automne 1959, essaye de mettre en place un réseau de relais de ses films, de ses écrits, par exemple aux États-Unis. Grâce à ces soutiens et à cet accueil critique, il va d'abord être immédiatement accueilli comme un cinéaste important, ce qui vaudra aux *400 coups*, puis à ses autres films une réception très chaleureuse outre-Atlantique. Truffaut rêve donc d'Amérique, d'une part parce qu'il admire certains de ses meilleurs cinéastes – il a construit toute sa cinéphilie autour de l'éloge du cinéma classique hollywoodien, des grands auteurs comme Hitchcock, Howard Hawks ou Fritz Lang –, d'autre part, il a la claire conscience qu'il s'agit là d'un terrain de reconnaissance privilégié pour la nouvelle vague. Il existe dans ce jeu d'aller et retour entre la France et les États-Unis une intuition qui va se révéler assez juste. En effet, attaqués à Paris, les auteurs de la nouvelle vague ne pourront se sauver que grâce à leurs soutiens internationaux.

Le 20 janvier 1960, Truffaut entreprend sa première visite aux États-Unis. Il est reçu le 23 janvier au soir pour la remise du prix de la critique new-yorkaise et décide de passer une quinzaine de jours aux États-Unis. Le distributeur américain de son film le présente ainsi :

« Par rapport à *Ben-Hur*, les *400 coups* est un film modeste mais uniquement par son aspect matériel, en effet en le voyant, peu de gens restent indifférents. La plupart des spectateurs l'aiment à en pleurer. C'est un film original, sensible, et profond à propos d'un jeune parisien solitaire âgé de 13 ans, coécrit, produit, et mis en scène par un jeune homme, François Truffaut, qui est parmi nous ce soir. Le film de M. Truffaut est déjà célèbre à Paris [...] Mais je me demande si ce label de la nouvelle vague lui convient bien car ce film est un classique qui traversera les âges »

On lui fait tout de suite de mirifiques propositions de contrat que Truffaut refuse. Ce n'est pas la nouvelle vague qui doit s'adapter aux règles du cinéma international dictées par Hollywood, c'est une partie du cinéma lui-même qui doit changer.

Comment le cinéma international va-t-il s'adapter au modèle de la nouvelle vague ? On peut rencontrer cette transformation de la culture du cinéma au cœur même du système américain puisque la nouvelle vague va influencer, assez durablement, tout le cinéma indépendant américain. J'en veux pour preuve toute une série de propositions faites à Truffaut et à Jean-Luc Godard par des jeunes producteurs indépendants new-yorkais de venir tourner aux États-Unis. Le jeune cinéma indépendant est comme renforcé, parfois créé de toutes pièces par le modèle de la nouvelle vague. Ce modèle va se trouver sensiblement modifié au contact des réalités culturelles et politiques internationales. C'est la première fois depuis l'invention du cinéma et le temps des pionniers (Gaumont et Pathé avant la Première Guerre mondiale) que, collectivement, le cinéma français trouve une telle influence et une telle visibilité internationale.

Pour souligner cette influence, prenons l'exemple italien. Cette logique d'espaces nationaux n'exclut jamais une logique d'auteur. C'est l'une des forces du cinéma des années soixante d'avoir croisé un mouvement, le nouveau cinéma,

impliquant des considérations historiques, politiques, nationales et un cinéma d'auteur. On va donc rencontrer dans le nouveau cinéma à la fois un certain nombre de personnalités et des mouvements collectifs. On trouve, en Italie, à la fois des auteurs comme Bertolucci ou Pasolini et un mouvement de jeune cinéma politique très actif. Entre 1964 et 1968, le renouveau du cinéma transalpin est lié à l'influence de la nouvelle vague. Bertolucci se définit lui-même comme un « enfant de la nouvelle vague ». L'autre symbole de l'influence de la nouvelle vague, c'est Pier Paolo Pasolini qui apparaît comme l'auteur le plus réflexif dans le cinéma italien. Pasolini définit dans un article « Le cinéma de poésie » – traduit et publié en 1965 dans les *Cahiers du cinéma* – la théorie du passage de l'âge classique à l'âge moderne du cinéma. Le cinéma classique serait caractérisé par ce qu'il appelle « une langue de prose » et le cinéma moderne (la nouvelle vague) par « une langue de poésie ». Cette dualité rend compte de la situation du nouveau cinéma, la théorie rejoignant ainsi l'oeuvre même de Pasolini et se trouvant fondée par elle. En ce sens, Pasolini représenterait exemplairement ce qu'il appelle l'âge adulte du cinéma, celui d'une conscience aiguë des techniques, de l'économie. Il filme son propre travail sur le réel comme un art réflexif :

