

Leçon 9 : Les nouvelles vagues en Europe

I : Les nouvelles vagues à l'Ouest

par Dominique Nasta

BIO-BIBLIO

Dominique Nasta est Docteur ès Lettres et maître de conférences à l'Université Libre de Bruxelles où elle enseigne l'histoire, l'esthétique et l'analyse de films. Elle est coordinatrice pédagogique de la Licence européenne en Ecriture et Analyse cinématographiques de l'ULB (ELICIT), membre de plusieurs associations internationales dont DOMITOR et dispense régulièrement des cours et des séminaires à la Cinémathèque royale de Belgique. Elle a publié en français et en anglais de nombreux articles sur la pertinence de la musique de film, l'esthétique des mélodrames muets, les cinémas d'Europe de l'Est, les Européens à Hollywood, l'œuvre de Michelangelo Antonioni et la postmodernité européenne. Son livre *Meaning in Film, Relevant structures in soundtrack and narrative* est paru aux Editions Peter Lang en 1992.

EXTRAITS

Sommaren med Monika, Ingmar Bergman, 1953

A bout de souffle, Jean-Luc Godard, 1960

Cléo de 5 à 7, Agnès Varda, 1962

Barnvågnen, Bo Widerberg, 1963

Saturday Night, Sunday Morning, Karel Reisz, 1960

The Loneliness of The Long Distance Runner, Tony Richardson, 1960

I pugni in tasca, Marco Bellochio, 1965

FILM

L'éclipse, Michelangelo Antonioni, 1962, 124'

Les nouvelles vagues en Europe

I : Les nouvelles vagues à l'Ouest

Dominique Nasta

A la mémoire d'Hadelin Trinon

La citation de Valéry : « *Une vague – En quoi est-elle un même ?* » placée en exergue du succinct essai manifeste qu'André S. Labarthe publie en 1961 sur le « jeune cinéma français » sied à merveille à la problématique que nous allons aborder lors de cette première leçon sur les « Nouvelles Vagues en Europe ».

Mutatis mutandis, la question posée par le poète a longtemps préoccupé les historiens et les théoriciens du cinéma de tous bords, sans que pour autant un consensus conceptuel autre que celui de « nouvelle vague » puisse s'établir au niveau des différents pays européens. Comme chacun sait, le concept (au demeurant d'ordre sociologique car l'article fondateur de Françoise Giroud parle de la jeunesse en général) appartient au pays qui l'a vu naître, grâce à l'alliage unique entre les « faiseurs » et les « penseurs » du cinéma français de la fin des années cinquante. Dès lors, aussitôt que d'autres jeunes cinémas ont fait leur apparition en Europe, en Amérique ou ailleurs, on a parlé d'extensions, de variations ou de répétitions issues d'un même élan de renouveau cinématographique, celui que Truffaut, Godard, Resnais, Varda ou Rivette avaient réussi, non sans peine, à ériger sur la scène internationale. Les cinéastes eux-mêmes, qu'il s'agisse du Suédois Widerberg, de l'Italien Bertolucci, du Polonais Skolimowski ou du Québécois Jutra, ont souligné, au fil d'entretiens et d'interviews, l'influence décisive que les premiers films de Godard, pour ne citer que lui, avaient eu sur leur façon de faire et de penser le cinéma.

Que se passe-t-il dès lors qu'on confronte, au sein de l'Ouest européen dans un premier temps (à l'instar de plusieurs histoires et encyclopédies du cinéma mondial ainsi que de nombreux ouvrages consacrés à la Nouvelle Vague française), des entités aussi diverses que le *Free Cinema*, les jeunes cinéastes suédois ou les modernes italiens à leurs homologues français catalogués par Jean-Michel Frodon comme ayant été aussi bien les cinéastes de la jeunesse que des cinéastes modernes ?

La réponse est forcément complexe, comme le sont l'époque et les contextes dans lesquels ces films ont vu le jour. Elle est aussi multiple, je dirais même protéiforme, car la réception d'un film, vu comme entité autonome, change dès lors qu'on le met en présence de plusieurs œuvres de la même période appartenant à des sensibilités artistiques fort différentes. Un premier constat, comme le souligne Marc Vernet dans son introduction au présent cycle de conférences, nous place devant l'évidence de plusieurs vagues dont l'ampleur et l'intensité, notamment dans l'Est européen, ont souvent dépassé le cadre des « histoires écraniques » pour franchir le seuil de l'Histoire avec un grand H.

