RUSCA. Revue de sciences humaines & sociales

N° 14 | 2023
Miscellanées vol. 2

Truffaut et la construction d'une sociologie d'auteur cinématographique

L'image de soi dans la nouvelle vague

Eduardo PORTANOVA BARROS

Fábio LOPES ALVES

Édition électronique :
URL :
https://rusca.numerev.com/articles/revue-14/552-truffaut-et-la-construction-d-une-sociologie-d-auteur-cinematographique
DOI : numerev_2578
Date de publication : 01/12/2023

This submission is licensed under **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : PORTANOVA BARROS, E., LOPES ALVES, F. (2023) Truffaut et la construction d'une sociologie d'auteur cinématographique. *RUSCA. Revue de sciences humaines & sociales*, (14). https://doi.org/10.34745/numerev_2578

Cet article propose une réflexion sur la notion (holographique) d'auteur cinématographique, en s'intéressant à la société et à la personnalité du réalisateur - François Truffaut (1932-1984) dans notre cas - qui symbolise une mise-en-scène ou ce que l'on appellera « l'image de soi ». Nous avons beaucoup parlé et nous parlons encore de la disparition de l'auteur. Il reste cependant singulier, que ce soit en musique, en littérature ou au cinéma par la poétique et la sensibilité, mais pas comme une identité fermée. L'auteur cinématographique revient sur le devant de la scène à un moment opportun de remise en cause des paradigmes (le postmoderne) qui ont prévalu au cours des siècles précédents. Dans le cinéma contemporain, celui d'aujourd'hui, celui de la postmodernité, il semble y avoir une tendance à (re)valoriser l'auteur, dont la présence n'aurait été possible, en grande partie, qu'à travers le cinéma d'auteur. C'est un cinéma, né dans les années 1950 et 1960, appelé « Nouvelle Vague » duquel Truffaut est l'un des principaux représentants.

Abstract :

This article reflects on the (holographic) notion of the cinematographic author, focusing on the society and personality of the director - in the case of François Truffaut (1932-1984) - which symbolizes a style (mise-en-scène) or what we will call the "self-image". Much has been said, and still is, about the author's disappearance. However, it remains unique, whether in music, literature or cinema through poetics and sensitivity, but not as a closed identity. The cinematographic author returns to the scene at an opportune moment of questioning (the postmodern) of the paradigms that prevailed in previous centuries. In contemporary cinema, that of today, that of the postmodernity, there seems to be a tendency to (re)value the author, whose presence would have been possible, to a large extent, only through the Cinéma d'Auteur. This is a cinema, spawned in the 1950s and 1960s, called Nouvelle Vague which had Truffaut, above all, as one of its main defenders.

Mots-clés :
François Truffaut, Cinéma d'auteur, Nouvelle Vague, Imaginaire symbolique, Réalité figurative

---

Par Eduardo Portanova Barros, Sociologue, Professeur au département Société, Culture et Frontières de l'Université de l'État de l'ouest du Paraná au Brésil.

Fábio Lopes Alves, Anthropologue, Professeur au département Société, Culture et

Frontières de l'Université de l'État de l'ouest du Paraná au Brésil, CAPS/PNPD.

Dire oui à la vie
NIETZSCHE F.,

INTRODUCTION

Dans l'un des nombreux films proposés par ce Porto Alegre, au sud du Brésil, qui vénère le cinéma, j'ai vu, pour la première fois, en 1986, un hommage au cinéaste, qui était aussi scénariste, producteur et acteur, François Truffaut (1932-1984). L'occasion de regarder cinq films de ce réalisateur français en une semaine – «Les quatre cents coups» (1959), «Jules et Jim» (1962), «Le dernier métro» (1980), «La femme d'à côté» (1981) et «Vivement dimanche» (1983) - il m'a éveillé à ce qui semblait être son style dans la récurrence du plan-séquence, dans la gravité du visage de ses protagonistes masculins, dans la délicatesse de la représentation à la fois de l'univers féminin et de l'enfance et, principalement, de les scènes autobiographiques. En étudiant un peu plus le travail de Truffaut, je les ai trouvés ces mêmes éléments comme les principales caractéristiques de son univers cinématographique.

Sur un plan strictement théorique, j'ai appris qu'il défendait une Politique d'Auteurs, entre les années 1950 et 1960. Le premier résultat de cette plongée dans l'œuvre de Truffaut fut mon travail de conclusion du cours de Journalisme à PUCRS, à la fin de cette année (1986). Intitulé « Le triomphe de Truffaut - la cohérence d'un artiste autobiographique », j'ai continué dans cette ligne thématique pendant les sept années à la fois en Master, Doctorat et Post-doctorat, et je me demande encore : qu'est-ce qu'un auteur ? Je suppose que la paternité (autorie) d'un film peut être identifiée à travers le style d'un réalisateur et que ce style s'exprime dans la mise-en-scène. Un film d'auteur comme Truffaut, en d'autres termes, est une attitude du cinéaste qui exprime sa vision du monde dans ce qu'il fait. Lorsque le style se manifeste, le réalisateur sera, pour les cinéastes de la Nouvelle Vague, un auteur-réalisateur. « Le nouveau cinéma était à la mode »[i].

