Histoire du Cinéma Contemporain

***1955-1980***

*Le cours se propose de retracer l'histoire du cinéma contemporain à travers*

*l'étude spécifique des jeunes et des nouvelles cinématographies apparues en*

*Europe et aux États-Unis dans les années 1960 et 1970. La Nouvelle Vague,*

*le Free Cinema anglais, le Cinéma direct, les jeunes cinémas de l’Est, le «*

*Nouvel Hollywood », envisagés au regard de leur contexte d’émergence,*

*constitueront les principales étapes de ce parcours. L’enseignement se*

*prolongera dans une*

*programmation hebdomadaire de films à la*

*Cinémathèque universitaire (salle 49).*

**Table des matières**

**« L’année dernière à Marienbad », Alain Resnais**

**« Cléo de 5 à 7 », Agnès Varda**

**1. Nouvelle vague en France**

**Introduction**

Le label « Nouvelle Vague » Éclosion de la nouvelle vague

Quelle séquence historique ? Quelle constellation de cinéastes ?

Comment caractériser la nouvelle vague ?

**Contexte d’émergence de la nouvelle vague**

Situation du cinéma français après la seconde guerre mondiale

Critique cinématographique et cinéphilie.

L'exemple de quelques précurseurs

**Groupe des cahiers du cinéma**

Un concept : la caméra-stylo.

Une doctrine critique, la politique des auteurs

Premiers pas vers la réalisation

**L’expression d’une rupture**

Des innovations techniques : le rôle des chef opérateurs

Renouvellement narratif et stylistique

Réussite commerciale puis chute

**2. Nouveau cinéma anglais : « Free Cinéma »**

**Un mouvement littéraire : les jeunes gens en colère**

**Un programme : le Free Cinema**

**Le Free Cinema dans l’histoire du cinéma britannique**

**Spécificités formelles et narratives du Free Cinema.**

**Le Free cinema dans l’histoire du cinéma britannique** .

**3. Nouveau cinéma américain**

**4. Cinéma Direct / Cinéma Vérité**

**5. Cinéma d’Europe de L’Ouest**

**Jeune cinéma allemand**

**Jeune cinéma espagnol**

**Jeune cinéma italien**

**6. Cinéma d’Europe de l’Est**

**Cinéma d’ex Tchécoslovaquie**

**Cinéma Polonais**

**Cinéma de Russie** i.

**7. Nouvel Hollywood**

Introduction

La dénomination « contemporain » a été choisie pour désigner « l ‘après années 60 », c’est une

appellation purement pratique. On s’aperçoit que la définition de « contemporain est

changeant selon les historiens et les analystes d’art. « Contemporain » est la période la plus

récente dans l’Histoire selon les historiens. Mais cela dépend encore de quels types d’historien

(pour les français la période contemporaine débute à la révolution française et fait suite à la

période moderne, pour les anglais, la période couvre les derniers 75ans1). Du coté de l’histoire

de l’art, la période contemporaine est plus ramassée, commençant en 1945 (au moment où la

scène artistique se déplace de l’Europe vers les États Unis), pour d’autres elle commence vers les

années 60 avec le « pop art ». L’adjectif « contemporain » fait donc débat. Ici nous l’utiliserons

comme désignateur d’un renouveau dans le cinéma, pour désigner un jeune cinéma.

On peut l’associer à un « cinéma moderne ». Un premier mouvement incarne la nouvelle façon

d’aborder le cinéma, c’est le **néo réalisme italien**. En 1945, l’Italie fait face au désastre de la

guerre, à une crise politique et à une absence de moyens financiers. C’est dans ce contexte des

décombres de la guerre que des cinéastes vont envisager une autre manière de faire le cinéma.

Le néo réalisme empreinte beaucoup au documentaire (dans la manière de filmer), la plupart

des films sont pourtant de fiction. Cela se caractérise par **des tournages en extérieur, par le**

**choix de décors naturels, le refus des effets visuels et e montage trop ostensibles, le recours à**

**des acteurs non professionnels et des sujets à forte dimension sociale.** *Ce cinéma rend*

*compte du présent* **.** Le néo réalisme italien est donc le premier à incarner cette modernité

d’après 2nde guerre mondiale.

Si il y a modernité, il y a classicisme. Ce classicisme est une manière de représenter, de raconter

des histoires, qui s’est imposée avec le classicisme hollywoodien, ou « cinéma de la

transparence » : c’est un cinéma qui donne l’illusion que l’histoire se raconte toute seule. Le

cinéma de la modernité envisage autrement la façon de représenter.

Le champ du cinéma de la modernité est caractérisé par l’expérimentation. On est dans l’idée

que chaque film dans sa manière d’utiliser le cinéma comme moyen d’expression est une forme

d’essai (Fellini, Resnais). **La modernité propose un renouvellement en profondeur du langage**

**cinématographique.** Ce renouvellement correspond aussi à une nouvelle conception du monde

(influence de la 2nde guerre mondiale). Les récits sont d’avantage non dramatique : ils n’hésitent

pas à privilégier des temps morts, des fins ouvertes, contrariant la lisibilité du film. Les

personnages ont des motivations sociologiques et psychologiques par forcément visibles ; ils

sont souvent peu enclins à l’action, dans des situations de crise, dont l’identification avec le

1

Ils parlent de contemporanéité seulement si il existe encore des témoins vivant de la période.

spectateur est problématique. Les repères spatiaux et temporels sont brouillés, il y a peu de

coupures nettes. La présence du cinéaste peut se faire ressentir de différentes manière (mise en

abime2, empreinte de l’auteur par des marques stylistiques fortes).

Dans le cadre du cinéma français, un auteur particulier va influencer le jeune cinéma, **André**

**Bazin.** Critique co-fondateur des cahiers du cinéma, mentor des cinéastes de la nouvelle vague,

important dans la carrière de Truffaut. À travers ses études sur le néo réalisme italien et Orson

Welles on peut entrevoir deux idées :

- le refus du montage comme manipulation volonté de mettre en avant les

risque, un regard sur la réalité (texte « Le montage interdit »)

 -captation de la réalité, insistance sur son ambiguïté

Ce terme de modernité va s’imposer dans littérature critique et théorique, ex dans la revue « Cinéma » 62, un texte de Marcel Martin sur Antonioni :

Antonioni, il me semble que c’est la définition même du cinéma moderne : il rejette les

structures traditionnelles, il ne cherche pas tellement, d’abord, à raconter une histoire,

mais à montrer l ’évolution d’un certain nombre de personnages, il conserve les temps faibles

dans la mesure où ils ont dans la vie autant d’importance que les temps forts ; il remplace

le temps par la durée et par la durée qui se fait ; il nous donne l ’impression de vivre avec les personnages leur propre durée en acte, et non pas d’avoir devant soi une œuvre structurée en

fonction d’une temporalité redécoupée a posteriori par le montage.

**« L’année dernière à Marienbad », Alain Resnais**

La notion de modernité au cinéma passe par un nouveau rapport au temps, devenant le sujet

implicite où même explicite des films. **« L’année dernière à Marienbad »**, de *Alain Resnais*,

confirme la nouveauté de son cinéma. Le parti pris est de faire un film purement émotionnel.

Le scénario est écrit par un écrivain, *Alain Robbe-Grillet* (se rattache au nouveau roman,

bouleversant les codes de littérature, leurs romans proposent de nouvelles formes sans intrigue,

sans personnages…). L’histoire raconte les évènements d’un grand hôtel baroque, dans lequel

un homme anonyme poursuit une jeune femme de ses assiduités. Cet homme tente de

persuader cette femme qu’ils se sont connus cette année précédente à Marienbad, ce qu’elle nie.

La manière d’envisage les décors, de mettre en scène, fait ressentir la manière de parcourir un

espace. Il est difficile de savoir si l’on se situe au présent ou dans un passé, dan s la réalité ou

l’imaginaire, on est en permanence dans les brouillages des codes du spectateur. Ce film sera

nommé à l’oscar du meilleur scénario, mais sa sortie en salle sera accompagnée de polémiques.

Le film connaît une grande division critique entre ceux qui

encensent la démarche et ceux qui la trouve trop obscur pour

les spectateurs.

**« Cléo de 5 à 7 », Agnès Varda**

*Deuxième long métrage après une série de courts métrages*

*lui donnant une vraie reconnaissance.*

L’idée est de faire un film contre un projet inachevé (un film

en costume entre la France et L’Italie). C’est un film à petit

budget avec peu de comédiens, tourné dans les rues de Paris,

qui a des conditions minimales de production. L’idée est de

raconter l’histoire d’un personnage Cléo (interprété par

Corinne Marchand), une jeune chanteuse à la mode, de 5h à

7h, 2h de la vie du personnage, qui attend les résultats

d’examens médicaux. On donne l’illusion de vivre avec le personnage le temps de ces deux

heures. Elle va créer sa propre société de production qui va financer ses propres films, et ainsi se

forger une indépendance. Ce film est typiquement parisien, il filme de nombreux lieux célèbres

(Montparnasse, parc Montsouris). Le film est découpé en chapitre, chaque chapitre

déterminant un laps de temps précis, d’où l’importance du temps dans le film.

On tente de faire comprendre au spectateur des subjectivités. Il y a successivement des plans

venant filmer de face les réactions des personnages, des portions de subjectivité introduites.

Plusieurs éléments témoignent de l’angoisse du personnage, Paris devient presque un lieu de

signes.

**On parle de film éponge : le film attire autour de lui, autour du personnage, les évènements**

**contemporains comme une éponge se remplit d’eau.**

**1. Nouvelle vague en France**

C’est une somme de prises de position, d’expériences individuelles qui vont être menées

simultanément dans une sorte de communauté d’esprit. Le but est de « faire différemment des

films différents ». Cette vague s’inscrit dans une période particulière de la France (fin des

années 50 et début des années 60, période des trente glorieuses), elle en est le produit et le

témoin. C’est une période de croissance économique, de mouvements sociaux (apparition de la

jeunesse) et marquée par une volonté de liberté. Sera créé à cette époque le ministère des

affaires culturelles, avec un lot de lois aidant à la production, permettant l’éclosion et le

développement de al nouvelle vague. La nouvelle vague est contemporaine d’un événement

majeur : **la guerre d’Algérie** (1954). Ça touche particulièrement la jeunesse, soldats du

contingent envoyés en Algérie.