Un deuxième constat qui s'applique de façon plus homogène à l'Ouest qu'à l'Est, vient quelque peu contredire le premier et rejoint ainsi le « raisonnement » de Valéry : plusieurs caractéristiques d'ordre aussi bien thématique que formel font très souvent croire à l'existence d'une seule et unique « vague » qui déferle sur le monde avec bruit et fureur et révolutionne maintes idées reçues sur la place du cinéma dans la sphère artistique. On parlera dès lors non pas de cinéma nouveau, mais de façon plus radicale de cinéma

moderne par opposition au cinéma classique ; on opposera par conséquent le cinéma d'art et d'auteur (jusque là réservé au domaine expérimental ou documentaire) à celui basé exclusivement sur l'*entertainment*. Il importera aussi, dans le cas de chaque cinéma national, d'insister, à l'instar de nombreuses études récentes, sur l'importance souvent négligée du facteur économique au travers des structures de production publiques et privées ayant pris des risques afin de faciliter la mise en route et la distribution et la diffusion d'œuvres pas toujours auto-financées, au demeurant peu ou pas commerciales. Dans les pages des *Cahiers du cinéma*, de son homologue britannique *Sight and Sound* ou encore dans l'italien polémiste *Bianco e Nero* du début de la décennie soixante, on rappellera au bon souvenir du public cinéphile, l'héritage précieux d'un Ray ou d'un Hitchcock, de Renoir et de l'école néoréaliste italienne, des Bergman intimistes, voire de quelques cinéastes phare du muet tels Eisenstein, Griffith ou von Stroheim. Des parallèles avec leurs « essais » documentaires relevant aussi bien de la veine réaliste que de celle surréaliste serviront de tremplin artistique à des cinéastes ayant débuté par la réalisation de courts métrages et moyens métrages.

La prolifération des revues de cinéma et la généralisation de la cinéphilie comme composante sociétale à part entière n'auront, en fin de compte, qu'un but : montrer combien les nouvelles vagues sont différentes, libres de s'exprimer autrement, de faire voir et de laisser entendre ce que la philosophie heideggerienne a défini comme *Dasein* (être dans le monde) et ce que l'approche deleuzienne a qualifié d'*Image-temps* (le fait de vivre plusieurs temporalités au sein d'une seule entité audiovisuelle) dans un monde à réinventer.

Histoires souvent improvisées, scénarios issus de faits « du jour » ou d'événements autobiographiques, adaptations d'œuvres littéraires transposées au présent, tout ceci exige et impose, comme on le verra, des enjeux stylistiques tout aussi radicaux. Ils vont du non-respect délibéré des règles de montage et de cadrage à la quasi-obligativité du tournage en extérieur, en passant par une boulimie dans l'utilisation de tout son, parole et/ou musique ayant la capacité de susciter des émotions nouvelles de la part du public.

Toutefois, puisque toute vague se brise en bord de mer pour renaître autrement, le passé touffu d'académisme et de lourdeurs qu'ils renièrent jadis ressurgira dans l'œuvre et la manière de nombreux « jeunes Turcs » tels Truffaut ou Chabrol, mais aussi chez les anarchistes suédois ou les rebelles anglais, alors qu'une forme de radicalisme à toute épreuve persistera chez Godard, Resnais ou Antonioni. Il est donc important de revenir brièvement sur certains précurseurs, abordant la diachronie de façon transversale (donc en mettant l'accent sur des influences transnationales) pour mieux saisir une synchronie dont il sera souvent question.

1. ET BERGMAN CRÉA *MONIKA*

Cinéastes « intellectuels » par excellence, plusieurs représentants de la Nouvelle Vague française n'ont pas manqué de constituer eux-mêmes l'inventaire des cinéastes et des œuvres les ayant marqués au point de les pousser à passer du champ de la critique à celui bien plus périlleux de la réalisation. L'influence exercée par *Sommaren med Monika*, un des films les moins problématiques de la carrière d'Ingmar Bergman – réalisé en 1952 et peu distribué dans le circuit officiel des salles de cinéma de l'époque – sur Godard qui l'encense dans plusieurs articles et sur Truffaut qui le cite explicitement à travers les photos dérobées dans *Les Quatre cents coups*, reflète bien un des nombreux paradoxes à l'origine des Nouvelles vagues de l'Ouest européen.

