

# Survivre à la Nouvelle Vague

— par Serge Daney —

En 1984, Serge Daney, à la demande de Roberto Turigliatto, écrit un texte pour un livre sur la Nouvelle Vague édité par *Cinema Giovani* et le *Torino Film Festival*. Traduit en italien, il n'est jamais paru en langue française. Daney y propose ses « interprétations » de la Nouvelle Vague, dans son contexte historique, mais surtout à travers ses effets et sa descendance. Des « rochers » contre lesquels battit cette vague, au destin des auteurs, au public qui les comprit, aux systèmes qui les firent travailler, Daney donne un de ses textes les plus lumineux et les plus accomplis.

Il y a, bien sûr, une histoire de la Nouvelle Vague et elle est connue. Il y a aussi l'histoire des évaluations successives qui ont été faites du phénomène « Nouvelle Vague » et cette histoire continue. Comme si la bonne intelligence du présent dépendait encore de la compréhension de ce qui se produisit, à la fin des années 50, à Paris, en marge et autour des fameux *Cahiers* jaunes. Nous nous trouvons dans une situation étrange. Car si plus de vingt ans se sont écoulés depuis « l'époque héroïque », tout se passe comme si rien — rien de *fondamental* — ne s'était produit depuis dans le cinéma français. Il y a bien des jeunes cinéastes, mais pas de nouvelle génération. Ni « jeunes Turcs », ni combats esthétiques. La piété cinéphilique pour tous et le « chacun pour soi » des carrières règnent sans partage sur le paysage du cinéma français.

Et pourtant, dit Godard, « dans le cinéma, il suffisait de regarder et on s'apercevait que tous les mouvements qui ont été décrits comme des moments-clés, qui étaient comme un résumé de l'histoire, c'était toujours quand il y avait trois ou quatre personnes qui parlaient entre elles et puis qu'après, ça avait disparu quand elles ne se voyaient plus ». Godard cite le néo-réalisme italien. On pourrait ajouter, plus près de nous, un moment du « nouveau cinéma allemand », ou la formation des jeunes *tycoons* du nouvel Hollywood du côté de UCLA. Et la Nouvelle Vague française, bien sûr. C'est peu.

Notez que Godard, comme toujours, *insiste* sur le besoin de parler et que ce qu'il ne dit pas, c'est qu'il faut aussi que ces « trois ou quatre personnes » aient du talent. C'est le fait d'avoir été travaillés en même temps par les mêmes questions qui a permis aux principaux protagonistes de la Nouvelle Vague de rester liés, alors même qu'il était devenu clair que leurs réponses différaient. Lorsqu'au début des années 80, Truffaut se résout à répondre, dans les *Cahiers* toujours, aux méchancetés que Godard dit sur lui, c'est Rivette qui fait remarquer avec bon sens que l'étonnant n'est pas que Truffaut et Godard se soient fâchés, mais qu'ils aient mis vingt ans à le faire.

Dans un premier temps, la Nouvelle Vague est perçue et décrite comme un souffle d'air frais dans le climat étouffant du cinéma français des années 50. On se souvient de toute la série de paradigmes par lesquels, à l'époque, le neuf se démarquait de l'ancien et le frais du rance. En vrac et pour mémoire : la rue contre le studio, la fable ou le fait divers contre l'adaptation littéraire de luxe, le récit à la première personne contre le scénario impersonnel et l'éché, la lumière du jour contre les ombres et les lumières des sunlights, l'insouciance irresponsable et dandy contre l'esprit de sérieux et le pessimisme officiel du cinéma établi, des acteurs jeunes et inconnus contre les monstres sacrés mais vieillissants, l'idée que le cinéma est plus une passion qu'un apprentissage et qu'on apprend mieux à faire des films en en voyant qu'en servant d'assistant-réalisateur.