**Introduction**

**Le label « Nouvelle Vague »**

D’une certaine manière se voit réactiver avec la nouvelle vague la relève des générations au sens

d’une querelle, un affrontement entre une nouvelle et une ancienne génération. On trouve

cette querelle dans l’histoire de l’art, permettant de remettre en question les manières de faire

et de concevoir les disciplines artistiques. Les définitions sont extrêmement variables selon les

périodes, selon les auteurs. On peut d’abord dire que la nouvelle vague est une affaire de

perception et de critères mis en avant pour la définir.

L’expression « nouvelle vague » apparaît en 1957 dans une enquête publiée conjointement par

un institut de sondage (l’IFOP) et par un magazine « l’express ». Cette enquête menée

notamment sur la jeune génération née après la seconde guerre mondiale, donne un portrait de

la jeunesse d’après guerre. Cette enquête s’intitule **« la nouvelle vague arrive** ». Cette expression

sera reprise dans un ouvrage écrit par Françoise Giroud, elle publie un livre nommé **« La**

**nouvelle vague : portraits de la jeunesse »** (1958, Gallimard).

L’expression est utilisée pour la première fois en 1958 par un critique de cinéma, Pierre Billard,

dans la revue « Cinéma 58 ». Elle désigne alors les nouveaux artistes. L’article est cependant

nommé « une jeune académie du cinéma ». Cette

expression sera reprise de nombreuses fois et sera

imposée en 1959 au festival de Cannes, voyant la

célébration de deux films emblématiques : « Les

400 coups » et « Hiroshima mon amour ».

L’expression sera aussi utilisée dans la presse

généraliste, par les producteurs et par le centre

national de la cinématographie.

*On passe d’une expression visant à désigner*

*une population, une certaine tranche d’âge*

*(expression sociologique),*

*pour devenir*

*caractéristique du cinéma en 1959.*

*L ’expression devient également un label de*

*qualité, désignant une nouvelle façon de faire*

*du cinéma.*

Tout premier long métrage réalisé dans les années

60 devient du cinéma de nouvelle vague. En décembre 1962, les Cahiers du Cinéma publient

un numéro spécial dédié à la nouvelle vague. On peut y lire la volonté de rassembler les 161

réalisateurs de la nouvelle vague apparus en trois ans. Ils diffusent une photo de « Adieu

Philippine » de Jacques Rozier, pour eux le film qui caractérise le mieux l’esprit Nouvelle Vague

(pourtant d’un cinéaste ayant un parcours différent du leurs).

**Entretien avec Françoise Giroud :**

La nouvelle vague devrait être marquée par des figures, il y a l’idée de quelque chose de neuf

qui vient bouleverser des acquis. L’idée de combien la Nouvelle Vague devient une mode est

également présente.

**Éclosion de la nouvelle vague**

**1959** : sortie en salle des deux premiers films de Claude Chabrol : « Le beau Serge » (Février) et

« Les cousins » (Mars). Ces deux films sont remarqués et récompensés (prix Jean Vigo pour « Le

Beau Serge » et « Les cousins » remportent l’ours d’or à Berlin). C’est un jeune réalisateur (27

ans) venant de la critique, sans aucune formation technique, qui réalise dans des conditions de

productions atypiques (héritage familial). Ces deux films échappent donc au cadre juridique du

cinéma français.

Au festival de Cannes toujours en 1959, deux films récompensés : « Les 400 coups » et

« Hiroshima mon amour ». Il se réunit près de Cannes, en 1959 toujours, un colloque de

critiques et réalisateurs de la Nouvelle Vague. Ils vont prendre une photo et signer un texte qui

a une valeur de manifeste, défendant une certaine idée du cinéma. *Il témoigne l ’envie de*

*faire des films et non de faire une carrière dans le cinéma, de faire des film s*

*personnels.*

En 1959 se préparent également de nombreux courts métrages (commencement du tournage de

« A bout de souffle » de Godard et du premier Rohmer).

**Quelle séquence historique ? Quelle constellation de cinéastes ?**

Les séquences historiques sont changeantes, elles varient d’un critique ou d’un historien à

l’autre. Il est également difficile de ranger les cinéastes sous cette appellation, quels cinéastes

peut on considéré comme appartenant au genre ?

 *Truffaut, Godard, Rohmer, Rivette, Kast, Doniol-Valcrosse.*

Ils sont caractérisés par une passion pour le cinéma, par l’absence de formation technique, par

leurs liens avec la littérature et la critique.

2ème groupe : nouveau cinéma des années 60 (courts métrages et documentaires)

 *Agnès Varda, Alain Resnais, Jacques Demy, Chris Marker, René Franju*

Engagement politique, social, leurs courts métrages délivrent un regard politique sur la société

de leur temps (ex : « Nuit et brouillard » d’Alain Resnais).

Comment caractériser la nouvelle vague ?

Michel Marie, dans un ouvrage nommé « La Nouvelle Vague, une école artistique », pose une

question, peut on qualifier La Nouvelle Vague « d’école artistique » ? **Il faudrait qu’il y soit un**

**texte fondateur, un manifeste. Il faut ensuite qu’il y soit des lieux de rencontres. Des thèmes**

**partagés par les membres de cette école et un public prêt à accepter les changements induits**

**par cette école artistique.** Michel Marie essaye alors de voir si la Nouvelle Vague répond à ces

critères.

Michel Marie conclue en considérant le mouvement comme une véritable école artistique. La

Nouvelle Vague est un moment bref mais extrêmement prégnant au niveau du mythe. Dés

1959/1960, on sait que la Nouvelle Vague sera fortement médiatisée par la presse critique,

généraliste, et fera objet de publications, d’ouvrages concernant cette jeune génération de

cinéastes : elle bénéficie de surmédiatisation (très portée par les Cahiers du Cinéma).

La Nouvelle Vague est associée à la modernité, au changement. Depuis 50 ans les références à la

Nouvelle Vague reviennent fréquemment. Cette aura va déborder les frontières françaises et va

influencer de nombreuses jeunes cinématographies étrangères.

La manière dont on considère le cinéma français des années 50 se fait à travers le prisme de la

nouvelle vague. Elle efface plus ou moins les autres cinéma de l’époque (pus populaire,

commercial).

**À lire :**

-

-

-

-

-

Michel Marie « La Nouvelle Vague : une école artistique »

Antoine de Baecque « La Nouvelle Vague, portrait d’une jeunesse »

Geneviève Sellier « La Nouvelle Vague, un cinéma au masculin singulier »

Jean Pierre Esquenazi « Godard et la société française des années 60 »

Aldo Tassone « Que reste t’il de la Nouvelle Vague ? »

*Quelles sont les conditions (économiques, technique, esthétiques, générationnelles)*

*d’apparition de la Nouvelle Vague en France entre 1958 et 1962 ?*

*En quoi ce mouvement artistique impose t ’il des thématiques et une esthétique*

*nouvelle ?*

**Contexte d’émergence de la nouvelle vague**

**Situation du cinéma français après la seconde guerre mondiale**

Le cinéma connaît une bonne santé économique, grande fréquentation des salles (354 millions

de spectateurs en 1959). On est aussi à un moment charnière, c’est une période qui voit fléchir

la fréquentation dans les salles. Entre les années 50 et 60, le cinéma français va perdre

quasiment la moitié de ses spectateurs. La situation économique est bonne, mais la période de

transition est la. On produit entre 120 et 150 films par ans. Le cinéma français a du mal à

s’imposer face à la concurrence américaine d’un point de vue de l’exportation.

Cette période paraît plutôt immobile sur le fond esthétique, on se pose la question du

renouvellement. **« Sclérose esthétique et bonne santé économique, on pourrait ainsi résumer**

**le cinéma français à la veille de l’explosion avec la Nouvelle Vague »** (Michel Marie). Le

cinéma français donne l’impression d’être dans un immobilisme. On constate que

contrairement au cinéma américain, il n’y a pas de cinéma expérimental, de cinéma d’avant

garde permettant un renouvellement des formes et de cinéastes. La structure même des métiers

du cinéma pourrait être la cause de cette sclérose, le cinéma français est marqué par des

hiérarchies trop fortes. La production

nationale vise surtout les films à gros

budgets, bloquant les petits réalisateurs.

Le manque d’intérêt pour les risques par

les producteurs bloque également le

cinéma.

Après la seconde guerre mondiale, les

grands cinéastes des années 30 vont

retrouver leur place de cinéaste. La jeune

génération apparue pendant l’occupation

est peu nombreuse. Le cinéma des années

50 est dominé par des projets à grands

budgets, avec vedettes, portés par les

scénaristes, permettant le rayonnement du

cinéma français mais empêchant les innovations.

**En 12 ans (1945 à 1957), 167 films sont**

**produits et réalisés par 9 cinéastes différents :**

**environ 18 films par cinéastes.**

Le court métrage va jouer un rôle important

dans le renouvellement. En 1953 va se créer « le

groupe des trente ». Se réunissent une trentaine

de réalisateurs, producteurs, techniciens,

critiques, pour la défense du court métrage

(Alain Resnais, Agnès Varda, Jacques Demy,

René Franju). Ils vont écrire un texte ayant

valeur de manifeste défendant le court métrage.

En 1953 est créée une **prime à la qualité**. Elle

vise à aider les cinéastes débutants. Il s’agit d’encourager des projets plus personnels,

différents de la production courante, jugés plus originaux, plus inédits. Cette aide est versée

après réalisation, elle entre en vigueur en 1956. En 1955 se forme le label « Art et Essai ». Ces

mesures vont jouer un rôle moteur pour permettre la production et la diffusion de jeunes cinéastes.

1958 : on passe à la cinquième république, entrainant des mesures favorisant la Nouvelle

Vague. Notamment la création du ministère des affaires culturelles. Le cinéma était rattaché au

ministère de l’industrie, maintenant il est rattaché au ministère des affaires culturelles : c’est

l’entrée du cinéma dans la culture. On créer l’avance sur recette, suite à une présentation du

scénario, permettant d’avoir une aide cinématographique.