Bergman traite l'un de ses thèmes favoris, celui d'inadéquation entre un quotidien morne et normatif et une volonté d'évasion de type « jeux d'été » qui ne peut être que vouée

à l'échec : Monika/Harriet Andersson incarnera donc par une franchise et une sensualité débordantes qui frisent une forme d'amoralité consubstantielle, le refus d'insertion et d'obéissance aux lois du monde qui l'entoure, allant jusqu'à rejeter sans remords un enfant qu'elle n'a pas souhaité.

Si je qualifie l'exemple de paradoxal, c'est parce que ce n'est pas tellement le contenu qui va intéresser les cinéastes français, mais bien la manière, la forme, et plus particulièrement un plan que nous verrons dans ce premier extrait. Toutefois, preuves à l'appui, le contenu se révélera lui aussi matriciel, annonciateur d'un enjeu thématique des plus récurrents pour ce qui est du *Free Cinema* mais aussi de la Jeune vague suédoise « lancée » dix ans après la sortie du film de Bergman.

Situons la scène : après le départ de son fiancé Harry qui la loge dans l'appartement exigu d'une tante, Monika, lasse de ne vivre sa jeunesse (elle n'a que dix-sept ans) comme elle l'entend (elle voudrait devenir comédienne alors qu'elle est vendeuse dans une épicerie) le trompe en sortant avec un ami de ce dernier, Lelle.

Extrait 1 : Sommaren med Monika (2'30)

Dans un de ses essais autobiographiques, Bergman souligne, sans trop de modestie, les qualités de cette même scène : « Dans le vacarme du swing, la caméra se tourne vers Harriet. Et Harriet déplace son regard d'abord posé sur son partenaire pour le planter droit dans l'objectif de la caméra. Ici et pour la première fois dans l'histoire du cinéma, s'établit soudain un contact direct et impudique avec le spectateur. » Godard, quant à lui, s'exclame ainsi en 1958, dans les pages de la revue *Arts* : « Cette brusque conspiration entre le spectateur et l'acteur qui enthousiasme si fort André Bazin (à propos du dernier plan de Masina dans *Les Nuits de Cabiria*), avons-nous oublié que nous l'avons vécue, avec mille fois plus de force et de poésie, lorsque Harriet Andersson, ses yeux rieurs tout embués de désarroi fixés sur l'objectif, nous prend à témoin du goût qu'elle a d'opter pour l'enfer contre le ciel ? »

Bergman, tout en étant féru de cinéma muet, se trompe bien évidemment sur un point : chacun sait désormais, grâce aux découvertes et aux restaurations des vingt dernières années, à quel point le procédé de contact direct et de prise à témoin du spectateur était récurrent dans le cinéma des premiers temps. Mais, tout comme Godard, il a raison lorsqu'il parle d'impudeur, de goût de partage d'un interdit qui va beaucoup plus loin que les interpellations souvent « comiques » de type « gag » pratiquées par les primitifs. Retrouver un moyen de dialoguer autrement avec le spectateur à travers le renouvellement d'une syntaxe visuelle que le passage du muet au parlant avait quelque peu atrophiee, voici le premier but commun avoué par plusieurs jeunes cinéastes des nouvelles vagues.

2. « MAINTENANT JE FONCE, ALPHONSE » (Michel Poiccard/Belmondo dans *A bout de souffle*)

Selon une conception désormais familière qui va d'André Labarthe à Michel Marie, le nombre important de cinéastes et les conditions particulières d'émergence d'un nouveau courant cinématographique ont permis l'essor généralisé en France dès 1958 d'une véritable « communauté esthétique », voire « d'une école artistique », alors qu'on parlera de courants et de cas isolés dans les autres pays d'Europe, à l'exception peut-être de la Tchécoslovaquie qui s'avérera tout à fait compatible avec son « équivalent » français quantitativement et qualitativement parlant.

Il aurait donc fallu consacrer au domaine français toute une leçon : contentons-nous de remarquer, en guise de compensation, qu'il s'agit peut-être d'une des matières les plus

étudiées de l'histoire du cinéma et que donc l'information y est plus qu'abondante. L'intérêt, par conséquent, n'est plus dans l'énumération et la comparaison de cinéastes des « deux rives » et des multiples sous-courants ; il se situe plutôt dans ce que j'ai appelé l'analyse transversale, qui débouche certes souvent sur l'analyse figurale, mais qui réserve bien des surprises au niveau des emprunts et des ajouts variant d'un pays à l'autre.