Partant de ce point, dans un premier temps, nous tenterons de justifier cet article et la présence permanente, constante et actuelle de l'auteur au cinéma - et dans toute autre expression artistique - au moyen d'une image de soi, qui réunit des cinéastes si différents en termes d'auteurs: Truffaut lui-même (France), Alfred Hitchcock (Angleterre), Ingmar Bergman (Suède), Pier Paolo Pasolini (Italie), Akira Kurosawa (Japon), Orson Welles (États-Unis), Ruy Guerra (Mozambique/Brésil) ou Luís Buñuel (Espagne). La forte personnalité de certains réalisateurs, dont le personnage semble s'imprimer sur le film, a motivé, depuis les années 1950, la thèse de l'autorie cinématographique ou du cinéma d'auteur. Au cours du XX^{e} siècle, cette idée a gagné en importance en tant que modèle de travail incorporé à la théorie cinématographique.
Il est essentiel de préciser que pour réfléchir sur un sujet aussi complexe que celui de l'auteur cinématographique, nous ne chercherons pas un concept, toujours exhaustif. Nous considérerons, tout au plus, des notions. Ils inspirent une ouverture de l'esprit, un

regard plus vague, et donc moins restreint. Si l'on essayait de conceptualiser l'auteur, nous n'atteindrions pas la portée de ce qu'elle a représenté et représente à ce jour la notion avec laquelle elle est destinée à travailler, que l'auteur s'est renouvelé et est plus à l'aise avec les nouvelles possibilités d'insertion dans la culture, sans être cloîtré dans un « moi » homogène ou superbe. En d'autres termes, un concept ne prendrait pas en charge la complexité d'un thème comme celui de la construction de l'auteur cinématographique. La notion, en ne s'accrochant pas à une forme conceptuelle, se libère des tentacules des grandes certitudes.

Les réalisateurs aux caractéristiques d'auteurs ne semblent plus craindre aujourd'hui la commercialisation croissante et plus mondialisée de leurs films. Le film de l'auteur devait être, avant, vu lors d'expositions ou de festivals de cinéma. Par l'auteur cinématographique, avant de poursuivre l'incursion dans une analyse de l'image de soi dans la société postmoderne, nous entendons le cinéma réalisé par un artiste dont la personnalité est - volontairement - visible à l'écran et prend donc le risque d'être lui-même à travers son travail. Aujourd'hui, cette individualité semble moins arrogante et cherche, simplement, le langage de l'expression. Remontons un peu dans le temps. Si l'on pense à l'histoire du cinéma, elle est liée, de manière indélébile, à l'auteur. Lorsque Thomas Edison, par exemple, a créé un hangar sur rails qui pouvait être déplacé lorsque le soleil se déplaçait, également connu sous le nom de Black Mary (van), il a continué à être un auteur dans le sens de donner naissance à quelque chose.
En élargissant la notion d'auteur et l'image de soi, nous ne pouvions pas négliger l'importance de personnages comme Edison ou Muybridge, Marey, Méliès et même les frères Lumière, qui recherchaient l'amélioration constante d'un art nouveau. Le professeur Mario Guidi, de l'Université de São Paulo, enseigne dans sa thèse de thèse « D'Altamira à Palo Alto : la recherche du mouvement », que les inventeurs sont aussi auteurs. La notion qui caractérise un film comme d'auteur ou non ne s'est cependant établie qu'à partir des années 1950, à travers la critique de Truffaut à l'égard du travail de certains réalisateurs dans les magazines Cahiers du Cinéma et des Arts. Il a défendu des réalisateurs qui affichaient à l'écran l'intimité de sa personne (la peur chez Hitchcock, par exemple), dont le modèle a été suivi par lui et d'autres réalisateurs de la Nouvelle Vague.

LA NOUVELLE VAGUE : UN CINÉMA D'AUTEUR

La Nouvelle Vague était le mouvement qui soutenait l'auteur cinématographique, non pas en raison d'une causalité linéaire, forgée mécaniquement, mais en tant que ce que nous pourrions appeler l'attraction organique chez certains critiques qui deviendront plus tard des cinéastes. Comme l'idée des tribus postmodernes chez Maffesoli : « Un sentiment partagé »[ii]. En d'autres termes, plus qu'une posture calculée, comme une sorte d'action terroriste, la Nouvelle Vague aurait pris forme comme un mouvement naturel, un sentiment avec les tripes, en ce sens qu'elle est née d'une volonté commune de changement à l'intérieur d'un petit groupe (tribu, selon Maffesoli) de futurs cinéastes. Il y a dans la Nouvelle Vague une tendance d'union qui n'enlève rien à leurs différences.

