

# L'émergence de la Nouvelle Vague

Yannick DEPLAEDT

## Introduction :

« *La Nouvelle Vague est une des conséquences de la crise du cinéma.* »<sup>i</sup>

Ce mouvement de contestation intellectuelle est né de la colère de futurs jeunes cinéastes qui refusaient de laisser le cinéma français croupir dans l'immobilisme imposé par l'industrie cinématographique. Désuète et ennuyeuse, incapable de s'adapter à une société changeante, cette industrie ne parvenait pas à refléter l'effervescence artistique ainsi que les changements sociaux qui s'opéraient depuis la fin de la seconde guerre mondiale.

La « révolution » sera menée par un groupe de penseurs, électrons libres nourris au cinéma américain des grandes plaines d'Howard Hawks et des suspenses hitchcockiens, du néoréalisme italien et des travaux essentiels de Dziga Vertov. Regroupés autour du plus célèbre des magazines de cinéma, les *Cahiers du cinéma*, dirigé par André Bazin, dont les écrits critiques et théoriques enthousiasmaient les cinéphiles, toute une jeune génération de journalistes va petit à petit décider de prendre les armes : un stylo et une caméra. François Truffaut, Claude Chabrol, l'héritier !<sup>ii</sup>, Eric Rohmer et Jean-Luc Godard seront les premiers à s'engager dans un coin de nature dissimulé jusqu'alors. Ils devront défricher entre autres à coups de tourna-

ges sauvages, de montages nerveux et déconstruits, d'intellectualisation de l'image, de références à la littérature, l'orée d'un bois encore vierge.

Dans cet article, nous allons présenter et analyser les raisons qui ont permis l'émergence de ce nouveau mouvement de cinéma. Tout commencera par un attentat journalistique contre l'industrie cinématographique : le pamphlet contre le cinéma de « tradition française » écrit d'une plume assassine par François Truffaut sonnera le glas de la production routinière et pompeuse des studios français. Passant de la plume à la caméra, les jeunes critiques des *Cahiers*, accompagnés par une bande de cinéastes émergents solidaires les uns des autres seront porteurs d'une nouvelle vision de la France et du cinéma.

## **1) Les transformations dans la société française :**

Nous sommes en pleine guerre froide. Plusieurs événements marquent la fin des années 50 et partagent l'opinion française. En 1956, les troupes soviétiques interviennent à Budapest, en Hongrie, la construction du mur de Berlin commence en 1961, Cuba connaît la crise des fusées en 1962... La fin des années 50 et les années 60 seront émaillées de toutes ces crises politiques qui auront des conséquences sur les courants de pensée français.

Les années 60 sont aussi un tournant dans l'histoire de la France dans la mesure où les revendications des colonies se font de plus en plus fortes. Déjà entamée dès la fin des années 50, la décolonisation se déroulera cahin-caha jusqu'au début de la guerre d'Algérie, terrible borborygme. Ce qui n'était qu'une « simple mission de pacification » se transforme en bataille rangée où terrorisme et torture semblent rapidement devenir monnaie courante. Sujet ô combien tabou, la censure n'hésitera pas à interdire la sortie de témoignages littéraires, documentaires ou cinématographiques, qu'ils soient

de nature fictionnelle ou non. *La Question*<sup>iii</sup>, le livre d'Henri Alleg, interdit parce qu'il met en cause la torture des civils par les militaires français, circulera quand même sous le manteau mais *Le Petit soldat*<sup>iv</sup> de Jean-Luc Godard se verra interdire l'accès aux salles de cinéma jusqu'en 1963.

De très nombreux films estampillés Nouvelle Vague laisseront planer l'ombre de la guerre d'Algérie, au détour d'un plan où se traînent des unes de journaux, où s'en vont des trains qui emmènent les amoureux vers la guerre... Dans *Cléo de 5 à 7*<sup>v</sup>, d'Agnès Varda, un jeune soldat en permission appréhende le retour en Algérie et sa quête amoureuse laisse transparaître une peur viscérale de ne pas avoir le temps d'aimer. *Les Parapluies de Cherbourg*<sup>vi</sup>, de Jacques Demy, l'évoque en toile de fond mais l'air de rien, juste le temps de voir un train quitter la gare, le réalisateur montre à quel point l'impact sur le cours de l'existence d'anonymes peut être important, et grave. C'est bien cette guerre, finalement, qui sépare les deux amants, imposant entre eux une distance physique et temporelle tragique. La chronologie mise en place dans le long-métrage permet d'ailleurs de repérer clairement un parallèle entre la vie à Cherbourg et les différentes étapes de la guerre d'Algérie.