Il est impossible de faire l'impasse sur *A bout de souffle* (1960), premier long de Jean-Luc Godard, sorti après le « bulletin de naissance » qu'ont constitué *Le Beau Serge* (Claude Chabrol, 1958) et *Les Quatre cents coups* (1959) de François Truffaut (coscénariste du film de Godard) ainsi que le manifeste stylistique lancé la même année par Alain Resnais à travers *Hiroshima mon amour*. Car le choc est comparable à celui ressenti à la vision du film de Bergman. Interpeller pour recréer, commettre des erreurs de montage et de cadrage délibérées ou dictées par des contraintes budgétaires, prendre des risques dans la prise de son pour faire réentendre l'infinie variété des registres linguistiques et donner à écouter la musique conçue comme un langage à part entière.

Mais il s'agissait aussi, dans la lignée déjà tracée par les modernes en littérature, de dépeindre des personnages et des situations non téléologiques (défiant les lois de la causalité) sans enjeu moralisateur, ayant très vite suscité de la part d'un Borde ou d'un Courtade des foudres telles « un cinéma du mépris de l'homme » ou encore « un cinéma dont la morale n'est qu'esthétique », qui doivent beaucoup à des trouvailles purement techniques. Mais, voyons tout cela à travers quelques minutes de la scène d'ouverture d'*A bout de souffle*.

Extrait 2 : A bout de souffle (2')

Voleur de voitures à la moralité douteuse, « petit démerdard » qui finira mal, Poiccard/Belmondo, y va, selon ses propres aveux de comédien, « à fond » car Godard l'autorise « à prendre tous les risques ». Premier film « en français parlé » (dixit Pierre Kast), *A bout de souffle* nous oblige à nous débarrasser des habitudes spectatorielles acquises et nous prend à témoin en nous faisant entendre des phrases en plusieurs langues en un flot continu de paroles, vocalises, sonorités de jazz, etc. Le trajet libérateur du héros en voiture, figure archétypale si l'en est des nouvelles vagues, ne ressemble à nul autre car à l'agressivité jubilatoire de la parole correspond un montage syncopé avec, entre autres, ce regard-caméra que nous avons déjà vu chez Bergman mais dont la virulence vise la provocation à l'état pur, car il se double d'un mode d'adresse : « Si vous n'aimez pas, allez vous faire foutre ».

Ce que l'historien et théoricien David Bordwell qualifiera « d'anathèmes du courant dominant », le montage syncopé, les nombreuses sautes et ellipses qui sillonnent le film, les modifications délibérées des raccords de direction, etc., n'agiront pas uniquement comme des nouvelles marques de ponctuation. Cette volonté, que Godard n'abandonnera jamais, de confirmer la présence du cinéaste et l'existence d'un cinéma en auto-représentation (on dira aussi, selon l'acception de Bruce Kawin, « auto-réflexion – *self-reflexivity* ») se voudra aussi un manifeste thématique (avec Truffaut comme coscénariste), qui prône la supériorité du voir sur le savoir, du relatif sur l'absolu. D'où des hommes et des femmes en situation problématique, dont la fierté réside souvent dans l'acte non résolu, le geste inachevé, l'inutile sacrifice. A vingt-neuf ans, le cinéaste remporte avec ce premier film son unique grand succès commercial.

Mais comme toute véritable école, la vague française déborde de sous-sections qui ne suivent pas toujours le trajet proposé par Godard ou qui en proposent des variations

intéressantes. Bien que peu peuplée, la branche féminine n'en est pas moins révolutionnaire. Agnès Varda signe dès 1954 un autre film-manifeste, moyen métrage demeuré dans le circuit fermé d'art et d'essai. *La Pointe courte* est une symbiose cinématographique des techniques photographiques et de la nouvelle littérature. Son premier long métrage, *Cléo de 5 à 7* (1962), aborde la problématique de la mort que « guette » une jeune et belle femme d'une manière très complexe, alliant réalisme, lyrisme et introspection psychologique tout en évitant les lourdeurs, la moralité gratuite, les compromis à la veine pathétique qu'un tel sujet aurait pu entraîner. Au sein d'une parenthèse diégétique de *Cléo*, on retrouve Godard en protagoniste d'un sketch muet, procédé métafilmmique et clin d'oeil cinéphilique qui ne font que renforcer la complicité des auteurs de la Vague.