Il y a aussi une référence à l'un des principaux postulants de l'auteur cinématographique. Truffaut a été influencé par son père spirituel et adoptif (pas légalement), qui l'a accueilli chez lui, André Bazin - décédé en novembre 1958, d'une leucémie, le premier jour du tournage du premier long métrage de Truffaut, en 1959, appelé « Les quatre cents coups » qui allait lancer le cinéma « officiel » pour l'auteur. Non pas que cette expression - le cinéma d'auteur - soit entièrement nouvelle. Cependant, avec les traits partagés par les jeunes critiques des principaux magazines de cinéma français, la Nouvelle Vague a été un pionnier dans la défense d'une œuvre à caractère personnel : c'est ça qu'on appelle ici l'image de soi. Truffaut considérait la Politique des Auteurs (avec majuscules) comme la défense d'une autonomie qui se perdait et qui éloignait de plus en plus l'auteur de son œuvre dans le travail cinématographique. Un film, pour Bogdanovich, par exemple, c'est le monde que fait le réalisateur. « La question clé était : qui est derrière les films ? C'est parce que, dans tous les films que j'aimais vraiment, il y avait la vision de l'artiste », selon Bogdanovich[iii].
Le moment est venu de revoir la notion, plutôt que le concept (je le répète), de l'auteur cinématographique. Les traits d'un auteur seraient liés à un type de sensibilité ou de l'image de soi. La question de la recherche de l'auteur cinématographique comme résultat d'une sensibilité nous éloigne du jugement a priori et préjugé, puisqu'un certain cinéaste dont le travail a toujours - ou la plupart du temps - été guidé par un souci, avant tout, de retour du box-office par surproductions, ce même cinéaste peut, à un certain moment de sa carrière, par souci de sensibilité, diriger une œuvre plus d'auteur. Difficile à dire. Un des cas les plus intéressants à cet égard est celui de Steven Spielberg, qui, par curiosité, dirigea l'acteur-Truffaut dans « Close encounters of the third kind » (1977). L'auteur cinématographique peut être, donc, compris comme un cinéma d'idées où, à travers la mise-en-scène, qui traduit un style (le personnage autobiographique de Truffaut, par exemple), le réalisateur tamponne son nom sur le film, comme une empreinte digitale sur l'écran.

L'IMAGE DE SOI (SELF IMAGE)

Il ne s'agit pas ici de considérer l'auteur comme une instance abstraite, distincte de la personne. Pour chaque film de genre, il y aura toujours un film d'auteur (selon une vue agrandie, qui ne se réduit pas à l'œuvre du génie). Chaque fois que nous nous demandons « qui était derrière les films ? » nous sommes peut-être face à un auteur-réalisateur, une sensation que j'ai, en particulier, déjà vécue dans les films de Truffaut, et, de nos jours, dans certaines œuvres d'autres cinéastes comme l'espagnol Julio Medem (« Lucía y el sexo », 2000) ou le franco-serbe Emir Kusturica (« Le temp des gitans », 1989). Cependant, il n'y a aucun moyen de nier les différences entre cinéma d'auteur et cinéma de genre, surtout si l'on réfléchit à l'idée que la culture de masse exige toujours un produit individualisé (Morin).

Si pour Jean-Luc Godard la culture est la règle et l'art, l'exception (comme l'explique dans le film « JLG de JLG », 1995), nous nous demandons : comment un réalisateur inventif survit-il si son travail n'est pas conforme aux normes du marché ? Comment

identifier ce modèle, s'il existe ? L'image de soi génère-t-elle nécessairement un nouveau cinéma, en plus de ce qui a déjà été fait ou déjà vu ? Il y a plusieurs indices que nous vivons dans une période dont le paradigme n'est peut-être plus celui de la modernité, qui a favorisé la valorisation moraliste, le jugement implacable et la séparation entre soi et le monde. Peut-être sommes-nous multiples, pas purs. Peut-être sommes-nous également sensibles, et pas seulement des rationalistes. Quand le philosophe français Gaston Bachelard demande : « Qui écrit-il ? L'animus ou l'anima ? »[iv]. Il parle d'une sensibilité, d'une image de soi.

Chacun des cinq premiers cinéastes de la Nouvelle Vague - qui furent, outre Truffaut et Godard, Jacques Rivette, Éric Rohmer et Claude Chabrol, suivis plus tard par Alain Resnais et Louis Malle, entre autres - ont parcouru leur propre parcours et différents styles. Nous pourrions substituer « style » à « imaginaire », bien qu'il y ait une différence sémantique considérable entre ces deux termes. Le cinéma et l'imaginaire de l'image de soi, d'ailleurs, ne sont pas nouveaux dans l'histoire du cinéma. En 1956, Edgar Morin écrit une œuvre qui relie le cinéma à l'Homme, du point de vue de l'imaginaire, pour réfléchir sur ses projections-identifications. Selon Morin, il s'agit d'une « participation affective » : « Le terme participation coïncide exactement, sur le plan mental et affectif, avec la notion d'identification-projection »[v]. En parlant de cela, Morin nous dit que le cinéma n'est donc pas une construction individuelle, juste un « auteur », mais une relation complexe, qui passe nécessairement par la lecture de chacun de nous sur un certain film.

TRUFFAUT ET LA POLITIQUE DES AUTEURS

L'histoire du cinéma a donc été construite non seulement par des cinéastes, mais aussi par des inventeurs qui ont traduit un certain esprit de leur époque respective, et cet esprit les a propulsés vers les découvertes de l'image en mouvement. Après le tournant emblématique du XIX^{e} au XX^{e} siècle, le cinéma poursuit sa trajectoire, inspirant de nouvelles découvertes techniques (son et numérique) et esthétiques (récits non linéaires). L'un des pionniers de la transformation du cinéma en un simple disque pour éveiller un intérêt artistique, basé sur la supercherie, est le français Georges Méliès. Nous montrons, à travers cet exemple et d'autres, que l'art cinématographique, par l'image de soi, dont se fonde « l'auteur », ressemble à la couture d'un tissu. Cela peut aussi être un énorme patchwork, avec des couleurs et des sensations prismatiques.