Les années 60, c'est aussi une période de prospérité économique qui laisse retentir les clairons d'une société de consommation triomphante. La classe moyenne peut désormais elle aussi profiter des avancées technologiques qu'apporte cette nouvelle société de consommation. Le symbole le plus évident est le nombre de foyers qui s'équiperont de poste de télévision. En 1959, il y a plus d'un million de télévisions en France et l'industrie cinématographique commence à s'inquiéter, pressentant les conséquences économiques graves que cet objet provoquera : le cinéma à la maison !

Ces bouleversements développent chez certains une envie folle de tout rejeter et de se lancer corps et âme dans l'extrémisme politique. Malgré

tout, l'heure est à l'optimisme. Les informations sur l'Algérie arrivent au compte-gouttes et sont souvent diluées, donnant l'impression à la majorité des Français que tout va pour le mieux, l'économie est florissante après des décennies de reconstruction d'un pays en ruines, les ménages s'équipent et un vent de liberté souffle sur les mœurs. Les femmes ont de la voix et ça s'entend : la pilule apparaît en 1961 et sera commercialisée, instillant dans les esprits la notion de choix, des émissions de radio s'adressent aux problèmes des femmes dans cette encore très masculine société française...

L'heure est aussi au culte de la jeunesse, comme en témoigne l'enquête sur les phénomènes de générations lancée par Françoise Giroud dans *L'Express* en 1957. C'est elle d'ailleurs qui utilisera pour la première fois le terme de "Nouvelle Vague" pour désigner la relève de la jeune génération.

## **2) Une plume à l'encre empoisonnée :**

Après la Seconde Guerre mondiale, la France et les États-Unis signent l'accord Blum-Byrnes qui met un terme au quota d'importation de 120 films américains par an. La France a besoin de l'aide des États-Unis pour sa reconstruction et l'exportation des produits de luxe, l'un des fers de lance de l'économie, était jusqu'à présent bloquée en raison de ce quota. Dès lors, c'est 300 à 400 films américains par an qui investissent les salles françaises, jetant aux orties la production française, désormais minoritaire.

*« Les réalisateurs qui ont révélé leur personnalité au lendemain de la guerre, comme Autant-Lara, Yves Allégret, René Clément, au lieu de prendre la tête du renouvellement cinématographique désormais possible, sont devenus prisonniers du film « étrier » (coproduction) à vedettes. »<sup>vii</sup>*

À l'époque, le cinéma est un monde très organisé et hiérarchisé. On est d'abord assistant avant de devenir réalisateur. C'est le règne des profes-

sionnels et le poids des corporations. Le cinéma apparaît pour beaucoup comme un système rigide et fermé.

Mais il y a néanmoins des nuances à apporter à ce tableau général. Des cinéastes comme Robert Bresson, Jean Renoir ou Max Ophüls s'affirment comme des auteurs à part entière, à l'univers très personnel ; Jacques Tati, à la fois réalisateur, interprète et producteur montre une nouvelle manière de faire du cinéma, de même qu'Agnès Varda, qui sera sa propre productrice pour *La Pointe courte* en 1954. Sept ans plus tôt, Jean-Pierre Melville avait déjà ouvert la voie avec *Le Silence de la mer*.

Le cinéma d'Henri-Georges Clouzot, *Le salaire de la peur*, ou celui de René Clément, *La bataille du rail*, sont représentatifs de la lutte que mènent à corps perdu quelques cinéastes français pour contrer l'invasion hollywoodienne. En Italie, certains artisans du cinéma prennent un autre chemin et s'écartent complètement des thématiques hollywoodiennes. Ainsi, sous la coupe de Roberto Rossellini, naîtra le néo-réalisme. *Rome ville ouverte*, réalisé par Rossellini en 1944, montre de quelle façon les Italiens vont lutter contre les dogmes de l'époque, établis entièrement par l'industrie américaine : « *Ils ont fait sortir le cinéma dans la rue et privilégié le vérisme à l'expressionnisme. Pour ce faire, ils n'hésitaient pas à prendre les gens ordinaires et non pas des acteurs professionnels comme principaux personnages afin de refléter la réalité.* »<sup>viii</sup>

Il ne faut surtout pas sous-estimer l'influence du néo-réalisme chez les jeunes cinéastes de la Nouvelle Vague. En effet, méthodologiquement, on trouve de nombreux points communs aux deux mouvements. Le rejet violent des tournages en studio, de l'esthétisme à outrance, des scénarios bétonnés à l'écriture appliquée et lyrique, et du vedettariat sont quelques-uns des points de convergence des deux groupes, séparés de quelques décennies l'un de l'autre.