« La langue de la poésie est celle où l'on sent la caméra, de même que dans la poésie proprement dite on sent immédiatement les éléments grammaticaux en fonction poétique, alors que dans la langue de la prose, on ne voit pas la caméra, c'est-à-dire que l'on ne sent pas l'effort stylistique exprimé, que la présence de l'auteur n'y est pas apparente »

À ces deux auteurs emblématiques du nouveau cinéma italien, il faut ajouter tout le jeune cinéma italien plus politique, directement inspiré par le néoréalisme et par la nouvelle vague (Olmì, Rosi, les frères Taviani).

L'autre exemple de ce croisement entre logique collective et logique auteuriste pourrait être trouvé en Allemagne, puisque le jeune cinéma allemand est fondé sur ces deux phénomènes. C'est d'abord, en 1966, la publication du manifeste de Oberhausen qui est une prise de conscience collective signée par la plupart des jeunes cinéastes allemands du moment de la nécessité d'un cinéma différent. Ce manifeste est clairement inspiré par les textes critiques français des années cinquante, et s'oppose au cinéma allemand traditionnel, au conformisme de la société des adultes. Mais ce jeune cinéma allemand va se révéler à travers des films particuliers, ceux de Volker Schlöndorff, Jean-Marie Straub, Fleischmann, Herzog, Fassbinder.

II. Le choc en retour du nouveau cinéma en France

Dans la deuxième partie de mon intervention, je voudrais essayer de montrer ce que cette internationalisation rapide et réussie change dans la culture cinématographique française. La source privilégiée pour mesurer cet impact, c'est la lecture de la principale revue de cinéma du moment, les *Cahiers du cinéma*. Pour comprendre ce mouvement des jeunes cinéastes, la revue a créé une appellation qui

va être consacrée par la plupart des revues dans le monde : le « nouveau cinéma ». Ce terme apparaît dans un article de mai 1964. Au début, il désigne l'ensemble du cinéma moderne européen, le cinéma d'Antonioni, Bergman, par opposition au clacissisme hollywoodien. Mais assez vite, ce terme désigne spécifiquement les jeunes cinéastes italiens, hongrois, canadiens, japonais, brésiliens que les critiques de la revue découvrent lors des rencontres et des festivals du milieu des années soixante. Il s'agit donc d'une sorte de mouvement de jeunesse, à la fois contemporain de son époque et réactif au temps, où une génération s'approprie le cinéma, et plus largement, le monde. Turbulente, contestataire, assez vite politisée, c'est la réponse de la critique au temps des copains, réponse un peu provocatrice puisque les *Cahiers du cinéma* ont été rachetés par Filipacchi, l'éditeur de *Salut les Copains*. Le nouveau cinéma doit se lire dans ce contexte. Au moment où la presse voit venir une génération décrite comme opulente, démobilisée, dépolitisée, artificielle – le stéréotype yé-yé –, les *Cahiers du cinéma* dont le dandysme intellectuel a toujours aimé ce paradoxe, se penchent sur les jeunes rebelles du cinéma international, vont à la rencontre des mouvements théoriques les plus en pointe (la sémiologie, la critique littéraire, la psychanalyse) et découvrent la politique aux côtés de ces auteurs défendus. Le nouveau cinéma est en quelque sorte synonyme du temps des « anti-copains ».