D'autres noms importants pour l'amélioration du cinéma en tant que spectacle étaient le russe Sergei Eisenstein, l'américain D.W. Griffith et l'anglais Charlie Chaplin, le créateur du piquant « Carlitos », qui a inspiré Truffaut à penser que les grandes choses et les grands hommes ont des points communs. Nous ne pouvons ignorer des mouvements tels que l'expressionnisme allemand, le néoréalisme italien et, enfin, la Nouvelle Vague française. Ce résumé est quelque peu simpliste, mais il ne servirait ici qu'à titre d'illustration d'insérer la Politique des Auteurs, l'auteur comme l'image de soi, dans un contexte cinématographique qui montre, à l'heure actuelle, une tendance à relire des postulats comme celui de l'autorie lors de la valorisation d'une expression d'empreinte personnelle, sans toutefois attendre que l'artiste renferme son

individualité.
Les jeunes critiques français ont donc décidé, à un certain moment, de dire que le réalisateur était l'auteur des films. Depuis qu'ils ont proclamé cette théorie, ils ont dû montrer comment, et sont arrivés à ce que les journalistes ont inventé plus tard la Nouvelle Vague, après que plusieurs de leurs films ont envahi les festivals de cinéma : Cannes. Surmontant les difficultés et les préjugés, des réalisateurs comme Truffaut, entre autres, ont produit des chefs-d'œuvre du cinéma. Après « Les quatre cents coups » et « À bout de souffle » (1959), respectivement écrit par Truffaut et Godard (le second avec un scénario de Truffaut), le cinéma ne serait plus le même. Avant cette année, il avait déjà démontré, à travers d'autres films de ces mêmes réalisateurs, qu'il allait changer. À la fin des années 1950, cependant, cela ouvrit l'espace à une nouvelle génération de cinéastes qui prirent un risque et réalisèrent leur premier film.

LE MYSTERE N&B

Peu importe que ce soit bon ou mauvais, à ce stade. Le cinéma réalisé par ce groupe oxygénait le marché après le confinement provoqué par le Cinéma Français de Qualité. Les cinéastes, contrairement à ce qui était habituel, ont commencé à tourner dans la rue, dans des lieux, comme cela s'était déjà produit dans le néo-réalisme italien. Mais le thème intime, combiné au fait que, au début, le studio a été négligé, a formé une nouvelle conception du cinéma basée sur l'expérience personnelle et la liberté de style. Il reposait principalement sur le charisme d'un réalisateur, plutôt que sur la technique ou la technologie (non pas que ce n'était pas important). La relation entre un réalisateur-auteur et le producteur (« Le mépris » de Jean-Luc Godard) n'a donc jamais été harmonieuse. Le premier devait contourner la situation et essayer d'imprimer sa marque sur le film quand le producteur essaye de ne pas perdre d'argent.
Truffaut est un exemple d'auteur en ce que l'on découvre en lui un style (non forgé mécaniquement), basé sur le choix de films autobiographiques et sur la valorisation de l'être humain banal ou indescriptible de la bourgeoisie française. Le réalisateur français a également apporté au cinéma une idée, au moins, originale, celle d'une série du personnage d'Antoine Doinel (son alter ego, l'image de soi donc) joué par Jean-Pierre Léaud, dans « Les quatre cents coups » (1959), « Antoine et Colette » (1962), « Baisers volés » (1968), « Domicile conjugal » (1970) et « L'amour en fuite » (1979). Léaud a également travaillé pour Truffaut dans les films « Deux anglaises et le continent » (1971) et « La nuit américaine » (1973). Une autre caractéristique de Truffaut : un nouveau film devait apporter une proposition différente de la précédente. Le premier long métrage, par exemple, était l'histoire d'un garçon, Doinel (Léaud-Truffaut) dans la France d'après-guerre ; le second, « Tirez sur le pianiste » (1960), était basé sur le roman Down there, de David Goodis, et était un film avec des éléments d'histoire policière (noir), dont le protagoniste n'était pas un acteur inconnu comme Léaud, mais une icône de la musique française, Charles Aznavour.
L'une des caractéristiques des premières années de la Nouvelle Vague est en effet la photographie N&B (noir et blanc), due en partie à un choix esthétique. Cette option pourrait aussi passer par la question financière de rendre le film moins cher et d'améliorer le film N&B, c'est vrai, mais certains cinéastes de la Nouvelle Vague, notamment Truffaut, qui a terminé sa carrière de tournage en N&B, pour mieux

reproduire l'ambiance du film noir, a préféré, à certaines occasions et pour certains projets, le mystère que la couleur n'a jamais réussi à véhiculer. N'oublions pas que tous les premiers films de ce mouvement ont été tournés en N&B. Le noir et blanc, même avec l'avènement de la couleur, a été utilisé par les principaux réalisateurs-auteurs de l'histoire du cinéma: Pier Paolo Pasolini - connu pour son esthétique de la critique radicale -, Jean Renoir, Robert Bresson, Jacques Tati (dont l'œuvre est revisitée avec beaucoup de succès en France), Alfred Hitchcock (avec qui Truffaut a fait une longue interview de 50 heures en 1966), Orson Welles, Roberto Rossellini, Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Ingmar Bergman, Woody Allen, Andrei Tarkovski, Luis Buñuel et autres.

DES AUTEURS : POUR LE MEILLEUR OU POUR LE PIRE

Il est d'usage de penser l'histoire du cinéma uniquement à partir des frères Lumière, sans considérer le cinéma avant le cinéma. En d'autres termes, l'histoire d'inventeurs qui, les uns plus et les autres moins, ont contribué à faire du cinéma ce qu'il est encore aujourd'hui, un spectacle de masse (Netflix, par exemple). Les frères Lumière n'auraient pas cru au potentiel du nouvel art à des fins commerciales. Ils ne voyaient cela que comme une expérimentation scientifique. Ils suggèrent à Méliès, intéressé par le cinématographe, qui, d'ailleurs, a été construit par Jules Carpentier, l'un des employés les plus habiles des frères Lumière, qu'il l'ignore. Les Lumière ont sans doute apporté leur contribution, mais il est également important de mettre en avant les scientifiques qui ont cherché à reproduire l'image combinée à celle du mouvement devant les frères français.