**Critique cinématographique et cinéphilie.**

Le regard de la jeune génération de cinéaste s'est porté sur 3 lieux : les ciné-clubs, la

cinémathèque française et les revues.

*Les ciné-clubs* : mouvement qui va s'inscrire dans l'après guerre avec l'idée que la culture peut-

être un certain moyen d'émancipation une forme de militantisme culturel.

1945 → 150 ciné-clubs

1969 → 600 ciné-clubs

Le ciné-club **Objectif 49** est un lieu mythique. On y trouve un certain nombre de noms et de

personnes qui vont être à l'origine des Cahiers du Cinéma. L'objectif de ce ciné-club est de créer

une nouvelle avant-garde.

Le premier film projeté est **« Les parents terrible »** de Jean Cocteau aux Champs-Elysées en

1949. Cocteau utilise le cinéma comme moyen d'expression. André Bazin fait parti de ce club,

Jacques Doniol-Valcroze également, qui sera co-fondateur des Cahiers du cinéma. **Alexandre**

**Astruc y fait également parti, il est critique et sera l'auteur de « La caméra stylo ».** Durant

l'été, le club organise une semaine de projection. Elle a lieu en province, à Biarritz. Ça sera le

premier festival du film maudit. Le président est Jean Cocteau. Durant cette semaine, il écrira

un texte sur ce que sera la Nouvelle Vague. *« Un art inaccessible aux jeunes ne sera jamais*

*un art ».*

« Zéro de conduite » de Jean Vigo, « Ossessionne » de Luchino Visconti et « Les dames du bois

de Boulogne » de Robert Bresson sont projetés à ce festival. Seront présents, Éric Rhomer, Jean-

Luc Godard et François Truffaut : les futurs représentant de la Nouvelle Vague sont déjà

présent. Le ciné-club s'arrête en 1951, année de la création des Cahiers du Cinéma. L'idée est

de trouver une troisième voie de la presse critique. Il se situe entre « Écran français »,

communiste et « Radio Chrétien ».

**La cinémathèque française a été crée en 1936 sous la forme d'une association**. La figure

emblématique de cette association est Henri Langlois, cofondateur et directeur. Son rôle est

particulier, il est de sauver tout ce qui concerne le cinéma, films et non films (

documentaires...). Son rôle n'est pas seulement d'être conservateur, elle va aussi diffuser les

films : elle a un rôle également pédagogique.

**Jean-Luc Godard :** *« Fréquenter les ciné-clubs et la cinémathèque c'était déjà penser*

*cinéma et déjà penser au cinéma. Écrire, c'était déjà faire du cinéma ».*

Les revues de cinéma ; dans les tous premiers numéros des Cahiers du Cinéma, sont publiés les

premiers articles critique des futures cinéastes de la Nouvelle-Vague. Les Cahiers du Cinéma et

Positifs sont des revues émergentes, indépendantes, tandis que les autres revues appartiennent à

des ciné-clubs. Le premier rédacteur en chef des Cahiers est Henri Bazin. Il sera ensuite

remplacé par Éric Rhomer puis par Jacques Rivette de 1963 à 1965.

**L'exemple de quelques précurseurs**

Un certain nombre de cinéastes vont devenir des références pour la jeune génération. La

première figure est celle de **Jean-Pierre Melville**, né en 1917. Son premier film est **« Le silence**

**de la mer** », sorti en 1947 et va sortir de référence. C'est une adaptation d'un roman publié

pendant l'occupation signé Vercors. Il a été tourné avec un budget de 9 millions d'anciens

francs. Petite budget, acteurs inconnus, équipe réduite, tournage en décors naturels, absence de

l'accord du CNC. A sa sortie en salle, il est considéré comme un petit succès public et vrai

succès d'estime. Il apparaît comme exemplaire. Un deuxième film est réalisé, en 1956, « Bob le

flambeur ». Il revisite les films de gangster américains.

Le deuxième cinéaste est **Agnès Varda**, née en 1928. Elle est photographe à la base et signe en

1954, un long métrage, « La pointe courte ». Film aussi à petit budget, 7 millions d'anciens

francs, financés en coopérative par les acteurs et les techniciens, entièrement écrit réalisé par

son auteur. Film tourné en décor naturel. Une fois terminé, il est exploité comme non-

exploitable, aucun distributeurs ne veut le diffuser. Il n'est visible qu'en 1956, grâce au circuit

Art et Essai. Le film met en scène un couple, interprété par Philippe Noiret, et Silvia Monfort.

Varda dira plus tard : *« Je voulais faire un film pas agréable à voir mais auquel on*

*pensera longtemps après ».*

**Jean Rouch**, est aussi une référence pour les critiques des Cahiers du Cinéma. Il est ingénieur

de formation qui s'est ensuite tourné vers l'ethnologie, où il mènera des missions en Afrique de

l'ouest. Ses films sont tournés en Afrique et projetés à Paris. Il participe à la création du Comité

du Film ethnologue. C'est en 1947 que Rouch va réaliser un court métrage : « Au pays des

mages noirs », documentaire sur la chasse à Hippopotame. En 1954, il réalise « Les maîtres fous

», film encore documentaire ethnographique. Film tourné à la caméra à l'épaule, son enregistré

à l'aide d'un magnétophone. **Émergence du cinéma vérité**. Son film réalisé en 1958 « Moi, un

noir » aura pour traitement du son, une influence sur le cinéma de Godard.

**Groupe des cahiers du cinéma**

La bande des Cahiers est identifiable par ses positions, notamment des attaques formulées sur

un certain cinéma français jugé **académique**. Il passe aussi par la défense de cinéastes européens

et américains qui sont présentés comme des modèles. Ce sont des cinéastes découverts après la

seconde guerre mondiale. André Bazin donner le qualificatif *« Hitchcocko-hawkiens »* pour

la bande des Cahiers pour la défense de Hitchcock et Hawks.

**René Prédalle** caractérise la Nouvelle-Vague. Il dira : *« Avec la NV, tous les nouveaux*

*cinéastes français vont tourner dans la rue comme Rossellini, en pensant à Hitchcock*

*et à Hawks. Les références sont du côté hollywoodien mais la manière est néo-réaliste*

*».*

**Un concept : la caméra-stylo.**

Texte publié par **Alexandre Astruc** en 1949, article emblématique dans Écran français :

*«Naissance d'une nouvelle avant-garde : caméra-stylo».* Il défend le cinéma comme un

moyen d'expression personnel affranchis des codes du théâtre. Cinéma comme un langage, qui

peut être utilisé à la manière d'un écrivain ou du nouvelliste. L'idée est que le cinéaste utilise la

caméra comme l'écrivain utilise son stylo. Il propose une certaine conception du cinéma. Il

cherche à pousser une génération de cinéaste à utiliser la caméra comme tel.

Il passe à la réalisation et met en scène deux films dans les années 50. Le premier est un court

métrage : « Le rideau cramoisis ». Idée d'un cinéma romanesque, mais narration à la première

personne, en voie off. En 1955, il réalise un long métrage, « Les mauvaises rencontres ». Le film

est repéré dans la manière de planter le décor de l'action, qui est Paris. Décor géographique qui

va être celui de bon nombre de films de la future Nouvelle-Vague. Truffaut, dans ses textes

critiques va prolonger l'idée du concept de la caméra-stylo ; **l’idée de la recréation.**

**Une doctrine critique, la politique des auteurs**

Doctrine critique des Cahiers du Cinéma créée sur la référence, la filiation. Jeunes gens qui ont

une grande connaissance de l'histoire du cinéma. En Avril 1954, dans les Cahiers du Cinéma,

apparaît un article de Truffaut : **« Une certaine tendance du cinéma français ».** Article

polémique et certaine idée du cinéma que se font les futurs cinéastes de la Nouvelle-Vague.

Dans cet article, Truffaut dresse un certain portrait du cinéma des années 50. Pour lui se qui

caractérise le cinéma de l'époque est l'adaptation littéraire, utilisation des costumes, du

vedettariat. Il parle de « Cinéma de Papa ». Il montre qu'il a une évolution dans sa critique du

cinéma. Après avoir définit ce constat, il s'attaque aux scénaristes et aux dialoguistes,

notamment Jean Aurenche et Pierre Bost. Il attribue le succès du cinéma à l'habilité des

scénaristes. Il leur reproche de sous estimer le cinéma, il parle de « littérateur ». Il convoque des

cinéastes américains comme Ford, Hawks, italiens comme De Sica, Rossellini, français comme

Tati, Renoir, qui incarnent la figure d'auteur. Ils parviennent par leur mise en scène à imposer

leur marque d'auteur. *Le seul cinéma qui vaille est le cinéma d'auteur* .

**Premiers pas vers la réalisation**

Ils disposent de peu ou pas de bagage technique. Le passage à la réalisation se fait au mépris des

conventions, du corporatisme qui règne dans la production cinématographique des années 50.

« Et pourtant je tourne », autobiographie de Claude Chabrol disant que tout ce qu’il faut savoir

de la mise en scène s’apprend en 4h. **L’écriture filmique va être vécue comme un**

**prolongement de l’écriture critique.** Elle a un lien avec l’écriture littéraire également. Rohmer

était avant tout professeur de lettre et a même publié un roman en 1946. Cette liaison se

traduit également par la grande présence des livres dans les films (Balzac, livres dans « Pierrot le

fou »…). Pour les cinéastes du nouveau roman / nouveau cinéma : le court métrage a sa propre

particularité, ils comparent le court métrage à la nouvelle. Pour les cahiers du cinéma cela se

rapprocherait plutôt du brouillon, d’un moyen d’attirer l’attention, un essai.