La nouvelle vague a donc considérablement rajeuni les cadres du cinéma, français d'abord, mondial ensuite, et il s'agit pour les *Cahiers du cinéma* de faire sa place à ce nouveau cinéma. Luc Moulet présente en mai 1965 « le contingent 65 1 A » qui désigne les « bizuths du grand film pour l'année 1965 ». Il introduit des cinéastes comme Skolimowsky, Milos Forman ou Juleen Compton. L'année suivante, ce sont Groult, Bellocchio, Jean-Marie Straub, Jean Eustache. Les *Cahiers* vont se donner comme objectif prioritaire la découverte et l'analyse de ces films de très jeunes cinéastes. C'est un changement important de perspective par rapport à la promotion du cinéma hollywoodien qui avait été la tâche historique de la génération précédente, celle de la nouvelle vague, celle de Truffaut et de Godard. Les rédacteurs doivent inlassablement justifier cette position car ils sont régulièrement pris à partie par les lecteurs qui regrettent l'âge d'or d'autrefois, ce moment où le cinéma était « beau », où la critique était « simple ». En mars 1967, le rédacteur en chef, Jean-Louis Comolli, écrit un éditorial à la fonction de manifeste :

« Le détail de nos sommaires est le reflet fidèle de l'extraordinaire bouillonnement présent du cinéma [...]. Loin que le cinéma s'épuise et nous du même coup, il explose, et cette multiplication rend d'autant plus malaisée notre tâche. Il nous faut non seulement choisir mais ne pas rester en rade, suivre dans tous ses prolongements, souvent mystérieux, d'où parfois notre mystère, souvent inexplicables et confus, ce développement prodigieux du cinéma [...] Oui l'âge d'or du cinéma, celui que vous regrettez était celui de la pénurie, des certitudes et des clartés, il est révolu. Le nouveau cinéma, l'une après l'autre refuse toutes les facilités. A-t-il tort, a-t-il raison, qu'importe ! C'est notre cinéma. Et parler aujourd'hui de Godard comme Godard parlait

hier de Douglas Sirk, non seulement c'est impossible, mais ce serait mal faire et tricher »

C'est l'âge des certitudes brisées qui exige une révision de l'écriture critique et un nouveau spectateur des films. Donc une nouvelle culture liée à cette influence de la nouvelle vague sur les cinémas internationaux.

Jean-Louis Comolli définit la nature de ce cinéma nouveau, donnant ainsi une ligne à sa revue, tandis qu'une rubrique « situation du nouveau cinéma », déclinée régulièrement pendant quatre années, entre 1964 et 1968, tient les lecteurs au courant des évolutions et des découvertes en cette matière. En mars 1966, Comolli présente la philosophie des *Cahiers du cinéma* dans un long éditorial :

« Qu'il existe aujourd'hui un nouveau cinéma, c'est ce que personne ne contestera et l'on se demandera alors quand les sources hollywoodiennes s'avoueront tout à fait taries et quand les studios du Quai du Point du jour seront revenus à leur destination première de terrain vague : comment avait-on pu ne pas comprendre plus tôt que la nouvelle vague n'était pas seulement un élan isolé, mais le ferment d'une révolution internationale, le signe avant-coureur d'un printemps furieux du cinéma qui n'a pas fini de nous frapper de ses coups d'aile. Foisonnement, défaite violente du cinéma d'hier, sont donc les conditions d'avènement du renouveau. Le triangle sacré public-film-auteur voit ses sommets redistribués selon de nouvelles nécessités de l'espace. On rencontre aujourd'hui, plus souvent qu'hier, des films faits en dehors des besoins du marché et de ses lois. On commence à apercevoir [...] qu'un film réalisé sans souci du public n'est pas absolument condamné de ce fait à ne jamais trouver son public »

Ce que développe alors la revue, et qui déconstruit les principes mis en place par la critique dans les années cinquante, c'est l'idée des problématiques nationales, voire tiers-nationales. Cela détruit l'ancien dogme des « grandes nations productrices », essentiellement l'éloge du cinéma américain. Les rédacteurs ont désormais le devoir de parcourir puis de parler de tous les cinémas du monde. La particularité géographique, économique et politique de chaque production doit être prise en compte et devient un élément du discours critique. Chaque cinéma, chaque cinéaste, chaque film, doit être plongé dans son contexte politique, social, géographique. Il y a là révision des critères de l'écriture critique. Luc Moullet, en mars 1965, invente d'ailleurs le néologisme de « tiers-cinéma » qui désigne un cinéma qui échappe aux deux cinémas traditionnels classiques étudiés par la cinéphilie, le cinéma américain et le cinéma français.