Lorsque Lumière s'est intéressée à une machine de projection d'images, les principaux problèmes de la synthèse du mouvement, selon Guidi, avaient déjà été découverts (ou étaient dans un processus très avancé) par d'autres scientifiques, comme E. J. Marey, E. Muybridge et T. Edison, juste pour n'en nommer que quelques-uns. L'histoire du cinéma avant le film dépasse les limites de cet article sur l'image de soi chez Truffaut, mais il faut noter que la découverte du cinéma ne peut pas être prise comme un fait isolé, mais comme un tissu conjonctif, dans lequel le tout et les parties se complètent. Il y a bien sûr eu un processus qui a abouti à la découverte du cinéma, tout comme dans ce processus, la Nouvelle Vague et d'autres mouvements ont éclaté avant et après. Auparavant, par exemple, nous pourrions citer le néo-réalisme italien, à partir (pour référence historique uniquement) du film « Roma, città aperta » (1954), de Roberto Rossellini, caractérisé comme un panneau social de l'Italie d'après-guerre. Dans la lignée de la Nouvelle Vague, un mouvement appelé Dogma 95 a vu le jour, dirigé par le cinéaste danois Lars Von Trier, manifeste d'un retour à un mode de tournage économique, comme le postulaient les auteurs français, entre autres caractéristiques.
La recherche de la réalité basée sur la reproduction figurative, associée au mouvement, a donné lieu à de nouvelles découvertes, comme le cinéma. Pour cela, il fallait une technique. Mais pas seulement ça. L'imagination était également nécessaire. De cette manière, Mario Guidi est arrivé à une analyse importante de l'histoire du cinéma. Pour lui, des ombres chinoises aux projecteurs cinématographiques modernes ou aux écrans électroniques, il y a une trajectoire fascinante, et la plus significative, comme il l'écrit

dans son mémoire. L'ingéniosité humaine (ou l'image de soi) est l'expression que je voudrais souligner dans la conception de Guidi. Sans l'homme-imaginatif l'art et la technique n'existeraient pas, ce qui sous-tend toute invention, y compris celle du cinéma. En d'autres termes, l'art et la technique n'existeraient pas sans celui qui les a créés : l'Homme. Et la manière dont cet homme agit, dans la figure du réalisateur, a intéressé la Nouvelle Vague, une courte période du cinéma français - tout au plus 10 ans - qui a pris des proportions mondiales et dont le groupe de réalisateurs, ex-critiques de la cinématographie, a commencé à filmer en valorisant l'expression personnelle, l'image de soi, pour le meilleur ou pour le pire.

UN MAXIMUM D'EXPRESSION INDIVIDUELLE

Une pensée réductionniste et fragmentée de l'auteur cinématographique, sujet dont cet article entend tirer de plus grandes conséquences et qui ne saurait se passer d'une vision humaniste, en ce sens que la matière sert les fins de l'Homme, mais ne la dirige pas (Francastel), ne prennent peut-être pas en compte le terrain complexe, qui, en fin de compte, est aussi la question de l'identité. Aujourd'hui, nous pourrions le remplacer par « identification » ou, j'ajoute, l'image de soi. Nous n'avons pas une « identité » fixe, mais des identifications successives avec ce qui nous affecte. La Politique des Auteurs soutient qu'avant le travail, il y a l'Homme et que l'Homme est capable de créer plus que d'être créé.

Une nouvelle génération de réalisateurs français, sensibles à ce postulat, que l'auteur est à l'origine de quelque chose, et avec l'expérience d'éditeurs de magazines comme les Cahiers du Cinéma, mais pas de cinéastes avant, s'est sentie capable de filmer aussi. Pour eux, un film est comme une étape de la vie du réalisateur, et plus encore : le reflet de leurs préoccupations à ce moment-là. En ce sens, Truffaut a dit qu'il n'y avait pas de mauvais films, mais des réalisateurs médiocres. Pour l'instant, il suffit de penser que les réalisateurs de cette tendance dans le cinéma français partageaient à la fois le même esprit de renouveau ou de rébellion. Ils faisaient partie d'une tribu, comme nous l'avons dit auparavant.

L'image de soi, élargissant sa compréhension au-delà du cinéma, peut donc également être vue comme une volonté d'expression, en dernière analyse. Godard a dit que la Politique des Auteurs était un moyen de prendre la place, d'attaquer le système tel qu'il était, d'avoir le droit de s'asseoir à la table avec d'autres façons de manger, ou des choses comme ça. Selon lui, le nom de l'auteur, nous l'avons pris d'en bas et nous l'avons mis dessus, et nous avons dit : c'est lui qui fait les films, selon le cinéaste. En d'autres termes, l'auteur, et dans ce cas nous pourrions inclure les pionniers de la peinture, de la photographie et, enfin, du cinéma, veut exprimer un sentiment ; il souhaite, comme le souligne Godard, exister comme l'image de soi. Ce faisant, il se retourne en lui-même, cherche intérieurement ce qui l'identifie universellement, ce qui le met en contact avec le reste de l'humanité, qui n'est rien de plus que ce qu'il se sent capable de dire ou de produire. Dans ce moment de lucidité à ressentir une partie du monde et d'ivresse à créer, l'auteur atteint, paradoxalement, le maximum de l'expression individuelle. Pour Francastel, l'Homme se comporte dans un double sens,

celui de la nécessité d'agir sur le monde et celui d'échanger des idées avec les autres.