**L’expression d’une rupture**

*«La volonté de faire un cinéma d’auteur a entrainé une modification*

*du système ordinaire de production. À son tour, cette modification a*

*eu pour effet une réforme des méthodes de tournage. Enfin, ces*

*méthodes rénovées ont eu des répercussions esthétiques sur l ’ œuvre*

*elle même. »*

*(1960, « Essai sur le jeune cinéma Français » de André Labarthe*

Les premiers films de la nouvelle vague sont produits de manière inédites avec une économie de

moyen et des tournages extrêmement rapides (film « Le beau Serge » réalisé grâce à un héritage

familial ; « Les 400 coups » financé grâce à l’aide du beau père de Truffaut, un budget

représentant un dixième d’un film « normal ».). Cette idée du petit budget est vécue comme

une liberté et non une restriction : on ne fait pas courir le risque d’une grosse perte pour le

producteur, et c’est également une garantie de bénéfices si le film est un succès. Trois

producteurs vont produire les films de la nouvelle vague :

-

-

-

**Pierre Braunberger** : accompagne les long métrages de la nouvelle vague (« Tirez sur le

pianiste » de Truffaut en 1960 et « Vivre sa vie » en 1962 de Godard)

**Anatole Dauman** : société de production « Argos Film », il sera avant tout partenaire

des cinéastes du nouveau cinéma

**Georges de Beauregard**

Dans ce contexte de fin des années 50, on a une diversité de facteurs qui montrent pourquoi

ces producteurs vont s’intéresser à ces films (systèmes d’aides, certains films).

Cette économie du budget est à relativiser. Il faut envisager sur la durée, il y a une évolution

entre 1958-1959 et la fin de la période. Certains cinéastes vont créer leur propre société de

production. Claude Chabrol créer la société « AJYM » (1958-1961), qui aura permis le passage à

la réalisation au long métrage de Rohmer et de Jacques Rivette. François Truffaut créer « Les

Films du Carrosse » en 1959 après le succès de « Les 400 coups ». Cette société va exister

jusqu’ne 1984, elle va aider des cinéastes comme Jean Cocteau. « Les films du losange » créée

par Eric Rohmer et barbette Schroeder, cette société a produit la majorité des films d’Eric

Rohmer et d’autres films (notamment le récent « Amour » de Hanneke).

**Des innovations techniques : le rôle des chef opérateurs**

Ce qui va caractériser les films de la nouvelle vague est l’abandon des studios et leur artifice

propre. Ce cinéma de studio sera remplacé par un cinéma d’improvisation, de spontanéité. Les

grands chefs opérateurs de la nouvelle vague vont expérimenter à travers les films auxquels ils

vont participer. Ils incitent les fabricants de matériel et de pellicule à mettre au point des

éclairages et des caméras plus performantes. Henri Decae sera le premier chef opérateur de la

nouvelle vague (« Le Beau Serge » de Chabrol, « Les 400 coups » de Truffaut, « Ascenseur pour

l’échafaud » …). On adapte à ce jeune cinéma une science de l’éclairage mis au service de

l’histoire racontée privilégiant la richesse plastique des couleurs et des lumières. Raoul Coutard

sera le chef opérateur principal de Godard, il a une photographie privilégiant le naturel, on

nommera son style le « Style Coutard », un style de reportage avec caméra portée à l’épaule, un

faible éclairage.

**Renouvellement narratif et stylistique**

Il apparaît une conception nouvelle de la mise en scène et de la direction d‘acteurs**. C’est un**

**cinéma de rupture.** On rompt avec le vedettariat qui caractérise le cinéma des années 50. Des

acteurs non professionnels font leurs premiers films, des comédiens inconnus issus du théâtre

apparaissent. On voit pour la première fois des « comédiens d’un film », des comédiens associés

à un seul film, qui ne feront pas carrière.

Un ton nouveau apparaît dans l’interprétation. Ce jeu d’acteur est l’héritier de plusieurs

tendances : d’abord du néo-réalisme italien, ou de l’école américaine de « l’actor studio » ; un

type de jeu qui privilégie la décontraction, la spontanéité, la désinvolture apparente.

On voit une augmentation du nombre de scénarios originaux par rapport aux adaptations. Ce

qui caractérise ces films est la volonté de décloisonner les genres du cinéma. « La sincérité de

la nouvelle vague a été de parler bien de ce qu’elle connaissait et pas de parler mal de

ce qu’elle en connaissait pas » Godard

Les films tournent souvent entre les relation homme et femme. Ces thèmes étant chers aux

réalisateurs, ils seront qualifiés de narcissique, de nombrilistes : on reproche l’aspect trop

personnel de leurs films.

Extraits :

« A bout de souffle » de Godard

Godard s’appuie sur la virtuosité de son opérateur. Il met en évidence de nouveaux lieux de

tournage (cafés, rues, appartements). Il invente une nouvelle manière de diriger les acteurs, il les

laisse improviser, ou selon une légende leur soufflerait les dialogues au dernier moment.

« Une femme est une femme » de Godard. Son premier film en couleur.

**Réussite commerciale puis chute**

Cette réussite va durer réellement deux années : succès public et reconnaissance critique, de

jeunes réalisateurs vont pouvoir passer à la réalisation suite à l’intérêt que leur porte les

producteurs. Dans la période 1959-1960, trois titres sont emblématiques : « Les cousins » (258

000 spectateurs), « Les 400 coups » (261 000), « A bout de souffle » (259 000). Cette phase

d’euphorie qui suit va retomber à partir de 1960 et surtout 1961. On a donc un pic puis une

retombée.

**On note une baisse de la fréquentation des premiers films**, « Lola » (1961) de Jacques Demy ne

rassemble que 43 spectateurs. Les films de Claude Chabrol sont également en baisse,

« Godelureaux » en 1961 rassemble 23 500 spectateurs. En 1962 Chabrol sort un autre long

métrage nommé « L’œil du malin », qui rassemble 8 000 spectateurs, puis « Ophélia » atteint les

7 000 spectateurs. Le 4ème film de Godard « Les Carabiniers » atteint seulement 2 000

spectateurs. Le film « La ligne de mire » de Pollet (1960) ne va trouver aucun distributeur, le

film étant jugé « insortable ». Certains cinéastes peinent à passer l’étape du deuxième film.

Chabrol apprend tous ses échecs va accepter des films de commande et des films de genre, plus

facilement commerciaux. Il ne reviendra sur des projets personnels qu’à la fin des années 60.

Les cahiers du cinéma se mettent à favoriser la cinématographie américaine, elle ne donne

finalement pas un soutien constant à cette nouvelle génération. **La nouvelle vague sera**

**également objet de critique**. On lui reproche de créer elle même un nouveau type de qualité

française qu’elle critiquait pourtant, un certain conformisme. On lui accuse également d’avoir

précipité la chute de fréquentation en salle.3

La postérité sur la nouvelle vague sur le plan symbolique sera extrêmement grande. Le

rayonnement de la nouvelle vague perdure dans le temps jusqu’à aujourd’hui, et va dépasser les

frontières de l’hexagone dés les années 60. **On parle de « nouveau cinéma ».** Il se caractérise par

un certain regard sur la jeunesse, un renouvellement des acteurs, des techniciens, des films

également tournés avec peu de moyens. Ce sont cependant des cinématographies plus

politisées, plus contestataires, ils s’opposent par le biais du cinéma : ils sont marqués par les

changement des sociétés des années 60.

*« Nous voulons ouvrir, rouvrir le cinéma à tout le réel, à tous les*

*modes d’appréhension du réel. Ainsi vont de pair les volontés de*

*refléter, d ’interroger et de violenter ce monde »*

*Bernardo Bertolucci*

**2. Nouveau cinéma anglais : « Free Cinéma »**

Il incarne un renouveau du cinéma anglais, apparaissant à la moitié des années 50 jusqu’à la fin

des années 50. Les films du nouveau cinéma anglais sont contemporains à la nouvelle vague

française. Ce renouveau s’appuie sur un mouvement littéraire (écrivains, dramaturges) qui se

veut contestataire réunissant des opinions situées plutôt à gauche. Il s’oppose contre le cinéma

anglais tel qu’il apparaît dans les années 50, on lui reproche son caractère artificiel et son

conformisme. Il revendique également une inscription sociale beaucoup plus marquée

(principale différence à la nouvelle vague), la grande majorité des personnages des films du

nouveau cinéma britannique sont issus de la classe ouvrière. En 1949 au festival du film maudit

à Biarritz, on peut déjà apercevoir des figures de ce cinéma (Anderson)

On donne plusieurs noms à ce renouveau :

-

-

**Nouvelle vague britannique** (British New Wave, incluant donc également le renouveau du

cinéma irlandais)

**« Free Cinema »** (renvoie à un programme de courts métrages montrés à Londres, montrant les

représentants de ce cinéma ; cette expression renvoie également à un texte de février 1956

expliquant le but de ce cinéma)

Il est rare de trouver des projections mettant en avant ces films, ils sont méconnus. Ce n’est que très

récemment que ces titres ont fait l’objet d’une édition DVD4.

**Un mouvement littéraire : les jeunes gens en colère**

Ils sont romanciers, dramaturges, fortement influencés par l’aile intellectuelle du parti

travailliste (engagés à gauche). Ils remettent en question la société britannique à travers leurs

écrits. Ils attaquent les mœurs, la morale telle qu’elle existe dans leur société des années 50. On

peut véritablement caractériser les personnages de leurs œuvres de « anti héros ». À travers leur

manière d’être, ils témoignent une volonté de rejet des barrières sociales et des conventions.

La pièce « Look back in Anger » de John Osborne est présentée en 1956 à Londres ; elle donne

l’expression de jeunes gens en colère. Le personnage principal est un intellectuel déclassé qui

s’en prend au système à travers de longues tirades. Cette pièce va avoir un grand rôle, un effet

de déflagration à travers une génération d’auteurs, notamment Tony Richardson, qui mettra en

scène la pièce puis l’adaptera au cinéma en 1959. Le film adapte le contenu même de la pièce,

mais il sort de l’espace de la scène (un appartement) et constitue un espace rarement vu dans le

cinéma anglais de cette période, il donne à voir sur la société. **Cette pièce fait donc le lien entre**

**le mouvement littéraire et le mouvement cinématographique.**

Tony Richardson et John Osborne vont créer une société de production de film dés 1956 nommée **« W**

**Woodfall Films »**, qui va produire un certain nombre de cinéastes représentant de ce nouveau cinéma.

**Un programme : le Free Cinema**

Le renouveau sera annoncé dans les articles de jeunes critique collaborant à travers deux revues

de cinéma anglaises : **« Sequence »** et **« Sight and Sound ».**

Sequence : durée de vie limitée : entre 1947 et 1952, on va retrouver ces futurs cinéastes et des

articles très revendicatifs.