Extrait 3 : *Cléo de 5 à 7* (4')

Ce que nous venons de voir correspond donc à un intervalle de temps clairement défini à l'aide des intertitres, mais aussi à une démarche polyphonique, car à chaque personnage ayant croisé le parcours de Cléo, correspond une tranche horaire (on voit à la fin de l'extrait « Angèle, de 17h15 à 17h30 »). La répétition d'un même plan et l'emploi du monologue intérieur lors du plan-miroir sont doublés d'une construction musicale de type ponctuatif (partition de Michel Legrand, aussi protagoniste de l'histoire) ; cette dernière évoque à merveille le mélange de rêverie mélancolique et de gravité impudique caractérisant le personnage féminin et ses rapports à un monde qu'elle redécouvrira au gré de rencontres fortuites. A la virilité désabusée d'un Poiccard, répond la sensibilité certes narcissique de Cléo, dans un même cadre citadin, mais posant un regard typiquement féminin sur un monde qui, dans d'autres films de l'époque, recèle une forme de phallocratie non avouée (de nombreux personnages féminins font des apparitions épisodiques, incarnant souvent des filles superficielles, des prostituées, des mères-tantes assez caricaturales, etc.).

3. FRANCE/SUEDE : ALLERS-RETOURS

Dans *Masculin/Féminin* (1966), un Godard plus proche de mai 68 que de la véritable période d'éclosion des Nouvelles Vagues (qui va, selon l'avis de la plupart des historiens, de 1959 à 1964), Jean-Pierre Léaud, l'acteur-fétiche de Truffaut emprunté par Godard alors qu'il n'a que dix-neuf ans, va au cinéma avec Chantal Goya. Il commente en *voice over* un film semi-érotique qui montre un homme brutalisé, humilié par une femme au cours d'une espèce de règlement de comptes brechtien. Au générique, on découvre, non sans étonnement, le nom de comédiens, par ailleurs peu loquaces : Birger Malmsted (lui), acteur fétiche des films de Bergman et Eva-Britt Strandberg (elle), actrice réputée de la jeune vague suédoise. La production est signée : Argos/Anouchka Film/Svensk Filmindustri. Juste retour des choses ? Clin d'oeil à *Monika* et à la sexualité avant la lettre du cinéma nordique ? La réponse n'est pas simple, elle s'articule en deux temps et dans les deux sens, autre forme de transversalité.

En 1962, le jeune écrivain-cinéaste suédois Bo Widerberg publie *Visionen I svensk film* (*Vision du cinéma suédois*), véritable brûlot antibergmanien, essai manifeste d'une jeune vague que rejoindront Vilgot Sjöman ainsi que le Finlandais, ancien critique de cinéma, Jorg Donner : il déplore l'obligativité des tournages en studios, la dépendance vis-à-vis de systèmes de production dépassés, le recours systématique à des acteurs trop âgés, mais par-dessus tout, la fausse image bergmanienne d'un pays de tourmentés empreints

de culpabilité et de remords en tous genres. Selon lui, « Bergman représente Bergman et non la Suède ».

Ironie du sort, le premier long métrage de Widerberg, *Barnvågner* (*La Voiture d'enfant*, 1963), sort en France sous le titre *Péché suédois*, lui rendant ainsi un très mauvais service pour ce qui est de la transgression des idées reçues, surtout lorsqu'on sait qu'une conversation menée dans le film ironise fortement ce même stéréotype. Mais la vague est lancée et, avant que Widerberg ne retombe dix ans plus tard dans un académisme qu'il dénonçait jadis de manière virulente, ses films de la décennie soixante témoignent d'une grande fraîcheur de ton, d'audaces formelles et thématiques qui résistent bien à l'épreuve du temps et offrent une alternative viable à la cérébralité bergmanienne.