C'est l'un des points qui justifierait l'importance de la Politique des Auteurs - une théorie qui a soutenu la Nouvelle Vague - comme l'un des moments les plus significatifs du cinéma depuis son invention. Le son stéréo, le grand écran, la troisième dimension, le DVD, Netflix et même un faisceau laser que j'ai eu l'occasion de regarder une certaine occasion dans un cinéma à Stuttgart, en Allemagne, quelques instants avant de commencer la projection de « Born to kill » (1987) du cinéaste américain Stanley Kubrick, peuvent aider l'industrie cinématographique, mais ils ne surpassent pas l'art fantastique créé par l'imagination (image-imago) de l'Homme, celui-là même qui a inventé le cinéma. « Si le cinéma existe encore, c'est grâce à un bon scénario, une bonne histoire racontée avec précision et invention. Il est important de créer de la fantaisie pour faire plaisir au public », a déclaré Truffaut. La Nouvelle Vague serait, encore aujourd'hui, un mot-phare pour des cinéastes inspirants (comme à l'époque du Cinema Novo, de Glauber Rocha, au Brésil).

ÉLÉMENTS HUMAINS IMPRÉVUS

Toujours derrière la notion d'auteur de cette œuvre, la réflexion de Flusser pourrait aussi s'inscrire, même s'il traite principalement de la photographie, mais que je prendrais la liberté de l'amener au champ cinématographique. Flusser écrit dans « Für eine Philosophie der fotografie » (1983) sur la disparition de l'Homme du fait que la production de l'univers photographique, ici je dirais cinématographique, ignore le facteur humain. Son analyse est pertinente pour nous en ce que le postulat de l'autorie cinématographique présuppose un artiste libéré de l'esclavage technologique. Connaître la technique vous libère, bien sûr. Mais ne pas lui être soumis, non. C'est-à-dire, analyse Flusser, l'Homme invente les instruments, oublie le modèle, s'aliène et prendra l'instrument comme modèle de son monde. Pour Flusser, la liberté joue contre l'appareil, ce qui est stupide et peut être trompé. Flusser croit en l'introduction des éléments humains imprévus. Sa critique n'intervient pas dans le sens de dire que nous n'avons pas besoin des appareils, quels qu'ils soient, mais plutôt de l'aliénation devant eux.

Le cinéma, de préférence fictif, qui a ainsi gagné en dimension et en importance dans le monde artistique d'aujourd'hui, est le résultat de l'esprit pionnier de l'homme dans la recherche d'un sens à la vie. L'auteur ne peut donc être négligé. Une réflexion de Morin est essentielle pour comprendre l'importance de l'auteur en tant qu'être complexe, que chaque être humain est un cosmos, formé de virtualités dynamiques. Sur la base d'une sensibilité ou de l'image de soi nous pouvons, donc, parler d'une autorie. Hitchcock, par exemple, ne considère pas ses premiers films sur commande comme les siens. Il savait qu'il faisait partie d'un rouage. Ce réalisateur anglais était donc sensible à un système de production qui agissait tantôt contre, tantôt en faveur de l'expression personnelle (l'image de soi). Ce qui différencie un cinéaste d'un autre, c'est une manière individuelle d'aborder le monde (sensibilité), mais qui, paradoxalement, universalise le sentiment de soi, à condition que le réalisateur se projette sur l'écran, et ne se cache pas derrière la caméra.

Parmi tous les mouvements du cinéma, la Nouvelle Vague, à laquelle s'appelait le travail des jeunes réalisateurs de la critique cinématographique française des années 1950 et 1960, était peut-être celui qui valorisait le plus le potentiel créatif du réalisateur, l'incitant à utiliser non seulement votre technique ou vos connaissances, mais aussi votre intuition. Ces facteurs ne peuvent être négligés pour établir une réalité, celle du cinéma d'auteur, dont le rapport à l'imaginaire justifie son existence. Plus l'auteur voyage de lui-même à lui-même, et atteint le souterrain fertile qu'est l'archétype, plus il obtient une expression personnelle (comme nous l'avons déjà mentionné). Pour Truffaut, qui s'impose comme l'un des plus grands défenseurs de l'autorie cinématographique - sinon le plus grand - la personnalité (ou l'image de soi) du réalisateur doit se refléter dans son travail. Truffaut a porté le Cinéma d'Auteur (majuscules) jusqu'à ses dernières conséquences, en défendant des cinéastes dans lesquels il a identifié une position morale par rapport aux films qu'ils ont réalisés.
La critique française, à son tour, a sapé, à cette époque, le travail de certains cinéastes comme Marcel Pagnol et Sacha Guitry, accusés de faire du théâtre filmé. De nombreux cinéastes continuent d'être critiqués, dont Robert Bresson, Jean Cocteau et Max Ophüls, tout comme Orson Welles aux États-Unis. Contre cette attitude jugée antipoétique de la critique officielle, qui qualifiait certains cinéastes de dépassés, c'est au début des années 1950 que le groupe de jeunes critiques français (plus tard cinéastes eux-mêmes) apparut dans le magazine les Cahiers du Cinéma, fondé en janvier 1951 par Jacques-Doniol Valcroze et Léonide Kiegel dans le prolongement de « La revue du cinéma », fondée par André Bazin en 1947. François Truffaut, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Éric Rohmer et Jacques Rivette étaient hostiles à l'idée d'école ou à la définition restrictive de cinéma, rejet du cinéma d'équipe au profit du cinéma d'auteur.