Sight and Sound : créée en 1952, on y trouve également des futurs représentant du cinéma

britannique.

On y trouve la défense de jeunes cinéastes admirés par de jeunes critiques (cinéastes américains comme

John Ford, français comme Jean Vigo, anglais comme H.Jennings). On y considère le cinéma anglais

actuel comme trop bourgeois, coupé des réalités sociales et incapable de sortir des studios.

**On parle des trois mousquetaires du Free Cinema :**

-

Lindsay Anderson

-

-

-

Carel Reisz

Tony Richardson

John Schlesinger

Ils vont caractériser le Free Cinema.

**Lindsay Anderson** a eu un engagement particulièrement actif pendant la seconde guerre

mondiale. Il devient ensuite enseignant à Oxford. Il publie des textes aux dimensions

polémiques dans la revue Sequence. Il passe à la réalisation assez tôt (des courts métrages de

commande dés 1948). C’est l’un des chefs de file du Free Cinema, en automne1956 il publie

un texte nommé « Stand Up, Stand Up » dans « Sight and Sound », un texte engagé qui appelle

à un cinéma engagé socialement.

**Carel Reisz**, d’origine Tchécoslovaque. Il a un engagement très actif dans la 2ème guerre

mondiale (pilote de chasse dans la royal air force). Il devient étudiant en science et intègre la

revue Sequence. C’est un critique qui va avoir un regard très attentif et un rôle institutionnel, il

va être chargé dés 1952 des programmes du British Film Institute. Il collaborera à la revue Sight

and Sound. Il publie des articles sur le montages, rassemblés dans un ouvrage référence publié

en 1953, posant la question des techniques, des conceptions du montage cinématographique.

**Tony Richardson,** études de lettre à Oxford. Il aura à la fois une activité critique et une activité

de metteur en scène (pièce de John Osborne). Dans la deuxième partie des années 50 il sera

producteur et réalisateur à la télévision anglaise (BBC).

**John Schlesinger,** d’abord une activité de comédien (acteur à l’université d’Oxford, puis au

théâtre puis à la télévision). Il entrera à partir de 1957 à la BBC ou il réalise des documentaires.

Il va passer au long métrage plus tardivement, mais va néanmoins signer en 1961 un court

métrage extrêmement remarqué nommé « Terminus » (documentaire sur une station de la gare

de Londres, il gagne un prix au festival de Venise en 1962).

Début des années 50, ils vont réaliser une série de courts métrages documentaires, qui vont être

remarqués et incarner cette volonté de renouveau. On parlera de « point de vue

documentaire », défini lors de la production du film de Jean Vigo « À propos de Nice » (1930).

Il renvoie clairement à l’idée du regard, du point de vue du cinéaste. « Ce documentaire exige

que l’on prenne position car il met les points sur les i. Il l’engage par un artiste mais un

homme ». Ces courts métrages donnent des regards personnels, singuliers sur la réalité qui les

entoure. Ils sont produits en marge de l’industrie cinématographique : ils sont tournés avec des

équipes réduites et dans des conditions proches des cinéastes amateurs. Ils sont soit financés

par les réalisateurs eux même, soit ils ont obtenu une aide, une subvention faite par le British

Film Institute, soit des commandes légèrement détournées par les réalisateurs. On parle de **« No**

**Budget Movies ».**

La question de la diffusion se pose, ou montrer ces courts métrages ? Le programme Free

Cinema permet de montrer ce cinéma nouveau au public. Il y aura au total 6 programmes du

court métrage entre 1956 et 1959 qui vont imposer cette idée de renouveau, d’abord des

programmes anglais, puis étrangers pour montrer la connexion entre les deux. Le premier

programme est conçu par Carel Reisz, accompagné d’un texte qui a valeur de manifeste : « Free

Cinema : pour un cinéma libre ».

*« La foi en la liberté, en l ’importance des gens et en la signification*

*du quotidien est implicite dans la pratique du temps »*

*Extrait du manifeste*

N°4 « Polish voices » : mise en avant du jeune cinéma polonais, on projette les film de

notamment Roman Polanski

N°5 Renouveau français, projection de films de la nouvelle vague française

**Le Free Cinema dans l’histoire du cinéma britannique**

C’est une histoire marquée par les rapports difficiles avec le cinéma américain en terme de

domination et de concurrence : on parle de colonisation du cinéma anglais par le cinéma

américain. Dés la fin de la première guerre mondiale, on voit une déferlante de films

américains dans les cinémas anglais. Le cinéma anglais voit également partir ses cinéastes et

acteurs pour Hollywood, ils se servent de leurs films réalisés en Angleterre comme carte de

visite pour Hollywood. Nombreux représentants du nouveau cinéma vont également signer des

films à Hollywood.

La tradition réaliste s’impose dans le cinéma britannique, une école documentaire impose les

déterminants du cinéma anglais : la recherche d’une certaine authenticité**. C’est après la**

**première guerre mondiale que le cinéma anglais va assez mal résister à l’hégémonie du**

**cinéma américain .**

Dans les années 20 on remarque une situation paradoxale, le cinéma anglais est marqué par

une fréquentation des salles élevée et une production extrêmement basse. On estime que 95%

des cinémas anglais sont occupés par des films non-anglais. On parle de **novembre noir** de

1924 : mois pendant lequel il n’y aurait aucune diffusion de film anglais en Grande-Bretagne.

Les professionnels du cinéma vont interpeller les pouvoirs publiques : le gouvernement va

prendre une mesure pour protéger les écrans nationaux des productions américaines : **le**

**« Quota Act » en 1927. Il y a un quota minimum de films anglais sur les écrans nationaux.** Ce

quota aura un rôle très important, il sera élargi jusqu’à atteindre les 30% après la seconde

guerre mondiale. Cela permet à la production nationale d’avoir une existence sur le marché

intérieur. En 1936 : 196 films britanniques sont produits (contre presque zéro le mois de

novembre 1924).

Cette mesure protectionniste aura également des effets pervers. Elle n’empêche pas la

concurrence du cinéma américain sous d’autres formes. Les majors américaines vont trouver

une parade : la possibilité de créer des filiales britanniques qui vont respecter le Quota Act

(films produits en Angleterre mais financés par les américains). Les films de ces filiales n’ont pas

grande importance, peu de budget, mais permettent de déjouer le système instauré par le

gouvernement : ils imposent une certaine idée d’un cinéma anglais médiocre.

Cette situation paradoxale qui marque une bonne santé du cinéma anglais dans les années 30 a

ses limites et ses avantages. SI on devait faire un portrait rapide de ce cinéma, on peut dire que

c’est essentiellement un cinéma de divertissement : tourné en studio, et réparti en genres bien

identifiés. C’est un cinéma qui ne témoigne que d’assez peu d’innovations.

« London Film », société créée par Alexandre KORDA en 1932.

« Rank Organisation », créée par Arthur Rank en 1937. Deviendra dans les années 50 une

société de production de premier plan (ouverture vers le marché américain). Témoigne d’un

cinéma plus ambitieux et permet à des cinéastes fuyant le nazisme de continuer le cinéma en

Grande-Bretagne.

Après 1945, le cinéma anglais va connaître une période de reconnaissance internationale

importante. On voit l’apparition de cinéastes reconnus dans le monde :

-

-

-

-

David Lean avec « Brève Rencontre » et des adaptations de Charles Dickens (notamment Oliver

Twist)

Carol Reed : « le troisième homme » (1949)

Michael Powell

Emeric Presburger

Dans les années 50 le cinéma cède face à la télévision naissante, on assiste à une chute de la

fréquentation5.

Le gouvernement travailliste va créer une taxe destinée à créer un fond de soutien à l’industrie

cinématographique : « British Film Found ». Il accorde des aides sur projet en fonction de la

qualité artistique ou commerciale du projet. C’est malgré tout un contexte de crise, les mesures

prises pénalisent fortement le cinéma américain (une taxe très lourde leur est imposée).

Hollywood va partir dans une logique d’embargo, il va priver le cinéma anglais des films

américains.6 20% des salles de cinéma vont fermer en 58. Ce cinéma dominé par ces conditions

de prestige, cet héritage sera critiqué par les réalisateurs du Free Cinema, un cinéma de studio,

de divertissement, replié sur lui même, qui tourne le dos à la réalité sociale (un cinéma

d’évasion).

Il y aura des innovations cependant dans les années 50, c’est du coté du circuit amateur que des

choses se passe. La société est marquée par la croissance, le bien être, la prospérité. On assiste à

de multiples vagues de protestations de la jeunesse : elle met en avant un sentiment de malaise,

qui remet en cause le système. La jeunesse incarne un esprit de révolte repérable dans les

années 50, elle s’en prend à l’autorité, aux traditions.

**Spécificités formelles et narratives du Free Cinema.**

Les représentant du Free Cinema passe à la réalisation dans les années 60, en transposant des

nouvelles, des romans qui ont été publiés quelques années plus tôt. Ils s’emparant d’une

matière qui a été en relation constante avec la société anglaise des années 1950. La thématique

de la lutte des classes apparaît clairement, les relations amoureuses difficiles également, la

volonté des personnages d’échapper à leur condition et à un destin médiocre, voir même une

fuite devant la réalité.

Le premier long métrage qui vient marquer l’irruption du Free Cinema est un film de Jack

Clayton : **« Room at the top ».** Le réalisateur appartient à une génération antérieur, il a été

auparavant un des grand chef opérateur du cinéma britannique. Il a notamment travaillé avec

Michael Powell et Emeric Presburger, et travaillera avec Hitchcock. C’est un film produit par

Woodfall Films ». Ce film connaitra un vrai succès commercial, remportera de nombreux prix

(y compris à l’étranger), au générique du film on peut voir Simone Signoret (actrice principale).

Ce film va répondre aux attentes des cinéastes du Free Cinema, on retrouve un modèle narratif

typique : le personnage est un fils d’ouvrier qui cherche à réussir socialement en séduisant la

fille d’un riche industriel (tout en délaissant la femme qu’il aime). On retrouve beaucoup

d’éléments caractéristiques du Free Cinema.