Cette notion du tiers-cinéma va occuper les *Cahiers du cinéma* pendant plusieurs années, conditionnant les découvertes et le discours critique. Elle entraîne la revue vers une conscience politique protestataire tout à fait inédite. Les premières rencontres avec les principales figures du nouveau cinéma international, comme Glauber Rocha au Brésil, comme Nagisa Oshima au Japon, comme Jean-Pierre Lefèvre au Canada, ont été des révélations, des prises de conscience politique

jusqu'alors inconnues. La réponse à la question classique de la cinéphilie, celle de la vision de la forme des films, est réellement iconoclaste puisqu'elle prend en compte des éléments extérieurs aux films, politiques, sociaux. C'est la misère sociale qui détermine en quelque sorte l'esthétique du cinéma *nuovo* brésilien. Les *Cahiers du cinéma* s'inscrivaient dans une tradition esthétique désengagée, comme d'ailleurs la nouvelle vague, mais les cinéastes qu'ils rencontrent à l'étranger au cours des années soixante, sont au contraire des cinéastes politiques, militants et intégrés dans le contexte des luttes sociales de l'époque. Ce cinéma « situé » va donc devenir une revendication nouvelle dans la revue.

Cette découverte de la politisation implique de profonds bouleversements dans la culture et la pratique cinéphiles. Le texte un peu programmatique de cette révision critique est écrit par Jacques Rivette en août 1963 dans les *Cahiers du cinéma*, à l'occasion d'un article sur *Monsieur Verdoux* de Charles Chaplin. Pour Rivette, Chaplin montre le cinéma moderne. Il s'en prend à « l'esprit de cinéphilie » jugé étroit, écrasé par le poids d'une érudition autosuffisante, ce qu'il appelle « le regard fasciné ». Il propose un contre-programme, pour voir, non plus ce qui fascine, mais ce qui agit les films, c'est-à-dire ce qui existe autour de l'écran, autour du cinéma, Les références abondent sous la plume de Rivette, alors le nouveau rédacteur en chef des *Cahiers du cinéma* : il cite Schoenberg, Boulez, Lévi-Strauss, Barthes, Brecht, Fautrier. Ce sont des références qui échappent à la culture cinéophile. Eux seuls vont permettre de voir le cinéma moderne car ils opèrent ce que Rivette appelle « un décentrement vis-à-vis du film ». Le rapport du spectateur n'est plus de l'ordre de la fascination mais de la compréhension. C'est à ce moment que les *Cahiers du cinéma* vont réaliser de grands entretiens avec Roland Barthes, Boulez, Lévi-Strauss. Les *Cahiers du cinéma* ont voulu réviser leurs outils pour comprendre ce qui était en train d'évoluer dans le cinéma international, à la fois politiquement et intellectuellement, pour basculer du côté de la modernité culturelle (le structuralisme avec Lévi-Strauss, la sémiologie avec Barthes).

À cette ouverture à la modernité culturelle des années soixante, s'est ajouté un travail de militantisme sur le terrain. En effet un problème très concret se pose aux rédacteurs des *Cahiers du cinéma* : les lecteurs ne peuvent voir les films du nouveau cinéma international dont ils parlent. Car c'est avec deux, trois voire quatre années de retard que commence la distribution des oeuvres du nouveau cinéma. Ainsi le film de Bernardo Bertolucci qui est un peu l'emblème du nouveau cinéma, *Prima della Rivoluzione*, n'est projeté au public parisien que plusieurs années après sa sortie : il a été vu à Cannes en mai 1964 et commenté immédiatement par les revues françaises comme la preuve de l'influence de la nouvelle vague à l'étranger et il n'est visible en France, en salle et à Paris uniquement, qu'au début de l'année 1968. Le seul cinéaste pour lequel les articles critiques correspondent à la vision que peut en avoir le public, est Jean-Luc Godard. Les rédacteurs de la revue sont à la fois des découvreurs, des critiques, et ils vont devoir se faire militants culturels pour aller présenter ces films à leur public.