PORTRAIT DE LA JEUNESSE : LE DÉBUT

Ils ont fait valoir qu'un bon metteur en scène n'est pas nécessairement un technicien vertueux, mais seulement une forte personnalité qui s'exprime à travers le cinéma. Les réalisateurs plus âgés qu'eux avaient beaucoup à leur apprendre. L'auteur cinématographique en tant que coordinateur et agglutinateur de tous les aspects liés à la réalisation d'un film était le concept principal à partir duquel la Nouvelle Vague est partie, selon l'essayiste portugais Melo Ferreira. Parallèlement à la théorie, ils sont entrés en pratique. Ferreira a divisé les films de la Nouvelle Vague en : « antécédents » (« Les dernières vacances », de Roger Leenhardt, de 1947 à 1955), « débuts » (« Une vie », d'Alexandre Astruc, de 1956 à 1958), « apogée » (« Le beau Serge », de Claude Chabrol, de 1958 à 1961) et des « suites » (« Le mépris », de Jean-Luc Godard, de 1961 à 1965).

Inspiré par une déclaration au théâtre de l'écrivain Jean Giraudoux selon laquelle il n'y a pas de bonne pièce, mais seulement de bons auteurs, c'est que Truffaut aurait proposé, avec des collègues de la revue, une théorie de la Politique des Auteurs, dont le but était de réhabiliter les cinéastes qui se sont exprimés à la première personne : Jean Cocteau, Jacques Tati, Robert Bresson, Jean Renoir, Marcel Pagnol, Sacha Guitry, Max Ophüls. Le cinéma d'auteur, dès lors, s'appellera « Nouvelle Vague ». « L'expression, pour la

première fois, est apparu dans l'Express du 3 octobre 1957, en titre du Rapport sur la jeunesse commenté par François Giroud », selon Toubiana[vi]. Il ajoute : « En juin 1958, celle-ci publie chez Gallimard un livre à succès, La Nouvelle Vague, portrait de la jeunesse, qui n'a aucun rapport direct avec le cinéma »[vii]. Selon Toubiana, encore : « C'est le critique Pierre Billard qui, en février 1958, applique ce terme au nouveau cinéma français [dans la revue Cinéma 58] »[viii].
Qui, enfin, comme nous l'avons vu, utilise l'expression « Nouvelle Vague » pour le nouveau cinéma français – le cinéma avec l'idée d'un auteur ou de l'image de soi - aurait été le critique Pierre Billard qui s'est répandu parmi ses confrères journalistes pour désigner la nouvelle vague des films à la marque du réalisateur dans les festivals de cinéma, principalement à Cannes. La Nouvelle Vague est née, donc, à un moment de crise pour le cinéma et l'académisme français. Les années 1950 et 1960 ont été des périodes de grande agitation, notamment avec le mouvement de Mai 68. Pour certains cinéastes, la Nouvelle Vague serait née d'une crise et de la volonté de redécouvrir un cinéma plus pur. Il est donc né d'un contexte de cinématographie mondiale. C'est ainsi, comme l'image d'un auteur ou l'image de soi, que nous proposons ici de penser la Nouvelle Vague, résultat imprévu d'une période qui passa, entre autres moments, le néo-réalisme italien de Luchino Visconti et Vittorio De Sica, vers 1945.

La Nouvelle Vague a inspiré des cinéastes comme Glauber Rocha, Susumu Hani, Masahiro Shinoda, Nagisa Oshima, Shoei Imamura, Seijun Suzuki et Hiroshi Teshigahara. Lúcia Nagib rappelle qu'entre la fin des années 1950 et le milieu des années 1960, le cinéma japonais avait été envahi par la jeunesse, et qu'il n'y aurait pas eu d'autre mouvement similaire dans l'histoire de la cinématographie japonaise. Sur le plan thématique, les jeunes cinéastes japonais ont brisé les tabous de la morale et du sexe, ce qui a provoqué, selon elle, le naufrage des anciens studios de cinéma. Ce mouvement est devenu connu sous le nom de « Nouvelle Vague japonaise ».

RÉVOLUTION ARTISTIQUE

Roman Jakobson, lorsqu'il écrit sur les transitions dans un paragraphe éclairant de l'article intitulé « Décadence du cinéma », à partir de 1933, rend compte du passage d'une période à une autre. Il explique que les centres de la culture cinématographique ont alterné plus d'une fois et qu'où la tradition du cinéma muet est forte, le cinéma sonore ne trouve, quant à lui, que de nouvelles voies à un coût. Le geste de création d'auteur se produit « […] sans aucune connaissance des règles qui régissent son tissu complexe »[ix], dit Jakobson. La plus grande contribution de la Nouvelle Vague aurait donc été de miser sur une nouvelle conception du cinéma, jusque-là originale, issue des caractéristiques du cinéma d'auteur : des films qui aujourd'hui se rapprocheraient, avec réserves, du « cinéma indépendant ». Le cinéaste Jean-Jacques Beineix va plus loin et considère la Nouvelle Vague comme une révolution artistique, sociologique, sexuelle et politique.