Caractéristiques des longs métrages du Free Cinema selon Raymond Lefèvre

-

-

-

-

-

le rejet violent de tout académisme (remet en cause les conventions du cinéma

commercial : tournage en extérieur, décors réels, moyens modestes). Personnages non

conformistes, toujours en mouvement, en révolte, incarnés par ne nouvelle génération

d’acteurs (Albert Finney, Alan Bates, Richard Harris. Oliver Reed ; un jeu qui rompt

avec l’héritage théâtral classique)

refus de l’atemporel et du stéréotype (défense d’un cinéma en prise avec le présent)

volonté de se concentrer sur la vie elle même

affirmation du provincialisme

lutte contre le conformisme (Extrait : « Samedi Soir, Dimanche Matin »), le sens de

l’engagement politique et social. Les cinéastes du Free Cinema revendiquent un

engagement marqué par les partis de gauche (parti travailliste notamment), ils veulent

faire naitre un cinéma de prolétaire.

« Toutes les œuvres ont des implications politiques car elles sont des œuvres d’art. L’artiste doit

mordre la main qui le nourrit. » Le cinéma entend rendre compte des réalités nationales,

traduire le quotidien des gens, refuser tout artifice spectaculaire. La notion du réalisme est

clairement posée. **Ils recherchent une authenticité.**

**John GRIERSON**, né en 1918, va rencontrer un certain nombre de cinéaste à Hollywood

(Chaplin, Flaherty). Lorsqu’il retourne en Angleterre, il va créer un service cinéma qui va

promouvoir l’esprit britannique, le pays et ses institutions. L’idée est de mettre en place un

service de documentaires qui reflètent les réalités sociales et a une dimension pédagogique.

Documentaire sur un bateau de pêche, suivant la vie des marins pêcheurs « Drifters » en 1929.

Il sera présenté en première partie de « Le cuirassé Potemkine » de Eisenstein. On utilise des

termes de « anti studio » ou « anti star system » pour montrer un cinéma qui a d’autres

ambitions. EN 1937 John GRIERSON va être appelé au Canada pour mettre en place une

cinématographie nationale. Il va créer l’office national du film du Canada et en restera le

directeur jusqu’en 1945. On y voit des expériences de Cinéma Vérité et Cinéma Direct.

Pendant la seconde guerre mondiale, le cinéma sera partisan de l’effort de guerre. Il sera créé

une unité de cinéastes placée sous l’égide du ministère de l’information, qui réalisera des films

sur la place de la Grande Bretagne dans la seconde guerre mondiale. On peut rapprocher cette

unité au rôle que jouera le cinéma aux États-Unis (John Ford, Cappra). Le Free Cinema va

revendiquer les démarches des documentaristes des années 30 et en même temps avoir un

regard critique : ils ont conscience que le cinéma documentaire de la seconde guerre mondiale

a pu être utilisé à des fins de propagande. Le court métrage documentaire des 50 met de coté la

voix off pour éviter d’orienter le sens des images. Ils présentent un mélange de réalisme social et

de précision formelle. Un souci d’authenticité est lié à la fiction.

Dans les années 50 : succès critique et publique des courts métrages du Free Cinema, c’est une

période d’émergence sur la scène internationale. Cette période sera cependant de courte durée,

pour certains critiques, la colère qui avait porté les cinéastes des années 50 semble s’estomper

avec le temps. Seul Lindsey Anderson sera le plus fidèle à ses engagements, sa filmographie est

extrêmement violente face au système en place. Les représentants du Free Cinema vont se

tourner vers des productions étrangères, notamment à Hollywood.

Apparition d’un style similaire à la télévision (Frears, Watkins, Loach…). Harold Pinter va

adapter le roman « Lolita » de Nabokov en Angleterre dans les années 60. À ce moment la

société anglaise connaît des changements très forts, on parle du « Swinging London ».

Apparition de la pop. Richard Lester : films documentaires sur la Beatles Mania « 4 garçons

dans le vent » et « Help ! ».

Studio Hammer : donne un coup de jeune à un certain nombre de classiques du film

d’horreur. Dracula, Frankenstein et d’autres sont repris.

David Lean : « Lawrence d’Arabie », « La fille de Ryan »

Années 60 : apparition des James Bond, lancée avec « Docteur No ».

Malgré cette production à succès montant, on note en 1969 une domination américaine en

terme de financement : 90% de l’argent investit dans la production en Grande Bretagne est

d’origine américaine.

**3. Nouveau cinéma américain**

Apparaît autour du milieu des années 50 et va se prolonger au milieu des années 60. Dés les

années 50 on trouve une volonté du cinéma d’obtenir une indépendance face au système

Hollywoodien. C’est un cinéma relié essentiellement à New York, qui sera le cœur de sa

production mais également lieu des films. On peut parler de cinéma essentiellement New

Yorkais réunissant des cinéastes qui entendent se rompre avec le cinéma représenté par

Hollywood. On parle de **« École de New York ».**

Sur un plan social, politique et culturel, le cinéma affirme une rupture avec la société

américaine des années 50. Les sujets des films vont s’intéresser à la question de la misère, de la

marginalité, de la ségrégation, des tabous. Il y a une volonté d’être le reflet de certains aspects

négligés par Hollywood. Cette contestation peut s’élargir à d’autres domaines artistiques dans

les années 50, notamment dans la littérature. Certains poètes et essayistes vont remettre en

question certains tabous. On parle de « Beat Generation ». Ce mouvement va éclore sur la côte

ouest (San Francisco) et réunir des écrivains, des artistes peintres… Trois vont jouer un rôle

important : Jack Kerouac, Allen Ginsberg, William S. Burroughs.

« Beat » : idée de battement et de béatitude : personnages vagabonds. « Beatnik »

« Désobéissance civile » de Thoreau

« Sur la route » 1957, roman de Kerouac

« Howl », Allen Ginsberg, long poème ou l’auteur s’attaque aux institutions et au conformisme

américain.

« Le festin nu » de Burroughs

Ce nouveau cinéma américain est aussi un cinéma entendant aller contre la censure effective et

l’autocensure qui existe dans le cinéma de l’époque: le code HAYS (aboli en 1967).

Changements dans le cinéma :

-

-

-

loi anti trust : indépendance des exploitants

télévision : incarne le divertissement familial

apparition de films européens incarnant un esprit de liberté (nouvelles vagues)

**Mise en question du système Hollywoodien**

À la fin des années 50, le monopole d’Hollywood semble ébranlé, remis en question. On voit

une baisse notable de la production dans la fin des années 50 (57 : 300 films ; 59 : 180 films ;

en 1963 seulement 121, un des chiffres les plus bas de l’histoire de l’industrie

Hollywoodienne). Pour compenser cette baisse de la production, on voit s’agrandir le nombre

de coproduction et le déplacement des tournages vers d’autres pays. De nombreux films seront

tournés dans les studios italiens, des westerns en Espagne… C’est un moyen de pouvoir baisser

les couts de production.

On observe une diminution progressive du nombre de salles de cinéma après la seconde guerre

mondiale :

1945 : 20 000 salles

1949 : 11 000 salles

Cette disparition touche les cinémas de quartier, touchés par la crise de l’exploitation.

Hollywood va tenter d’innover : c’est l’apparition des drive in. Ils vont représenter 25% de la

recette cinématographique et 30% des points de projection.

C’est essentiellement l’apparition de la télévision qui explique la diminution de salles de

cinéma.

Des techniques tentent de faire revenir les spectateurs : écran large pour concurrencer le « petit

écran » (cinémascope), premiers essais d’écrans en trois dimensions, cinéparcs…

La fréquentation baisse également, la tendance s’inverse dans les années 50. On assiste à des

pics de fréquentation à la fin des années 40, la baisse s’amorce dans les années 50.

Le monopole d’Hollywood semble ébranlé sur l’exploitation, la production et la fréquentation.

**Hollywood change de visage dans les années 60.** Ce changement s’explique par la concurrence

avec la télévision, le cinéma va tenter de collaborer avec elle : des films produits par les studios

sont vendus à la télé pour alimenter les programmes. 10 000 anciens films en 1961 seront

vendus. Le cinéma va également utiliser ses studios pour tourner des productions liées à la

télévision. C’est la Warner qui va entamer une production télévisuelle dés 1955. En 1961, un

film sur 4 à Hollywood est destiné à la télévision. On assiste également à une concentration

plus forte du système : les années 50 et 60 représentent une période ou l’identité des studios est

remise en question, on assiste à des fusions, des rachats par des sociétés à vocation

internationale dont l’activité n’est plus simplement que el cinéma. En 1966, la Paramount sera

racheté par un trust « Gulf and Western », qui s’occupe d’assurances, de pièces automobiles, de

légumes et de tabac.

**L’indépendance face au monopole d’Hollywood**

La question de l’indépendance traverse l’histoire du cinéma américain. Lorsque l’on veut faire

un cinéma indépendant dans les années 50, les possibilités sont limitées, **on va se tourner soit**

**du coté du documentaire (qui deviendra petit à petit de la fiction) soit du coté du cinéma**

**expérimental.** Ce cinéma est plutôt qualifié à l’époque de « film amateur », ils ne suivent pas les

règles de professionnalisme qu’incarne Hollywood.

Dans les années 30, il y a déjà eu des expériences documentaires. Une coopérative de

production a vu le jour dans les années 30 : « Frontier Film ». Elle se consacre au tournage de

films documentaires. Elle est créée en 1936 par Léo Hurwitz et Paul Strand. Elle va également

produire des films engagés. La plupart de ces expériences documentaires se situent dans la

lignée de la photographie, ce sont pour la plupart des photographes qui se servent du cinéma

comme moyen d’expression.

Extrait : **« In the street »** 1948, coréalisé par une photographe (Helen Lewitt) et un

écrivain/critique de cinéma (James Agee). Tourné dans un quartier de New York à Harlem. Ils

utilisent une caméra amateur pour restituer l’atmosphère des rues. Ce film donne à voir des

quartiers peu montrés au cinéma (quartiers pauvres), l’attention est également portée sur

l’enfance. Une amorce d’histoire se forme à travers le carnaval qui mobilise ces jeunes enfants.