En ce sens, la revue et la culture de cinéma au milieu des années soixante rejoignent un mouvement d'action culturelle que le théâtre a initié en France avant

même la Seconde Guerre mondiale, pour culminer dans les années soixante avec la décentralisation et l'animation théâtrale. L'action d'un Dasté, d'un Vilar, entreprise près de vingt ans auparavant, peut servir de référence aux autres arts à partir du milieu des années soixante. La première manifestation de ce militantisme culturel sur le terrain, c'est le foisonnement des festivals. Une dizaine de festivals importants se constituent pour promouvoir ce nouveau cinéma international. Mis à part Cannes et Venise, trois festivals réguliers permettaient auparavant aux cinéphiles de voir des premiers films : celui de Tours, de San Sebastian, de Berlin. Au milieu des années 1960 on en compte une quinzaine. L'exemple le plus parlant, c'est la création de la Semaine de la critique, au festival de Cannes, qui a joué un rôle moteur dans ce mouvement de découverte. Créée par l'Association française de la critique de cinéma, à l'initiative de Georges Sadoul, elle va s'imposer sur la Croisette en 1962, avec la volonté de créer un espace particulier où seraient montrés « les premiers ou seconds films de jeunes réalisateurs ».

Très vite, cette Semaine rencontre un grand succès et les festivals vont se multiplier suivant ce modèle. Les années 1964-1965 sont décisives dans cette vague festivalière. En effet, en 1965, deux festivals importants sont créés : Locarno qui se consacre pour la première fois uniquement au jeune cinéma international ; et la Mostra de Pesaro (en 1965, Pasolini, Barthes, Bellocchio, les rédacteurs des *Cahiers du cinéma*, étaient présents). On peut ajouter la fondation du festival de Hyères en 1963, de Pézenas et de Nantes en 1966.

En même temps, on assiste à un renouveau du mouvement des ciné-clubs qui essayent de montrer ces films en France. Un double défi est à relever : organiser d'abord un cycle à Paris pour montrer les films du nouveau cinéma, puis, comptant sur l'ardeur des critiques et le réseau des ciné-clubs, faire circuler ces programmations en province. Ce double défi est relevé à travers deux manifestations qui se mettent en place au milieu des années soixante : la Semaine des *Cahiers du cinéma* qui se tient à partir d'avril 1966 et la diffusion en province de ces Journées des *Cahiers du cinéma* qui reprennent une partie de la programmation parisienne groupée sur un week-end, accompagnée par un rédacteur de la revue. Par la suite, toutes les revues de cinéma des années soixante vont organiser leur semaine pour montrer les films du nouveau cinéma invisibles jusqu'alors.

La cinéphilie française, au cours des années 1960, entre délibérément en politique sur les bases de cet intense réseau de militantisme cinématographique. Là encore, le cas des *Cahiers du cinéma* est exemplaire. Pourtant, en ce domaine, les *Cahiers* ont prôné pendant longtemps le désengagement (pendant la guerre d'Algérie, entre les années 1954 et 1962, on ne trouve aucune ligne dans les *Cahiers du cinéma* mentionnant la guerre d'Algérie). Peut-être est-ce pour cela, que certains, plongés dans un contexte très différent, vont désirer vivre l'engagement politique avec d'autant plus d'ardeur. Il existe une sorte de phénomène de rattrapage à la fin des années soixante et la prise de conscience est d'autant plus violente qu'elle vient « réparer » une inconscience politique préalable.

Peu à peu les *Cahiers du cinéma* prennent conscience de ce refus de l'isolement politique et vont se faire compagnons de route d'un certain nombre

d'aventures intellectuelles engagées au milieu des années soixante. François Maspéro a une influence déterminante dès septembre 1961 avec sa revue *Partisans* (revue de soutien à la cause algérienne). Rivette, qui est proche de Maspéro quand il prend le pouvoir aux *Cahiers* à partir de 1962 se fait le relais des idées pro-algériennes. Cette influence compte beaucoup dans la position pro-FLN des *Cahiers du cinéma* à partir de décembre 1962. Cet engagement prend ensuite la forme du militantisme tiers-mondiste puisque Maspéro publie de nombreux livres sur le sujet. Les *Cahiers* vont rencontrer plus précisément Maspéro à l'occasion de la mise en place du réseau de « l'organisation tricontinentale de solidarité des peuples d'Afrique, d'Asie, d'Amérique latine », association fondée en janvier 1966 à La Havane, et dont la revue *Tricontinentale* est diffusée en France par Maspéro. En effet les *Cahiers du cinéma* sont l'un des axes majeurs de ce réseau de solidarité, établissant des liens très étroits avec le cinéma *nuovo* brésilien par exemple. En novembre 1967, la revue donne ainsi la parole à Glauber Rocha qui travaille sur un projet de film sur Che Guevara et en appelle directement à un cinéma d'artiste et de militants.