Extrait 4 : *Barnvågner* (3')

L'histoire d'une jeune ouvrière de Malmö, enceinte d'un rocker qui éprouve des difficultés à assumer cette responsabilité dans un premier temps (comme on peut le voir dans l'extrait, notamment par cet arrêt sur image traduisant son désarroi après la révélation de la grossesse), ne s'arrête pas là : cette Monika moderne (n'en déplaise à Widerberg) est aussi attirée par un intellectuel, Björn (qu'interprète l'alter ego de Widerberg, son acteur fétiche Tommy Bergreen). Ce dernier qui finira d'ailleurs par rejoindre sa mère à Paris, alors que Britt choisira d'élever son enfant toute seule, en vraie jeune Suédoise émancipée. Dans une des versions du film (la version vidéo que j'ai consultée comporte sept minutes de plus que celle de la Cinémathèque royale), l'extrait visionné est suivi par un dialogue entre Björn et la voix hors champ de sa mère, qui boucle la boucle de notre argumentaire, tout en servant de « deuxième temps » à la réponse rhétorique du début : « Pourquoi ne pars-tu pas rejoindre mon père à Paris ? » / « Parce que je suis bien ici » / « Moi, rétorque Björn, je vois Paris comme un diadème, et la Suède comme un bonnet rongé par les mites. »

4. STAND UP ! STAND UP !

En intitulant ainsi leur manifeste paru en dans la revue oxfordienne *Sequence* et dans les pages du célèbre *Sight and Sound*, les jeunes en colère d'Outre-Manche appelaient à la constitution du *Free Cinema*, mouvement assez bref, fort et cohérent destiné à changer, selon l'avis de Tony Richardson, « the whole way of feeling and thinking about film for a few inspiring years, before the British sank again into complacency and philistinism ».

Si le *Free Cinema* se revendique plus du Truffaut des *Quatre cents coups* que de l'esthète Godard et s'il partage avec les Scandinaves un souci constant de refléter la nouvelle génération « par le bas » (et non pas au travers d'intellectuels oisifs parcourant Paris sans trop se soucier du quotidien), il n'en demeure pas moins assez éloigné des nouvelles vagues du continent. Leur principal précurseur est sans conteste James Dean, le rebelle sans cause, devenu icône d'une certaine Amérique à laquelle l'Angleterre n'a jamais arrêté de vouloir s'identifier.

Le titre de sortie américaine du manifeste de l'école anglaise, *Look Back in Anger* (*Les Corps sauvages*, 1959) de Tony Richardson est d'ailleurs on ne peut plus explicite à cet égard : c'est tout bonnement, *Rebel Without A Cause*. Si j'insiste sur ce point, c'est parce qu'on a trop souvent réduit cette vague au stéréotype que les Britanniques eux-mêmes lui avaient attribué, celui de « kitchen-sink film » (textuellement, film se passant autour de l'évier de la cuisine), alors que, comme nous le verrons dans les deux extraits suivants, l'aspect réaliste cache bien un sophistication psychologique typiquement « nouvelle vague ».

Penchons-nous sur deux œuvres adaptées de romans d'Allan Sillitoe, écrivain qui, avec le dramaturge John Osborne (auteur notamment de *Look Back*), est à l'origine du mouvement littéraire homonyme, précédant de quelques années celui cinématographique. Le héros de *Saturday Night and Sunday Morning* (Karel Reisz, 1960, co-auteur avec Richardson d'un très beau moyen métrage datant de 1955, *Momma Don't Allow*), Arthur Seaton, est comme le Jimmy Porter de *Look Back*, un amoraliste désabusé qui ne voit pas d'issue dans la société telle qu'elle est : il se réfugie donc dans l'agressivité verbale, l'alcool et les femmes et encourage l'adultère d'une femme mariée qu'il finira par ignorer lorsqu'il apprend qu'elle est enceinte de lui.

Extrait 5 : *Saturday Night and Sunday Morning* (6')

Si la caméra est plutôt neutre, le jeu des acteurs, quoique encore assez marqué par le théâtre, est très novateur et ce, grâce à un scénario qui tout en ne relevant pas du « dispositif », encourage la visualisation d'états psychosociologiques des plus audacieux : il suffit de se remémorer l'ironie avec laquelle le couple adultère qui savoure son bonheur illicite, juge le mari et l'enfant qui ne tarderont pas à faire leur apparition.

Dans *The Loneliness of The Long Distance Runner* (Tony Richardson, 1962), le sujet et « la manière » sont aux antipodes de ce que nous venons de voir : nous sommes plus proches du style « Nouveau Roman » cher aux films d'un Alain Resnais de la même époque, surtout dans cette superbe scène finale, où Smith/Tom Courtenay, ancien jeune délinquant issu d'un milieu modeste et « reconverti » par un centre de rééducation dans la course de fond, revoit les moments forts de sa vie antérieure à travers une série de flashes mentaux dont la syntaxe audiovisuelle est des plus spectaculaires.