La durée courte des plans et le soin de la composition rappellent une démarche

photographique.

**« Le petit fugitif »** 1953 ; l’action se passe encore à New York, dans les quartiers de Brooklyn,

on a une histoire qui permet à la fois de construire une trame narrative et de l’intégrer dans un

contexte documentaire : le New York des années 50. C’est l’histoire d’un jeune garçon, Joey,

dont la mère doit partir pour se rendre au chevet de la grand-mère souffrante. À la suite d’une

mauvaise blague, Joey croit tuer son grand frère et s’enfuit. Le film raconte l’escapade du jeune

garçon. Il s’agit encore d’une coréalisation, d’un film collectif : Morris Engel (réalisateur), Ray

Ashley (assistant), Ruth Orkin (monteuse). Engel est connu comme photographe, il a réalisé des

photos lors du débarquement en Normandie ; ce film est un hommage à sa propre enfance

dans les quartiers de Brooklyn. Tourné sans son, il sera post synchronisé en studio. Les

comédiens sont non professionnels.

Ce film sera rejeté par les studios américains car considéré comme un film amateur. Ce n’est

que grâce à l’aide d’un distributeur américain, qui avait déjà diffusé des films du néo réalisme

italien, qu’il pourra être montré en salle. Le film sera présenté au festival de Venise. Aucun

Lion d’or ne sera donné, mais le film recevra un lion d’argent. André Bazin souligne le

rattachement qu’a le film avec le néo réalisme Italien.

**« On the Bowery »** de Lionel Rogosin, 1956

C’est quelqu’un de très engagé, marqué par les problèmes d’ordre politique. Le film joue de

nouveau avec les frontières entre documentaire et fiction. Il va d’abord saisir la vie de

marginaux. Pour donner une ligne narrative au film, il raconte l’histoire d’un chômeur, qui va

discuter et échanger avec ces marginaux avant de repartir. Rogosin réalisera « Come Back

Africa » en 1958, un film sur l’Apartheid, ou l’on retrouve une proximité dans la démarche

(petite équipe, emploi de non professionnels…).

Il y a des liens entres tous ces films, dans la volonté de donner à voir de certains quartiers et de

capter une vie prise sur le vif.

**Un tournant décisif entre l’école réaliste New-Yorkaise et le nouveau cinéma**

**américain**

**« Shadows »** de John Cassavetes7

Ce film contient la plupart des caractéristiques du nouveau cinéma américain : la recherche

d’une certaine vérité, l’effet documentaire, l’improvisation, la libération des rapports humains

et transgression des tabous sexuels et raciaux. Il sera tourné en 16mm (amateur/semi amateur)

en 1958. Le film sera financé en grande partie grâce à une prospection, on demande via la radio

aux auditeurs si ils sont prêts à verser un dollar, une avance sur le billet à venir. En réunissant

cette somme le film va pouvoir être produit. Ce mode de production montre qu’il y a volonté

d’échapper au système des studios, de permettre à certains films de pouvoir exister.

Au départ, seule une vague intrigue est proposée. Un travail d’improvisation est mené pour

tenter d’élaborer des personnages et de construire l’histoire. L’histoire se constituera au fil des

ateliers de théâtre et au fil du tournage. À travers une histoire d’amour remise en question à

cause des origines des protagonistes, Shadows propose une thèse anti raciste. La revue « Film

Culture » va dire énormément de bien du film et va pousser à sa réussite commerciale. C’est la

diffusion de ce genre de film dans des festivals qui permet leur diffusion à l’internationale.

**« The Connection »** de Shirley Clark

On peut repérer des liens entre « Shadows » et « The Connection ». Présenté en 1961. Dans la

démarche de tournage, on cherche encore à saisir cette vérité, cette authenticité des

personnages. L’improvisation a toujours une grande importance, elle permet à des évènements

inattendus de se produire. Il y a également la volonté de déjouer les contraintes du code

HAYSE. Shirley Clark est une figure méconnue de cette génération des années 50. Elle

n’appartient à aucune école, fait des films de fiction à allure documentaire, beaucoup trop

sociaux pour relever du cinéma d’avant garde. On remarque un lien entre la danse physique et

les mouvements avant gardiste de la caméra. La parole sera au centre du film. Une référence à

« En Attendant Godot » est fréquemment reprise dans le film. De jeunes drogués attendent

l’arrivée de leur dealer, l’action se déroule sur une journée. Avec les drogués, il y a également

des musiciens de Jazz, et une équipe de reportage faisant un documentaire sur les jeunes

drogués.

Les dialogues, à l’apparence improvisés, sont à l’origine une pièce de théâtre de Jack Gelber

(« The Connection ») interprétée par une troupe incarnant l’idée d’avant-garde : le « Living

Theater ». L’originalité principale vient du thème abordé, le film aura d’ailleurs des soucis avec

la censure de l’époque.

**Un mouvement qui tente de se structurer**

Jonas MEKAS, né en 1922 en Lituanie, émigre aux USA en 1949. Il incarne bien l’idée d’un

« homme de cinéma » : critique, cinéaste, défend une certaine idée du cinéma. Il sera autant

actif dans les revues que dans les structures de production, diffusion voulant promouvoir un

cinéma indépendant. Il permettra la diffusion du film « un chant d’amour » de Jean Genet. Il

devient rédacteur en chef de Film Culture, revue créée en 1957, le but est de promouvoir un

cinéma alternatif : « Revue du cinéma indépendant d’Amérique ».

Les articles témoignent de la défense d’un cinéma d’avant garde. Cette défense se fait avec un

parti pris manichéen : d’un coté le cinéma impur (cinéma hollywoodien), d’un autre l cinéma

pur : le cinéma indépendant. La revue Film Culture est un bon témoin du mouvement de

l’époque, qui tente d’imposer un cinéma particulier. À partir de 1959, la revue va élire un « film

indépendant de l’année », en 1959 c’est « Shadows » qui remporte le prix. En 1960, le prix est

attribué à « Pull my Daisy » de Robert Frank. En 1961, prix attribué à « Primary » de Robert

Drew et Richard Leacock.

Dés 1959 : Jonas Mekas lance l’appel pour une nouvelle génération de réalisateurs. Il fait porter

ses critiques contre le système Hollywoodien sur un point précis : la production. Ce texte

témoigne déjà de cette volonté d’appeler de ses vœux un cinéma indépendant. 28 septembre

1960 : 23 réalisateurs, producteurs et acteurs vont se réunir et signer un texte manifeste (de

Jonas Mekas) appelant à la création d’une organisation libre et ouverte. Cette organisation va

prendre un nom : **« New American Cinema Group ».**

*« Nous ne voulons pas de films faux, bien faits, roublards, nous les*

*préférons rudes, mal faits, mais vivants. Nous ne voulons pas de*

*films roses, nous les voulons de la couleur du sang. »*

Suite à ce texte manifeste, on peut repérer trois domaines d’action :

- **la censure** : un cinéaste est un artiste, il ne doit rendre comptes à personne

- **production** : le cinéma est un mode d’expression personnel, il doit témoigner d’un

esprit d’indépendance

- **diffusion**

« Guns of the Trees » de Jonas Mekas

Un point commun réunit ces cinéastes : une volonté de rupture, de liberté, tant du point de

vue de la manière de faire les films que de la forme qu’ils peuvent prendre. Ils veulent faire

tomber le maximum de contraintes sur la production et la distribution. Un certain nombre de

ces cinéastes, après quelques films, vont rejoindre les rangs d’Hollywood. **Un cinéma**

**underground qui va rassembler des pratiques extrêmement différentes apparaît en parallèle.**

Pour ce cinéma underground, Jonas Mekas va créer la « Film-Maker Cooperative » en 1962. Les

films produits seront très singuliers en terme de durée, de genre… Le cinéma est élargi dans

tous ses éléments. Ils échappent aux normes établies par le cinéma commercial : chaque film a

sa logique propre. Ce mouvement s’épanouit de 62 jusqu’à la fin des années 60. Il donne

reconnaissance à un cinéma à la base marginal et peu organisé. Ce cinéma revendique une

indépendance, quitte à être vu par un public restreint.

L’exemple le plus marquant est Andy Warhol. Il créer une structure : « The Factory » (l’usine),

ou des films expérimentaux sont filmés. Jonas Mekas en 70 créer un centre d’archivage ayant

pour objet de conserver la mémoire de ce cinéma indépendant, d’avant garde, underground. Il

y stocke des publications, des revues…

« Exploding Plastic Inevitable » Andy Warhol

**4. Cinéma Direct / Cinéma Vérité**

Le direct désigne une technique d’enregistrement simultané d’image et de son (son synchrone).

Puis il désigne l’addition d’une série d’innovations technique témoignant al volonté de capturer

la vie sur le vif. Et enfin il désigne un mouvement, une apparition simultanée de cinéastes dans

les années 50 : USA, Canada et France. Chaque pays aura un rapport différent au cinéma

direct. Le direct renvoie à trois pays, à trois vérités.

Le cinéma vérité : expression apparaissant dans un article publié dans « France Observateur » en

janvier 1960 signé du sociologue Edgar Morin. **Il parle d’une nouvelle période dans l’histoire**

**du cinéma documentaire : nouvelle période de prise de vue et de prise de son.** On y lit un

rattachement que fait Morin à d’autres moments de l’histoire du cinéma (courant néo réaliste,

néo documentariste). Cette expression désigne également un cinéaste plus ancien : Dziga

Vertov (il défend la vie enregistrée par la caméra et renonce à la fiction, aux « mensonges de la

mise en scène »). Les techniques d’enquête télévisées sont utilisées également.

Par l’entremise de la caméra, des témoins parviennent à se confesser et à partager leur

intériorité.

**Le cinéma direct témoigne d’un rapport nouveau à la réalité**

Cette expression de cinéma direct sera théorisée pour la première fois en 1963 par le

cinéaste Mario Ruspoli dans un rapport remis à l’UNESCO nommé « Le groupe synchrone

cinématographique léger ». Il inscrit le cinéma direct dans l’histoire du documentaire et insiste

sur ses possibilités.