Deuxième axe de politisation de la revue, l'engagement américain au Nord-Vietnam va provoquer de violentes réactions auxquelles les *Cahiers du cinéma* et la culture cinéphile ne sont pas insensibles. On assiste là à un « renversement » de la culture cinéphile classique qui s'oppose au film de John Wayne, *Les béréts verts* en mars 1968 – John Wayne qui était l'emblème de la cinéphilie classique, l'acteur légendaire du cinéma hollywoodien. On peut mesurer ainsi, sur une dizaine d'années, l'évolution du registre critique, qui est passé d'un pur discours cinéphile à une approche beaucoup plus politique. La cause tiers-mondiste et la condamnation de l'impérialisme américain, en la personne de John Wayne, illustrent comment les *Cahiers du cinéma* tournent leur regard vers la politique. Ce qui est important cependant c'est que cette écriture politique va rarement, avant l'engagement de mai 1968, quitter la scène proprement dite du cinéma. La politique passe par la voie de l'esthétique du cinéma, ce sont les auteurs qui prennent en charge la langue politique et non pas des relais extérieurs. Si, suivant l'interprétation classique d'André Bazin, fondateur de la critique moderne, le cinéma montre ontologiquement le réel, le cinéma va « montrer la politique ». Le meilleur exemple de ce discours, c'est le soutien aux films de Jean-Luc Godard tout au long de ces années soixante. Dans un entretien de 1967, juste avant la sortie de *La Chinoise*, Godard lance : « L'oeuvre qui se veut politique doit être d'abord esthétiquement novatrice, c'est en tant qu'acte poétique qu'un film sert la cause qu'il défend ».

Le dernier aspect de la politisation de la culture de cinéma des années soixante, on le rencontre dans deux affaires qui secouent la culture cinématographique à la fin des années 1960 : l'affaire de *La Religieuse*, puis l'affaire Langlois.

Le 8 janvier 1966, Yvon Bourges, secrétaire d'État auprès du premier ministre, chargé de l'Information, annonce une décision attendue mais qui choque profondément les cinéphiles, celle d'interdire *Suzanne Simonin, la Religieuse* de Diderot, tant en ce qui concerne l'exportation que la distribution en France. Face à

cette décision, prend forme une mobilisation très importante mais un peu déconcertée du monde cinéophile en France. Les jeunes rédacteurs des *Cahiers du cinéma* qui ont échappé, grâce au non-engagement de la revue lors de la guerre d'Algérie, aux interdictions frappant les pétitionnaires (les 121) ou les militants anticolonialistes du début des années 1960, se retrouvent assez désarmés face à cette situation inédite – l'interdiction d'un film phare du nouveau cinéma. Jean-Luc Godard s'exprime ainsi dans *Le Monde* du 2 avril 1966, au lendemain de l'interdiction du film :

« Pendant Munich et Dantzig, je jouais aux billes, pendant Auschwitz, le Vercors et Hiroshima, j'étreignais mes premiers pantalons longs, pendant Sakiet et la Casbah je connaissais mes premières aventures féminines. Bref, en tant que débutant intellectuel j'étais d'autant plus à la traîne que j'étais également débutant cinéaste, je ne connaissais donc le fascisme que dans les livres. "Ils ont emmené Daniel, ils ont arrêté Pierre, ils vont fusiller Étienne", toutes ces phrases-types de la Résistance et de la Gestapo, elles m'atteignaient certes de plus en plus fort, mais jamais dans ma chair et dans mon sang, puisque que j'avais eu la chance d'être né trop tard. Hier, brusquement tout a changé, ils ont arrêté Suzanne. Si, la police est venue chez Georges et au laboratoire, ils ont saisi les copies. Merci Yvon Bourges de m'avoir fait voir en face le vrai visage de l'intolérance actuelle »

L'affaire de *La Religieuse* est importante car désormais Les *Cahiers du cinéma* savent qu'« il faut avoir peur de l'État gaulliste ». La présentation du film de Rivette en mai 1966 à Cannes, une fois que l'interdiction est levée, puis la sortie parisienne du film en juillet 1967, n'y changeront rien et très vite les cinéophiles vont retrouver cette lutte contre « l'État gaulliste ».