Extrait 6 : *The Loneliness of The Long Distance Runner* (6')

Alors qu'il était pressenti comme gagnant, Smith choisit d'abandonner la course. Ce *quod erat demonstrandum* des vertus du libre-arbitre acquiert une dimension exemplaire une fois transposé à l'écran, ce qui porte à penser qu'une telle rébellion s'avère plus que payante. Mais, comme le souligne le même Richardson, elle ne fit pas long feu dans l'Angleterre des années soixante.

5. LES REBELLES ITALIENS : IMAGINAIRES DE LA FIN

L'Italie ayant connu plusieurs courants durant la décennie cinquante à travers la mini-révolution néoréaliste, on a souvent catalogué la période suivante d'intervalle de maturation et de confirmation des grands cinéastes déjà au travail : Visconti, Fellini, Rossellini, Antonioni, Pasolini avaient donné le ton, d'autres n'avaient qu'à suivre, alors qu'il était presque impossible de « faire mieux ». Je me pencherai néanmoins sur deux cas dont l'un dépasse le cadre des jeunes pour rejoindre celui des « modernes » et ce dépassement me semble important à souligner en guise de conclusion.

Parmi les représentants de la jeune génération de cinéastes italiens ayant fait leurs armes au début des années soixante, deux noms « bénis » par le mentor inclassable Pier Paolo Pasolini, sortent du lot : Bernardo Bertolucci et Marco Bellocchio. Même s'ils ne parviendront pas « à faire école », Pasolini se chargera de polémiquer et de théoriser autour de leurs œuvres ; sa célèbre dichotomie cinéma de poésie/cinéma de prose trouvera tout son sens une fois mise à l'épreuve des films eux-mêmes.

Dans *Prima della rivoluzione* (Bertolucci, 1964), le jeune stalinien de province au prénom stendhalien emblématique, Fabrizio, ne réussira pas à refaire le monde en coupant les ponts avec son milieu d'origine et en pratiquant l'inceste au travers d'une relation charnelle avec la sœur de sa mère. Il réintégrera la « caste » bourgeoise, malgré

le suicide prémonitoire d'un ami proche. Toutefois, Bertolucci innove beaucoup dans le sillage de Godard, de Varda, dont il se dit proche : *voice over*, faux raccords, partition musicale ponctuelle, distanciation brechtienne, le tout aidé par de jeunes acteurs pleins de fraîcheur et d'inventivité insolente.

Arrive Marco Bellocchio qui, à seulement 26 ans, pulvérise avec *I Pugni in tasca* (*Les Poings dans les poches*, 1965) toutes les idées reçues et accomplit la révolution souhaitée par Bertolucci. Epileptique mais aussi extralucide, Alessandro/Lou Castel veut éliminer l'institution qui a fait de lui un être névrotique, la famille bourgeoise d'une petite ville de province. La mère veuve et aveugle, le frère, la fiancée de ce dernier, la sœur incestueuse, tout le monde y passe, d'une manière ou d'une autre. Le mythe de la famille chrétienne est brisé avec un cynisme marxiste dépourvu de tout sentimentalisme, en réaction au pathétisme mélodramatique reproché aux néoréalistes. Le style est concis, nerveux, on est tenu d'adhérer à une voix intérieure « du mal » des plus insolites. Malgré les « cris au scandale », *I Pugni in tasca* sort, même tardivement, et les représentants des autres vagues ne tardent pas à l'acclamer. Regardons la fin du film, la mort du héros lors d'une dernière crise, durant laquelle il « s'inflige » un magnifique air de Verdi pour mieux mourir.

Extrait 7 : *I Pugni in tasca* (5')

Alors que dans la pièce d'à côté, la sœur d'Alessandro refuse de réagir à l'inéluctable fin et aux appels du frère, le spectateur, lui, réagit. Il ressent presque de la pitié devant cette béatitude baudelairienne du désespoir volontaire avec, en contrepoint, Verdi dans toute sa splendeur. Habitudes spectatoriennes modifiées, non pas par interpellations en face-caméra, mais à travers un pathétique morbide difficilement égalable à l'écran dans les années qui suivront.