Les rochers contre lesquels battit cette Nouvelle Vague s'appelaient Delannoy, Duvivier, Clément, Clouzot, Autant-Lara et d'autres encore. Dans le climat de l'après-guerre française, ces cinéastes avaient en commun, outre une façon traditionnelle de penser le cinéma, une certaine vision du monde, désenchantée. Il y avait de quoi. Pays vite vaincu, tôt collaborateur, qui traverse la guerre d'une façon le plus souvent pleureuse, la France, malgré la Résistance, n'a pas une idée flatteuse d'elle-même. L'académisme, que nous prenons à tort pour une dure démission esthétique, est aussi une manière de se prononcer sur les contenus, sur le *fond* des choses. Et si ce fond déçoit, il est logique qu'il ne vaille pas d'être « travaillé » par une pratique formelle, quelle qu'elle soit, mais tout juste « emballé » de façon conventionnelle. C'est ce qu'un Duvivier, par exemple, sut toujours faire. Quant à ceux, politiquement engagés ou membres du

■ Jean-Pierre Léaud dans *J'ai engagé un tueur* d'Aki Kaurismäki.



■ Jean Seberg dans *A bout de souffle*. « Nous avons redonné au cinéma sa place dans l'histoire de l'art. » Ou comment filmer les *Histoire(s) du cinéma en 1959...*

PCF, qui disaient vouloir changer le monde, ils manifestaient pour le monde « tel qu'il était » trop de dégoût pour travailler, esthétiquement aussi, à sa métamorphose. C'est ainsi qu'anarchistes de droite et communistes orthodoxes, Autant-Lara et Daquin, partageaient implicitement une même conception du cinéma, impeccable et dégoûtée. C'est ainsi que, du seul fait qu'ils étaient *plus jeunes*, les cinéastes de la Nouvelle Vague eurent le sentiment que le monde valait au moins d'être filmé. La figure de Bazin, et l'exemple des Renoir et Rossellini, ne pouvaient que les y encourager.

Il y eut donc une euphorie de la Nouvelle Vague et elle fut de courte durée. Le temps que les producteurs et le public se rendent compte que les jeunes cinéastes ne se contenteraient pas de souffler un peu d'air frais sur une machine rouillée mais qu'ils risquaient à terme de la casser. Sur le versant euphorie : *Les Cousins*, *Les Quatre Cents Coups*, *Hiroshima mon amour*, *A bout de souffle*, *Lola*. Sur le versant de l'insuccès commercial et du désaveu : *Les Bonnes Femmes*, *La Peau douce*, *Les Carabiniers*, *Muriel*, *Les Demoiselles de Rochefort*. Le « cinéma de qualité » avait subi un coup très dur mais la Nouvelle Vague n'avait pas gagné pour autant.

Il est seulement advenu, phénomène passé trop inaperçu à l'époque, que les successeurs naturels du « cinéma de qualité », au lieu de « percer » sur le grand écran, vont s'installer dans ce médium alors tout neuf qu'est la télévision et qu'ils vont y poursuivre la tradition de l'adaptation littéraire, du studio confiné et sur-syndicalisé, de la diction théâtrale et des bonnes causes politico-culturelles. Du fait de leur appartenance au PCF, on les a surnommés les « barons rouges » (Barma, Bluwal, Lorenzi, Seban, etc.).

La deuxième évaluation du phénomène Nouvelle Vague est venue avec la re-politisation des milieux intellectuels qui a suivi les événements de mai 1968. Il était alors tentant de critiquer les cinéastes « arrivés » de la Nouvelle Vague. Et ceux, les plus intellectuels du groupe, qui, avec un peu de retard, étaient en train d'arriver : Rohmer, Rivette. On pouvait parler d'eux comme d'une mafia qui avait réussi et d'un nouvel « *establishment* » auquel on pardonnerait d'autant moins de s'être rangé qu'il avait violemment dérangé quelques années plus tôt. Un cinéaste comme Truffaut ne se trouvait-il pas soudain très près de ceux-là mêmes qu'il avait non seulement attaqués dans les *Cahiers*, mais qu'il avait – du fait de son talent de critique – quasiment empêchés de travailler, voire détruits ? Le paradoxe était tentant. Il est vrai que Truffaut, devenu « responsable », devenait enfin ce qu'il n'avait pu être dans son adolescence : mieux qu'un cinéphile, un bon fils. Mais ses pères étaient intouchables ; ils s'appelaient Renoir ou Hitchcock : Truffaut avait cessé de juger ses contemporains. Au pire, les discours radicaux de l'extrême-gauche du tout début des années 70 tendent la main au ressentiment des cinéastes académiques des années 50, par le biais de l'inculcable théorie du cinéma comme reflet social chère à Lukács. *Les ex-jeunes Turcs de la Nouvelle Vague sont saisis en flagrant délit d'inadéquation à l'époque. Soit parce qu'ils négligent les sujets « engagés » soit parce que, les ayant choisis, ils osent en faire le prétexte à des « recherches sur le langage » qui prouvent bien qu'il ne s'agissait, au fond, que d'incurables formalistes petits-bourgeois.* C'est Godard qui sera le plus nettement visé car, seul, il avait pris au sérieux l'exigence de faire passer sa pratique par une période de table

rase et d'expérimentation. Malgré son goût de la mortification, il était assuré, au fond, de son talent et de son amour du cinéma : il survivrait.