Mario Ruspoli, très tôt à penser à la façon de libérer la caméra de la lourdeur des appareillages

techniques, pour filmer autrement. « Les hommes de la baleine » (1959), film documentaire sur

la pêche à la baleine, qui va utiliser d’autres manières d’utiliser la caméra. Dans ce films

précurseur on retrouve des personnages importants de ce mouvement : opérateur Michel

Brault, film accompagné d’un commentaire de Chris Marker. Il rend compte de son expérience

de cinéaste : une libération de la prise de vue, et une modification de la forme des équipes de

tournage. Ce que cherche le cinéma direct c’est une authenticité des situations et des êtres. Les

moyens sont complètement différents. Dans le néo réalisme il y avait un cheminement artificiel

par le biais de la fiction, dans le cinéma direct la confrontation avec la vérité est directe. Il y a

également un travail d’enquête ethnographique.

**La révolution du direct tient à l’addition d’une série d’innovations techniques.**

Le format 16mm devient le format du documentaire : il donne plus de libertés de tournage,

libère les opérateurs des contraintes de la caméra et est plus économique. L’accès à des

magnétophones légers et portables aide grandement cette recherche de libertés : les

magnétophone Perfectone et Nagra (techniques déjà utilisées par la radio et la télévision). On

invente également des dispositifs permettant de synchroniser l’enregistrement de l’image et

l’enregistrement du son. Au tout début, cette synchronisation se fait par un fil de

synchronisation : caméra et magnétophone sont pilotés simultanément. Les caméras se font de

plus en plus silencieuses aide l’avènement du son synchrone. La mise au point des caméras est

simplifiée, et le zoom apparaît (focale variable). L’utilisation de chargeurs de pellicules pouvant

contenir des bobines de 120 mètres donne une autonomie de plus de 10 minutes. Cela

introduit une nouvelle manière de filmer : on peut faire du plan séquence. L’introduction de

pellicules plus sensibles qui permettent des tournages en extérieur sans éclairage d’appoint.

Caméra « Coutant », pèse 3 kilos, fonctionne sur batterie et pilote un magnétophone portatif

avec fil de synchronisation. L’ensemble pèse 10 kilos, le tout devant être manœuvré par deux

personnes. L’équipe de prise de son et de vue est grandement allégée. (Caméra utilisée

notamment dans « Le joli mai », film de Chris Marker).

Une deuxième caméra prototype sort en 1963 : caméra Eclair 16, complètement silencieuse. En

1965, elle ne se sert plus du fil de synchronisation, libération opérateurs de prise de vue et de

son. Mario Ruspoli expérimente l’utilisation du casque, les opérateurs peuvent tous entendre ce

qui est enregistré.

Aux USA on parle de **« Living Camera ».**

Dans ces expériences de cinéma direct/cinéma vérité, il y a la volonté de raconter autrement la

réalité. Il y a une volonté d’affronter les problématiques sociales, dans la démarche de ces

cinéastes on trouve le besoin de comprendre l’homme.

Jean Rouch

Michel Brault

Richard Leacock

Ces trois cinéastes se retrouvent en 1959 à un séminaire en Californie, une réflexion sur le

documentaire et les nouveautés de prise de vue et de son.

**Les USA et la télévision**

Les USA sont plus ouverts, témoignent d’une attention plus grande aux questions sociales. Le

cinéma direct rend bien compte de cette ouverture, il s’agit de radiographier la société

américaine. Le contexte politique est donc favorable au développement du cinéma direct. On

assiste à une télévision portant un éclairage sur les problèmes sociaux de l’époque (années 50).

Deux figures auront un rôle important dans le développement de ce cinéma :

Robert Drew, à la base ingénieur du son et producteur, va réfléchir dés 1954 à mettre en place

une série d’émission diffusées à la télévision, cherchant à retrouver le ton du photojournalisme

(prédominance de l’image face au texte). L’association entre Drew et Leacock vise à produire

des reportages produits de manière indépendante, visant à saisir la réalité sociale. Une des

premières série apparaît en 1960 : **« Living Camera ».**

« Primary », documentaire sur la campagne de Kennedy pour une des élections primaires. De

Leacock et Drew, test des nouveaux équipements, des possibilités des nouvelles caméras. Ce

film constitue une expérience mais aussi une prouesse technique : une caméra légère, qui

enregistre simultanément image et son, utilisation du zoom (focale variable), caméra portée par

un opérateur pouvant se déplacer librement dans l’espace. Le tournage est long (suivit des

meeting et déplacement du candidat), le candidat se familiarise finalement avec la caméra. Le

tournage montre comment on parvient à faire tomber un nombre d’à priori et à saisir une

certaine vérité. La production reste assez couteuse en raison du nombre de pellicules utilisées.

**Le Canada et le constat social**

Le Canada connaît également une période d’émancipation et d’ouverture sociale et culturelle.

C’est quelque chose de prégnant dans la partie francophone : on parle de révolution

tranquille ».

**1939 : création de l’Office National du Film par le gouvernement canadien**.

Il porte son attention sur le documentaire, guidé par Grierson, appelé par le gouvernement

canadien. Cet office va développer un programme ambitieux : donner à voir le Canada aux

canadiens et aux étrangers. Le but est d’utiliser le cinéma comme moyen de réconcilier la partie

anglophone et la partie francophone, de trouver un moyen de dialogue.

Ils obtiennent un vaste réseau de distribution (pour le 16mm) qui englobe une vaste partie du

territoire. Les documentaires sont tournés en deux langues : français et anglais. L’office a donc

un rôle de diffusion important, et également de nouer des liens avec la télévision : la télévision

va verser des commandes à l’office, qui seront ensuite diffusées. **C’est un véritable réseau de**

**production, de distribution et de diffusion qui se met en place.**

« The Candid Eye »

Une attention est portée aux anonymes, aux gens des villes, des campagnes, aux exploitations

agricoles, à des catégories de population qui n’apparaissent pas forcément sur les écrans

(réserves d’Indiens). Il y a une volonté de porter un regard sur les différentes composantes de la

société canadienne, avec une attention particulière portée à la classe populaire au quotidien.

Michel Brault est emblématique dans cette apparition du cinéma direct. Né en 1928,

caméraman à l’office national du film canadien, participera à plusieurs expériences de

réalisation en France. Pierre Perrault est un poète, qui célèbre la mémoire et la culture

canadienne. Il a beaucoup travaillé à la radio, ou il donne de l’écoute à la parole populaire.

Tous deux vont réaliser « Pour la suite du monde », ils vont reconstituer en utilisant la mémoire

des habitants, des techniques de pêche utilisées jusque dans les années 20. Ils traduisent sur la

pellicule des techniques très anciennes, à travers la parole, en faisant apparaître des gestes, des

techniques oubliées.

« Les mots vivants »

**5. Nouvel Hollywood**

**Easy Rider (1969) / Raging Bull (1980)**

Les USA connaissent des changements politiques et culturels. C’est une période de renaissance

pour le cinéma hollywoodien donc l’influence se fait ressentir aujourd’hui encore. Time

Magazine en décembre 1967 : la couverture est faite sur «Bonnie and Clyde » de Arthur Penn,

l’émotion d’un nouveau cinéma. C’est Easy Rider qui lance le mouvement, qui s’achèvera avec

l’arrivée du premier Star Wars, lançant la période des blockbusters destinés à un public

adolescent. Les cinéastes sont formés à la télévision, ainsi que dans des études de cinéma. Ils

sont portés par l’exemple de la nouvelle vague européenne (en particulier française). Cette

période est profondément marquée par la guerre du Vietnam. Les cinéastes vont tenter de

prendre le pouvoir au sien dus système des studios, ils reprennent également la notion d’auteur.

Les cinéastes vont moderniser les formes et revisiter l’ensemble des genres du cinéma américain

avec beaucoup de nouveauté. Cette rénovation se situe aussi bien sur le plan narratif, esthétique

et sur les genres qui constituent le cinéma américain. Dans cette période ce cinéma est en perte

de vitesse notamment à cause de la télévision. Dés le début des années 60, des financiers

rachètent des studios de cinéma. Ces années sont également une période ou le succès est mitigé,

c’est une alternance de phases de très gros succès et de gros échecs. Entre 69 et 71, le déficit

cumulé des majors atteint 600 millions de dollars.

Peter Bart explique la situation de l’époque : tout le monde cherchait une réponse à la crise,

une des réponses semblait être de prendre un jeune réalisateur de télévision. Ce sont ces jeunes

qi vont amener ce renouvellement.

Le système de censure est modifié : le code HAYS est abandonné en 1968, la permissivité est

plus grande pour le cinéma. Les réalisateurs vont se mettre à tourner rapidement, avec peu de

moyens et des cinéastes et acteurs inconnus. Ce cinéma indépendant de la cote ouest est

incarné par Roger CORMAN, ou encore Ron Howard. La production indépendante donne

une plus grande liberté au cinéma.

Dementia 13 : Coppola

Des cinéastes sont formés dans les universités américaines, dans les départements cinéma.

Notamment Coppola, De Palma, Georges Lucas, Scorsese… Ils ont une très grande

connaissance du cinéma hollywoodien, et sont proches de la jeunesse contestataire. Ils ne sont

pas des révoltés, ils vont se nourrir du contexte pour l’insuffler dans leurs films. On retient des

acteurs comme Nicholson, De Niro, qui vont incarner ce nouvel Hollywood ; et des actrices

comme Barbara Streisand. Ce renouveau se fait donc autant par la réalisation que par les

acteurs.

Il y a deux grands moments dans l’histoire du nouvel Hollywood :

L’euphorie : de jeunes réalisateurs vont marquer ce renouveau (de 1967 à 1975)

Désenchantement (1975 à 1980)

1967 : « Le Lauréat » de Mike Nichols

Révèle Dustin Hoffman.

1969 : Easy Rider de Dennis Hopper

On voit une émergence des anti héros dans le nouvel Hollywood, laissant parfois place à des

fins ouvertes, montrant quelques fois des personnages face à leurs problèmes. Les films posent

des problèmes avec un rapport frontal au sexe, à la drogue et à la violence.

Ce qui caractérise ces films est également un irrespect des codes narratifs. Une déconstruction

critique des grands genres classique du cinéma est également notable.