Nous arrivons au terme de la leçon avec, en illustration du cours, un film dont le choix peut paraître paradoxal, vu qu'Antonioni représente « une vague » à lui tout seul. Mais le troisième film de sa trilogie de l'incommunicabilité, *L'Eclisse*, (1962) est une leçon en soi et recoupe, tout en les sublimant, les préoccupations des « jeunes » et des « modernes » de l'Ouest, à une époque bien déterminée de leur histoire. Le choix aurait pu se porter, me diriez-vous, sur *Hiroshima mon amour*, tout aussi exemplaire, mais dans le cas de Resnais/Duras, la référence à un passé et des événements bien définis s'inscrit dans un déterminisme plus proche des néoréalistes que des jeunes modernes. Car *L'Eclisse* nous invite, par le biais de la confrontation entre le monde « néocapitaliste » de la Bourse incarné par le personnage joué par Delon et le monde sans contrainte de la jeune intellectuelle qu'est Monica Vitti, à imaginer la FIN. La fin d'une relation, la fin d'une façon d'être, la fin d'une complicité entre les êtres transformés désormais en choses, l'impossibilité de retrouver une unité de sens, l'éclipse des sentiments. Piero et Vittoria se rencontrent et s'attirent à travers leurs différences, ils errent dans la ville comme tous les héros contemporains, ils voudraient s'aimer mieux mais n'y parviennent pas, la femme sensuelle et ironique déconcerte le mâle absolu. Ensuite, ils se séparent, même s'ils promettent de se revoir. Les espaces qu'ils avaient parcourus se vident de sens, les visages redeviennent anonymes. L'allégorique présage de la bombe par l'éclairage aveuglant n'est qu'une possibilité suggérée par un insert d'article lu dans la rue.

La « morale » de *L'Eclipse* semble indiquer qu'il faut, coûte que coûte, essayer de réinventer un monde dont les limites ont été épuisées. N'était-ce pas aussi, jusqu'à un certain point, celle des nouvelles vagues ?

BIBLIOGRAPHIE : OUVRAGES CONSULTÉS

- « Flash-back sur la Nouvelle Vague », *CinémAction*, n°104, Flammarion, 2002.
- ARMES Roy, *The Ambiguous Image : Narrative Style in Modern European Cinema*, London, Seeker & Warburg, 1976.
- ARMES Roy, *A Critical History of the British Cinema*, Secker & Warburg, London, 1978.
- BERGMAN Ingmar, *Images*, Paris, Gallimard, 1992.
- BRUNETTA Gian-Piero, « Storia del cinema mondiale », Vol. III, *Le cinematografie nazionali*, Torino, Einaudi, 2000.
- CERISUELO Marc, *Jean-Luc Godard*, Lherminier/éd. Des Quatre-Vents, 1989.
- CHATMAN Seymour, *Antonioni or the Surface of the World*, Berkeley, University of California Press, 1985.
- COWIE Peter, *Swedish Cinema, from Ingeborg Holm to Fanny and Alexander*, The Swedish Film Institute, 1992.
- DELEUZE Gilles, *L'image-Temps*, Paris, Minit, 1985.
- DUBOIS Philippe, « Jean-Luc Godard, le cinéma », *Revue belge du Cinéma* n° 22/23.
- FRODON Jean-Michel, *L'âge moderne du cinéma français, de la nouvelle vague à nos jours*, Paris, Flammarion, 1995, 926 p.
- ISHAGPOUR Youssef, *D'une image à l'autre. La nouvelle modernité du cinéma*, Paris, Denoël/Gonthier, 1982.
- KAWIN Bruce F., *Mindscreen : Bergman, Godard and First Person Film*, Princeton University Press, New Jersey, 1978.
- LABARTHE André S, *Essai sur le jeune cinéma français*, Paris, Le Terrain Vague, 1960.
- LA POLLA Franco, « Migliore le cose : i lungometraggi del Free Cinema e dintorni », in *Free Cinema e dintorni nuovo cinema inglese 1956-1968*, a cura di Emanuela Martini, Edizioni Lindau, 1998.
- MALANGA Paola, *Marco Bellocchio*, Edizioni Olivares, Milano, Edizioni Olivares, 1998.
- MANVELL Roger, *New Cinema in Europe*, London, Dutton Vista, 1966.
- MARIE Michel, *La nouvelle vague. Une école artistique*, Paris, Nathan Université, 1997.
- NASTA Dominique, *Meaning in Film : Relevant Structures in Soundtrack and Narrative*, Berne, Peter Lang, 1991.