Pendant ce temps, il s'était passé deux phénomènes autrement plus importants. Le premier, c'est que la Nouvelle Vague française n'avaient été que la première, par ordre chronologique, d'une série d'autres « nouvelles vagues » disséminées étrangement de par le monde. Les années 60 avaient été celles de l'impatience. Crise du modèle américain comme modèle purement « commercial », essor de l'idée du cinéma comme « art » et comme « essai ». L'Italie, le Brésil, le Canada francophone, la Pologne, le Japon, la Tchécoslovaquie ont été les « foyers » où se forgea la première génération de cinéastes-cinéphiles de l'histoire, consciente du moment où elle s'inscrit, qu'elle le veuille ou non, dans l'histoire du cinéma.

Le second phénomène, c'est la différence entre ces divers pays et la France. Soit parce qu'ils ne possédaient pas de structures industrielles de cinéma, soit parce qu'elles étaient très affaiblies, soit parce que ces structures étaient trop dépendantes du pouvoir politique. Or, les mouvements de contestation et toutes les « nouvelles vagues » du monde ont besoin d'entrer dans un rapport dialectique avec ce qu'ils contestent. Faute de quoi, ils sont trop vite désarmés. Passé l'euphorie des années 60, les cinéastes marquants de ces différentes « nouvelles vagues », tous nourris de « nouvelle vague française », se sont retrouvés dix ans plus tard dans des paysages normalisés, dévastés ou impraticables.

Tantôt les régimes politiques qui avaient connu un répit ou une « embellie » se durcissaient de nouveau (acculant un Glauber Rocha à un délire au Brésil ou un Skolimowski à un exil de Pologne). Tantôt, les structures cinématographiques étaient restées traditionnelles ou obsolètes (contraignant un Oshima au Japon à courir la co-production internationale). Enfin, dans certains pays, l'exemple d'un seul (Sembene Ousmane au Sénégal) n'avait pu à lui seul créer des structures non-existantes. Une seule exception : la France (et, jusqu'à un certain point, l'Italie).

Très ébranlée par ce « souffle d'air frais » qui avait tourné à la bourrasque impitoyable, l'industrie française du cinéma (le fameux « système ») n'était pas morte. Tenue à bout de bras par les gouvernements – de droite puis de gauche – qui tiennent le cinéma comme un bien national-culturel et qui obligent l'industrie, *via* le CNC, à s'auto-réguler, elle tient bon ; ce sera l'histoire des années 70, symbolisée par le succès des « multi-salles » et le retour aux affaires de certaines grosses compagnies, véritables trusts verticaux, comme la Gaumont.

Un personnage comme le directeur général de ladite Gaumont, Daniel Toscan du Plantier, est très symptomatique de ce tournant pris au milieu des années 70. D'un côté, il lui faudrait refaire un « cinéma de qualité », et de l'autre il lui faudrait faire travailler les « auteurs ». La tentation d'utiliser les seconds pour faire le premier est forte, mais échoue souvent sur les deux tableaux. C'est que le « cinéma de qualité » a besoin de gens comme Clément et que les Clément des années 80 tardent à venir (ils ont fini par arriver : Tavernier, Boisset, Corneau). Et puis, contradiction qui n'est pas seulement celle, « personnelle », de Toscan, les nouveaux décideurs du cinéma français appartiennent à une génération qui est impressionnée, voire intimidée, par les « auteurs », les vrais. Elle aimerait tout concilier. Toscan aimerait réconcilier les auteurs de la Nou-

velle Vague avec le commerce et la vieille Gaumont avec l'art. Autrement dit, derrière ce rêve peut-être naïf, c'est la question du *producteur* qui revient, centrale.