Dès 1954, François Truffaut dans un article pour les Cahiers du Cinéma, dénonce avec une virulence explosive « une certaine tendance du cinéma français ». Il vilipende, non pas les films tournés à des fins purement commerciales, mais la production hexagonale considérée comme la meilleure, celle que l'on connaît plus communément sous l'expression « Tradition de Qualité ».

Pour François Truffaut, la division du travail entre le scénariste (souvent également adaptateur et dialoguiste) et le réalisateur est une injustice. N'oublions pas que pendant très longtemps (jusqu'en 1957), seul le scénariste était considéré comme l'auteur du film, reléguant le réalisateur à un rôle de simple marionnette et lui refusant toute ambition artistique. « *Films de scénaristes, écrivais-je plus haut, et ce n'est certes pas Aurenche et Bost qui me contrediront. Lorsqu'ils remettent leur scénario, le film est fait ; le metteur en scène, à leurs yeux, est le monsieur qui met des cadrages là-dessus... et c'est vrai, hélas !* »<sup>ix</sup> Truffaut s'attaque ainsi violemment à la tentation du tout littéraire, l'antithèse du cinéma d'auteur. « *L'enfer de l'adaptation* »<sup>x</sup>, où les scénaristes en vogue à l'époque déclarent « inventer sans trahir » pousse Truffaut en colère à écrire qu'« *il s'agit là d'assez peu d'invention pour beaucoup de trahison.* »<sup>xi</sup>

Prolongeant souvent les thématiques du réalisme poétique<sup>xii</sup> des années 30, les scénaristes ne parviennent finalement qu'à peupler leurs univers de « *personnages abjects qui prononcent des phrases abjectes* »<sup>xiii</sup>. Critique ouverte de la fausse insolence qui laissent les adaptateurs donner « *au public sa dose habituelle de noirceur, de non-conformisme, de facile audace.* »<sup>xiv</sup> La passion perdue est aussi invoquée qui fait des réalisateurs des employés de studio, des hommes à caméra dépourvus du droit à la mise en scène. Ils sont au mieux les polisseurs qui vont déposer dans un écran artificiel (excès dans le décorum, surcharge esthétique inutile et déshumanisée...)

le cœur du film : le dialogue. Jean Becker disait d'ailleurs des malheureux artisans de ce cinéma de tradition qu'ils « *vont au studio en laissant le cœur à la maison* »<sup>xv</sup>.

### **3) L'ombre d'André Bazin :**

L'article de François Truffaut a sans aucun doute provoqué un tôle dans le milieu du cinéma, et même au sein de la rédaction de son propre magazine. Les réalisateurs attaqués se remettront parfois très mal des propos presque divinatoires du jeune critique. Claude Autant-Lara, le plus blessé, n'aura de cesse de crier à qui veut l'entendre que les propos de cet insolent sont des affabulations, des exagérations tâchées d'ignominie et de diffamation, mais il perdra de nouveau le combat quand Truffaut écrira un peu plus tard "Faut-il enterrer Claude Autant Lara ?", toujours pour les Cahiers du Cinéma.

Les Cahiers du Cinéma sous-tendent aussi l'influence d'André Bazin. La revue, fondée en 1951 par Bazin lui-même, n'hésite pas à faire confiance à de « jeunes Turcs »<sup>xvi</sup>, formés à la cinéphilie et à l'amour des salles obscures et bientôt armés d'une plume parfois vindicative quand elle s'attaque au cinéma français, et parfois folle amoureuse des grands cinéastes américains ou de leurs inspirations italiennes et soviétiques. Cette revue a regroupé François Truffaut, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette et Eric Rohmer. Tout en critiquant les films de l'époque, ils constituent en même temps leur propre théorie du cinéma.