Le 9 février 1968, éclate en effet la deuxième affaire qui achève de politiser la culture de cinéma, l'affaire Langlois, lorsque Henri Langlois est remplacé, sur décision d'André Malraux, à la tête de la Cinémathèque. Les *Cahiers du cinéma* sont très vite au coeur de l'action politique et, entre février et avril 1968, la mobilisation se fait sur ce terrain. L'affaire Rivette fut une prise de conscience de l'importance de la question politique, l'affaire Langlois, une occasion de la mettre en pratique, avec l'appui de manifestes, manifestations, meetings, conférences de presse houleuses. La culture de cinéma parisienne mettait en pratique, à Paris, ce qu'elle avait vu dans les films du nouveau cinéma brésilien, japonais. La cinéphilie française vit alors avec deux mois d'avance son mai 1968 et le bureau des *Cahiers du cinéma* va être très vite le quartier général de la mobilisation, accueillant les réunions autour des figures de proue que sont les cinéastes de la nouvelle vague qui reviennent sur les lieux de leur jeunesse (Truffaut, Godard, Rivette, Chabrol) et mobilisent les cinéastes français et étrangers. Langlois a été réintégré à la direction de la Cinémathèque grâce à la pression de la mobilisation du monde du cinéma. Le 2 mai 1968, la salle de la rue d'Ulm rouvre ses portes au public cinéophile. La rédaction des *Cahiers du cinéma* a découvert les luttes de terrain contre le CNC et contre le ministère, elle a découvert

la passion politique. Les slogans et les graffitis de la Sorbonne en mai sont ainsi déjà en exergue des *Cahiers du cinéma* de mars-avril 1968 : « Il faut renvoyer la machine d'État à la ferraille » (exergue tiré de Lénine).

Cette politisation est une sorte d'effet de retour du nouveau cinéma, critique et nouvelle vague désengagées, rencontrent un nouveau cinéma qui a politisé les films dans un contexte bien précis, celui de la société des années soixante. La découverte du nouveau cinéma politise à son tour la culture de cinéma en France au cours des années 1960. C'est ainsi que l'on passe d'une culture cinéphile à une culture ouvertement politique qui vit son mai 1968 avec deux ou trois mois d'avance.

DISCUSSION

Robert Frank

Ce qui m'a frappé c'est la différence entre le théâtre où le parti communiste joue un grand rôle et le cinéma : la nouvelle vague réagit par rapport au cinéma classique français qui, entre autres choses, a pu amener une sorte de réalisme social.

Après 1968, quels sont les rapports entre les *Cahiers du cinéma* et les différents mouvements des années 68 et le parti communiste ?

Antoine de Baecque

Il y aurait plus de rapport avec la politisation du théâtre si l'on travaillait sur le mouvement des ciné-clubs classiques de l'après-guerre qui sont proches du parti communiste. La Fédération française des ciné-clubs a un esprit de mission culturelle à accomplir dans l'esprit de la Libération qui fait coexister à la fois des chrétiens de gauche et toute une mouvance communiste dominante. La nouvelle vague quant à elle, est une cinéphilie assez particulière : elle a promu le cinéma américain, combattu contre la gauche intellectuelle dans les années cinquante, elle a écrit à *Arts*, la revue des Hussards de Jacques Laurent. Les *Cahiers du cinéma* des années cinquante étaient considérés par les revues de gauche comme une revue de droite. C'est une culture un peu dandy, qui fait d'abord l'éloge de la forme, de la mise en scène, contre le scénario, contre la culture de gauche dominante, bien pensante, marxiste. La nouvelle vague sera prise à partie par la gauche au nom de son désengagement. Elle se politise au cours des années soixante mais son horizon intellectuel d'origine est marqué par la droite hussarde.