C'est alors qu'on peut hasarder une troisième interprétation du phénomène « Nouvelle Vague », une interprétation d'aujourd'hui. Car, si les Godard, Truffaut et compagnie n'étaient peut-être pas si radicaux que ça, il n'est pas vrai pour autant qu'ils étaient devenu un « *establishment* » comparable à celui qu'ils avaient combattu un quart de siècle plus tôt. La vérité est plus ironique et vaut d'être dite. Il leur était arrivé ceci – qu'ils n'avaient pas prévu – que, très préoccupés d'apprendre auprès des cinéastes qu'ils admiraient (Hawks et Hitchcock chez les Américains, Renoir et Rossellini chez les Européens) un art dont ils pensaient avoir le plus grand besoin, celui de « rester soi-même » (un auteur, quand même) tout en passant des compromis avec les exigences commerciales du cinéma, telles qu'elles étaient alors symbolisées par la figure du producteur, ils s'étaient vite retrouvés dans l'obligation d'être eux-mêmes (des auteurs, surtout) quand bien même plus personne ne prenait sur lui de représenter auprès d'eux l'instance du commerce. Étrange liberté, dont il était facile (mais dangereux) d'abuser (ce fut le cas de Rivette au milieu des années 70), menant vers l'idée d'un vague mécénat d'État, fait de subventions, d'à-valoris, de pré-ventes télé, mais pas de *production*.

Malgré leurs brouilles et leurs divergences, Truffaut et Godard ont relevé ce défi inattendu de la même façon. En prenant sur eux la « part » du producteur, fût-elle maudite. On n'a jamais remarqué que, tout au long d'une carrière riche en diatribes et en plaintes de toutes sortes, Godard n'a jamais mis en cause les producteurs et le public. Il ne hait, avec une émouvante régularité, que les techniciens et les acteurs. Mais même lorsqu'il dut composer avec Carlo Ponti pour un « gros film » (*Le Mépris*, d'ailleurs son chef-d'œuvre), il sut le faire sans gémir. Et lorsque Truffaut évoque à sa manière le monde du cinéma (dans *La Nuit américaine*), c'est pour faire surgir, nostalgiquement, le folklore d'une façon traditionnelle de produire les films. De même Chabrol : immergé dans un stakhanovisme qui le mène aux pires besognes, il se fait une « théorie du pire » mais ne réclame aucun des égards dus à un auteur blessé. Enfin, Rohmer a attendu le temps qu'il fallait pour être en mesure de penser au plus juste et le plus justement l'économie propre de ses films. Paradoxe : aucun de ces auteurs n'aime à se draper dans le « mot » auteur, même si, vingt-cinq ans plus tôt, ils en ont fait toute une « politique ».

Il s'est passé que les plus importants des cinéastes de la Nouvelle Vague ont su développer, outre leur premier talent d'auteur, un second talent : celui d'être les auteurs de leur cadre de production. Ils en ont tiré une sorte de savoir intime et sauvage du cinéma, qui leur a permis, *a minima*, de traverser les années 70 et de ne jamais cesser de travailler, devenant paradoxalement des *artisans*. C'est cela qui les distingue fondamentalement de leurs ennemis d'hier : Clément, Clouzot ou Autant-Lara étaient restés des hommes de studio, incapables de fonctionner librement. C'est en cela aussi qu'ils entrent mal dans un projet aussi naïvement réconciliateur que celui d'un Toscan du Plantier : ils sont devenus trop coriaces, trop indépendants, trop personnels finalement.

Il ne s'agit pas de tous les cinéastes de la Nouvelle Vague, bien sûr. Ceux qui n'avaient ni le goût ni le talent de



■ Anna Karina dans *Vivre sa vie*. Une des photos préférées de Pierre Braunberger, exposée lors de l'exposition « Cinéamémoire ».

devenir un peu producteurs ont payé d'années d'inactivité cette incapacité à devenir de « petits patrons ». Amertume (Demy), tragédie (Eustache). En un sens, il n'est pas étonnant qu'un homme comme Maurice Pialat, qui a souvent accusé la Nouvelle Vague d'avoir entravé sa propre évolution, ait dû attendre le début des années 80 pour être enfin unanimement reconnu. A ce moment, la notion de « producteur » commençait à sortir d'une longue obsolescence.