Dans un numéro spécial des Cahiers du Cinéma de 1997, 21 cinéastes, dont le brésilien Walter Salles et l'iranien Abbas Kiarostami ont répondu à cinq questions :

1. Qu'est-ce qu'a représenté le phénomène Nouvelle Vague dans sa vie.
2. Si l'influence de la Nouvelle Vague était positive ou négative.
3. Comment elle a aidé à faire le film.
4. Si elle n'avait pas existé, comment le cinéma français aurait évolué.
5. Si le cinéma français contemporain était encore influencé par la Nouvelle Vague ?

Pour Salles, la Nouvelle Vague reste une source d'inspiration pour d'autres mouvements tels que Cinema Novo et Estética da Fome au Brésil. Kiarostami a dit que la Nouvelle Vague a donné au cinéma une nouvelle définition.
Pour conclure, Morin estime qu'avec l'introduction des techniques industrielles dans la culture, la création tend à devenir une production. Mais l'auteur serait-il donc mort ? Je ne pense pas, cela aurait simplement changé comme l'image de soi, une expression qu'on a vu ici par rapport à l'homme-cinéaste qu'était François Truffaut. Il n'y aurait plus un auteur qui devrait avoir une œuvre cohérente, mais plutôt complexe et insérée dans une sensibilité postmoderne et dans cette Self Image. Francastel disait quand il parlait du cinéma : « La technique pure donnait la possibilité de reproduire le mouvement, mais elle aurait été épuisée si elle n'avait pas connu la fantaisie d'un Méliès »[x]. Et d'un Truffaut. En somme, la construction d'un auteur cinématographique n'est pas un concept absolu, car, comme le dit Morin à propos du photogénique, c'est un double de l'image : une image mentale d'une image matérielle. Et vice versa. The other way around.

BIBLIOGRAPHIE

BACHELARD G., *A poética do devaneio*, São Paulo, Martins Fontes, 2009.

BARROS E., *O triunfo de Truffaut*, Porto Alegre, PUCRS, 1986.

–, *Truffaut : O homem que amava o cinema*, Canoas, Editora da ULBRA, 2013.

BAZIN A., *What's cinema ?, Los Angeles*, University of California Press, 1967 (vol. 1).

–, What's cinema ?, *University of California Press*, Los Angeles, 1971 (vol. 2).

BOGDANOVICH P., *Afinal, quem faz os filmes?,* São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

CAHIERS DU CINÉMA. *François Truffaut*. Éditions de l'Étoile (Numéro Spécial), Paris, 1984.

CAHIERS DU CINÉMA. *Le siècle du cinéma*. Éditions de l'Étoile (Numéro Hors-Série), Paris, 2000.

CAHIERS DU CINÉMA. *Nouvelle Vague : Une légende en question*. Éditions de l'Étoile (Numéro Hors-Série), Paris, 1997.

COELHO T., *Moderno Pós-moderno*, São Paulo, Iluminuras, 1995.

COSTA A., *Compreender o cinema*, São Paulo, Globo, 1989.

DALMAIS H. *Truffaut*, Paris, Payot & Rivages, 1995.

DESJARDINS A, *Entretient avec François Truffaut*, Paris, Ramsay, 1987.

FERREIRA C., *Truffaut e o cinema*, Porto, Edições Afrontamento, 1990.

FLUSSER V, *Filosofia da caixa preta*, São Paulo, Hucitec, 1995.

FRANCASTEL P., *A realidade figurativa*, São Paulo, Perspectiva, 1993.

GODARD J-L., *Introdução a uma verdadeira história do cinema*, São Paulo, Martins Fontes, 1989.

GUIDI M., *De Altamira a Palo Alto: a Busca do Movimento*, São Paulo, USP, 1991.

JAKOBSON R., *Linguística. Poética. Cinema*, São Paulo, Perspectiva, 1970.

MAFFESOLI M., *O tempo das tribos : O declínio do individualismo nas sociedades de massa*, Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 2014.

MARIE M., *La Nouvelle Vague : Une école artistique*, Paris, Nathan, 1997.

MERLEAU-PONTY M., *Fenomenologia da percepção*, São Paulo, Martins Fontes, 1999.

MORIN E., *Introdução ao pensamento complexo*, Lisboa, Instituto Piaget, 1991.

–, *O cinema ou o homem imaginário*, Lisboa, Espelho D'Água, 1997.

---

[i] TOUBIANA S., DE BAECQUE A., *François Truffaut*, Paris, Gallimard, 2001, p. 268.

[ii] MAFFESOLI M., *O tempo das tribos. O declínio do individualismo nas sociedades de massa*, Rio de Janeiro, Forense, 2014, p. 145 (Traduction libre).

[iii] BOGDANOVITCH P., *Afinal, quem faz os filmes?*, São Paulo, Companhia das Letras, 2000, p. 22 (Traduction libre).

[iv] BACHELARD G., *A poética do devaneio*, São Paulo, Martins Fontes, 2009, p. 89 (Traduction libre).

[v] MORIN E., *O cinema ou o homem imaginário*, Lisboa, Relógio D'Água, 1997, p. 111 (Traduction libre).

[vi] TOUBIANA S., DE BAECQUE A., *Truffaut*, Paris, Gallimard, 2001, p. 269.

[vii] Ibidem.

[viii] Ibidem.

[ix] JAKOBSON R., *Linguística. Poética. Cinema*, São Paulo, Perspectiva, 1970, p. 91 (Traduction libre).

[x] FRANCASTEL P., *A realidade figurativa, São Paulo*, Perspectiva, 1993, p. 55. (Traduction libre).