Il va donc y avoir un phénomène de surenchère politique qui va faire que les *Cahiers* vont être successivement et assez rapidement, d'abord communistes en 1969, très alignés sur les thèses d'Althusser, puis entre 1970 et 1973 sous l'influence de *Tel Quel* ils vont être maoïstes avec comme but de promouvoir la révolution culturelle. Il va y avoir une sorte de mouvement presque iconoclaste dans les *Cahiers du cinéma* avec refus de l'image, refus du cinéma proprement dit, pour devenir une sorte de revue-tract, développant les thèses maoïstes de la révolution culturelle. Le retour au cinéma va se faire à partir du milieu des années 1970, avec

un désengagement progressif qui va faire qu'en 5-6 ans on va voir réapparaître ce que l'on ne voyait plus depuis plus de 10 ans : des films américains en couverture (le premier est *Apocalypse Now*).

Ingrid Gilcher-Holthey

Vous dites que le cinéma a donné aux jeunes un moyen important de s'exprimer : qu'est-ce que le cinéma a apporté comme critique de la société ? Par ailleurs qu'est-ce que la politisation du spectateur : est-ce une protestation culturelle ?

A. de Baecque

Le nouveau cinéma comme moyen d'expression de la jeunesse : il y a deux manières de comprendre cela. D'une part, avec la nouvelle vague on a vu l'apparition en nombre de très jeunes cinéastes, de jeunes acteurs, ce qui est le résultat d'une donnée économique : ces films n'ont été possibles que parce qu'ils étaient peu coûteux, ils ont donc mis en cause, de l'intérieur, le système économique classique du cinéma de studio (films tournés dans la rue, avec une pellicule particulièrement sensible à la lumière naturelle qui permet l'improvisation, la rencontre, le hasard. D'autre part, ces films montrent et expriment une sorte de journal intime de la jeunesse en sortant dans la rue, en tournant des films sur les rencontres amoureuses de jeunes gens. C'est une façon de mettre en fiction la réalité de la jeunesse de la fin des années cinquante.

La politisation est à prendre au sens large, au sens de la politisation du regard, il s'agit de sortir d'une logique cinéophile, de sortir de la fascination vis-à-vis de l'écran. Le film dialogue avec ce qu'il y a autour de l'écran, avec la société, avec les problèmes politiques. C'est ce que les critiques et les cinéastes ont découvert avec le cinéma brésilien : l'histoire que raconte Glauber Rocha est prise dans un contexte qui est forcément politique alors que l'on peut voir un film d'Hitchcock en s'intéressant seulement à sa forme, aux obsessions de l'auteur.

Geneviève Dreyfus-Armand

Nous nous intéressons beaucoup dans ce séminaire à la circulation internationale des idées et des pratiques politiques, à la diffusion internationale de figures emblématiques, de rites de contestation, comment le nouveau cinéma international va-t-il aider à cette circulation des idées et des pratiques ?

A. de Baecque

Je crois que c'est essentiellement à travers la généralisation des pratiques festivalières. Les festivals ne servent plus de vitrines au cinéma officiel mais servent de lieu de rencontre entre intellectuels, jeunes cinéastes. Mais aussi par son esthétique : quand Pasolini définit le cinéma comme poésie, il définit quelque chose qui est le l'ordre d'une culture moderne, du fragment, de la complexité. C'est l'opposé du récit classique linéaire, académique, l'apparence même des films du nouveau cinéma a un aspect subversif.

Bernard Brilliant

J'ai le sentiment qu'avant qu'il y ait un mouvement de politisation, on assiste, aussi bien au cinéma et au théâtre, qu'en littérature et en peinture, à un mouvement culturel contestataire. Avant la traduction dans un discours politique, il y a un décentrement du sujet qui vise à apporter une autre sorte de langage. Je pense, avant 1968, à Jean-Pierre Faye, à la revue *Tel Quel*, à cette volonté de casser le cadre du langage et l'hypocrisie du langage bourgeois. Cette impression correspond-elle à une réalité ?

A. de Baecque

La volonté de décentrer le regard est en effet contemporaine des écrits de Barthes, de Foucault, et Pasolini, dans le cinéma de poésie, définit cela de façon explicite. La volonté de remettre en cause le langage est commune au cinéma et à la littérature.