Il y a une dernière interprétation – *a posteriori* – du phénomène de la Nouvelle Vague. C'est la plus paradoxale et je la hasarderai pour finir. Car, dans le paysage mondial du cinéma des années 80, que voit-on ? Des choses plus étranges qu'il y paraît. En 1983, le Festival International du Film de Calcutta annonce une « rétrospective Godard », incluant jusqu'aux films-essais de l'après-68 et les brouillons militants plus ou moins enfouis. Dans une seule salle de Chowringhee, une foule de jeunes gens se bat pour obtenir des billets au marché noir. Au même moment, dans certaines grandes villes américaines, les films de Rohmer commencent à constituer leur « public » et l'image, un peu snob et désuète, de l'esprit français que peut se faire l'intelligentsia branchée de New York, passe par *Pauline à la plage*. La France, c'est Rohmer et ce n'est pas Belmondo. Belmondo est peut-être une immense star, *ici*, mais à l'échelle mondiale, cette star est provinciale. Enfin, Wim Wenders racontait que, de passage au Japon (où il travaillait à un film sur Ozu), il avait découvert à Osaka l'existence d'un « fan-club Wim Wenders ». Qu'est-ce que tout cela veut dire ?

Il est facile d'ironiser sur ces publics particuliers et d'ailleurs peu nombreux, inévitablement constitués d'étudiants à lunettes, un peu snobs, un peu perdus,

petits-bourgeois velléitaires très attachés à l'idée de liberté dans des pays où elle est niée, soit pour des raisons économiques, soit pour des raisons de censure politique. Mais le fait est que ce « public cinéphile mondial », à jamais décrit par le Woody Allen de *Annie Hall* ou de *Manhattan*, constitue le dernier public *universel* (en dehors, bien sûr, de ceux que continuent à drafter les industries américaines, indiennes ou chinoises de Hong Kong). Leur « amour du cinéma » est de ceux qui ignore – heureusement – les exigences du « bon-sens » qui voudrait qu'il n'y ait aucune raison pour qu'un étudiant bengali se sente concerné par *Vent d'Est*, un jeune Japonais par *Faux Mouvement* ou un cinéphile new-yorkais par un marivaudage rohmérien. Mais c'est parce qu'ils s'approprient *de force* ces films qui ne les « regardent pas » qu'on peut dire qu'ils constituent à la longue une culture, et même une culture universelle. Qu'est-ce que cela veut dire, à la fin ? Que le cinéma « national », c'est presque fini. Qu'il faut qu'un pays soit sous surveillance policière et que son cinéma soit maintenu artificiellement la tête hors de l'eau pour qu'on puisse parler encore de « cinéma national ». Les pays communistes sont des bastions de ce type-là. Mais il faut savoir que l'ensemble du cinéma hongrois est économiquement déficitaire et que les films hongrois se doivent de remporter des prix dans les festivals internationaux pour justifier (à la façon des médailles olympiques) l'illusion de leur survie (laquelle serait mise à rude épreuve s'ils devaient affronter la concurrence étrangère, américaine surtout). Ou alors, il arrive qu'un pays qui eut son mot à dire dans la naissance et l'âge d'or du cinéma (la Suède, par exemple) ait fini par y renoncer pour cause de marché trop étroit, de colonisation culturelle intérieure (américaine) ou d'adoption de médias plus



■ **Contes cruels de la jeunesse de Nagisa Oshima.**  
 « L'idée que le cinéma est plus une passion qu'un apprentissage. »

modernes. Enfin, tous les pays où le cinéma n'a pu se constituer historiquement comme industrie sont trop « en retard » aujourd'hui pour produire autre chose que des films isolés (c'est le cas de l'Afrique noire). Le résultat, on peut le voir partout. Retour au mythologique, au provincial, au folklorique : perte d'universalité du projet cinématographique (n'oublions pas que dans les années 60, les expériences les plus hardies du cinéma moderne – Bresson, Antonioni – se font encore dans le cadre normal de la production industrielle). Soit ce qui reste du « cinéma national » se cantonne dans la gestion paresseuse de son propre provincialisme (de Belmondo à Burt Reynolds, de Celentano à Norman Wisdom) et produit des films nationaux-populaires qui, du fait qu'ils sont destinés à nourrir « en boucle » un public connu d'avance, ne peuvent plus avoir d'histoire ni d'évolution propre. Soit, il se produit pour un public cinéphile universel un *cinéma de festival* qui, à terme, se retrouve au même titre que les autres arts modernes : au musée. Voilà pourquoi partout en Europe, la distribution parallèle ou indépendante piétine et que même en France, il faut un véritable « raid » de la critique dans les médias pour qu'il soit encore possible de sortir *commerciallement* les films d'un cinéaste aussi génial mais aussi tardivement découvert que Mikio Naruse. Héroïsme étrange au moment même

où une gigantesque rétrospective du cinéma japonais connaît un grand succès à la Cinémathèque, c'est-à-dire au musée (et les musées sont presque gratuits, ils relèvent d'une autre économie). Voilà pourquoi dans un pays comme les États Unis, les choses sont claires depuis longtemps : le public éclairé des universités et le public traditionnel des salles appartiennent à deux mondes différents.

On comprend mieux, soudain, pourquoi il y a eu et il y a encore un « cas français », et comment la Nouvelle Vague en est aujourd'hui encore le symbole. Car la France est le seul pays où l'industrie s'est reconstituée (après le contre-coup de l'effet-télévision) de telle manière qu'un cinéaste pouvait à bon droit hésiter entre une carrière artistique et confidentielle et une carrière commerciale et officielle. Godard, Rohmer, Rivette ou même Garrel, ont pu « jouer avec le feu », se permettre des expériences, des échecs passagers, sans brûler définitivement toute chance de continuer à travailler. C'est l'existence d'une certaine *réversibilité* de l'art et du commerce, de certaines passerelles aménagées par le pouvoir (Avances sur recettes, etc.) qui a permis à Paris de rester une sorte de capitale de la conscience cinéphilique mondiale. C'est sans doute l'inexistence de ces passerelles qui a fini par précipiter le cinéma italien dans la crise. Cela dit, rien ne dit que le cas « français » ne soit pas davantage une survivance héroïque qu'une préfiguration de l'avenir.

Godard, encore lui, remarqua un jour qu'avec ses amis ils avaient ajouté un pays supplémentaire à la carte du monde et que ce pays s'appelait le Cinéma. La génération de la Nouvelle Vague est peut-être la *dernière* à avoir eu *à la fois* un rapport à son terreau d'origine (la France, la langue française) et à cet espace imaginaire fait de tout ce qui s'était joué mondialement à travers les films depuis Griffith : le Cinéma. Il ne sera plus donné à personne de dialoguer avec les grands cinéastes du passé, de se sentir leurs héritiers directs, de leur demander d'apparaître dans ses films comme les géants d'un autre âge (celui des studios) comme Bergman avait fait pour Sjöström et Godard pour Fritz Lang. En filmant en direct la mort de Nicholas Ray, Wenders a clos le chapitre.

La force paradoxale des cinéastes de la Nouvelle Vague, c'est qu'ils ont sincèrement cru appartenir à une histoire dont ils connaissaient par cœur les chapitres précédents (et où ils avaient choisi leurs héros). Lorsqu'en 1968, Godard se sent obligé de faire un retour polémique entre Eisenstein et Vertov, lorsque Truffaut se demande toujours comment Renoir ou Hitchcock aurait filmé le plan qu'il est en train de tourner, lorsque Straub n'hésite pas à situer tel de ses films d'après Pavese dans le sillage de Hawks, et lorsque Rohmer a à cœur de publier un petit essai sur la conception de l'espace chez Murnau, il est clair qu'ils ne sont pas dans le travail du deuil ou dans la gestion facile d'une nostalgie à la mode, ils travaillent au présent *dans une tradition*. Ils croient la continuer et ils sont les derniers. Après eux et « grâce » à eux, à leur exemple et à certaines de leurs idées (telle la fameuse « politique des auteurs »), il y aura de plus en plus de jeunes cinéastes, coupés d'un rapport vivant avec le passé du cinéma, voués à une piété vague, à du mécénat, à l'assistance ou au marché de l'art. Le cinéma n'est pas mort mais quelque chose est mort dans le cinéma. Godard pour finir : « Il devait y avoir un sentiment de faire partie du monde quand on allait au cinéma, de fraternité, de liberté dont le cinéma rendait compte. » ■