André Bazin, disparu en 1958, ne vivra pas assez longtemps pour voir naître la Nouvelle Vague. Pourtant il en a été l'un des inspirateurs en considérant que le cinéma se devait de proposer deux choses essentielles. Pour lui, « le film est une asymptote de la réalité » et se doit par conséquent

de ne pas être fondé sur une intrigue mais sur la manifestation de la réalité. En parlant de Vittorio de Sica, l'un des plus célèbres cinéastes néo-réalistes, il déclarait que son grand mérite était : « *de ne pas trahir l'essence des choses, de les laisser d'abord exister pour elles-mêmes librement, de les aimer dans leur singularité particulière* ». <sup>xvii</sup> Cependant Bazin ne considère pas le réalisme au cinéma comme une imitation forcée de la réalité, comme le résultat d'un processus de mimétisme où le temps et l'espace donnent l'illusion du vrai. Comme l'analyse avec justesse Émile Baron : le réalisme d'André Bazin « *n'a rien à voir avec la simple reproduction mimétique du réel, mais constitue plutôt une tentative d'approcher le réel non pas pour s'en emparer ou se l'approprier, mais plutôt pour en dévoiler l'ambiguïté, en révéler la trace.* » <sup>xviii</sup>

Ensuite, en admirateur d'une mise en scène épurée et respectueuse de la « vérité » que les images contiennent en elles-mêmes, André Bazin a plus d'une fois exposé ses thèses en matière de montage. Pour lui, le montage n'est pas un facteur essentiel du cinéma. Il souhaite vivement que les jeunes cinéastes respectent la puissance originelle des images. L'absence totale des techniques « artificielles » du cinéma est évidemment impossible mais à la surenchère des effets de compositions vidéo ou sonores, il préfère la force d'une imagerie implicite. À cet égard, André Bazin disait des films de Jean Renoir que : « *les recherches de mise en scène s'efforcent, jusqu'à La Règle du jeu, de retrouver, au-delà des facilités du montage, le secret d'un récit cinématographique capable de tout exprimer sans morceler le monde, de révéler le sens caché des êtres et des choses sans en briser l'unité naturelle.* » <sup>xix</sup>

Les nuisances sonores (sons de la circulation, des piétons bavards...) qui habitent *À Bout de souffle*<sup>xx</sup> de Jean-Luc Godard en sont un bel exemple. Godard laisse la réalité sonore investir l'espace consacré aux images et



les dialogues s'accompagnent des mille et un bruits de la vie. Il n'en est cependant pas de même du traitement de l'image puisque Godard ne cesse d'expérimenter des techniques de montage qui syncope la narration et crée des hiatus, donnant clairement l'impression qu'il joue avec les notions de temps et d'espace.

Les théories énoncées par Bazin lui survivront et parallèlement au travail habituel des studios, on voit apparaître depuis le début des années 50 de jeunes cinéastes passionnés qui s'en approchent. Les premiers longs métrages d'Astruc, de Varda, de Vadim, de Malle, les courts-métrages de Resnais, Franju, Rouch, Marker... la jeune garde du cinéma français débroussaille des voies encore inconnues. S'ajoutent à l'émergence de cette nouvelle génération d'auteurs-réalisateurs, deux facteurs essentiels à la naissance de la Nouvelle Vague : l'avance sur recettes qui encourage la prise de risques économiques ainsi que les progrès techniques qui vont permettre aux cinéastes de s'évader des studios.

Autre élément capital de la vie culturelle française, la loi sur la propriété littéraire et artistique va changer et son article 14 précise que désormais le réalisateur est l'un des co-auteurs du film aux côtés du scénariste, de l'adaptateur, de l'auteur de l'œuvre adaptée, du dialoguiste et du musicien. Curieusement, cette refonte de la loi s'applique au moment même où la Nouvelle Vague émerge : *« Il n'y a pas entre les deux événements de rapport de cause à effet, mais un rapport plus profond. La loi (dans ses articles concernant le cinéma) et la Nouvelle Vague sont deux conséquences de la légitimation du metteur en scène... comme l'auteur du film. »*<sup>xxi</sup>

C'est très rapidement que François Truffaut, aidé en cela par Jean-Luc Godard, lancera un appel au respect de la « politique des auteurs », un texte fondateur qui réhabilitera le réalisateur comme un artiste à part entière, au même titre que les écrivains, les peintres ou les musiciens. Dès 1954,

dans un article sur *Ali Baba et les quarante voleurs*, de Jacques Becker, Truffaut écrit : « *D'Ali Baba se dégage un charme, mieux : une emprise charmeuse que les plus loués des films français de cette année n'ont pu me procurer. Ali Baba eut-il été raté que je l'eusse quand même défendu en vertu de la Politique des Auteurs que mes congénères en critique et moi-même pratiquons. Toute basée sur la belle formule de Giraudoux : « Il n'y a pas d'œuvres, il n'y a que des auteurs », elle consiste à nier l'axiome, cher à nos aînés, selon quoi il en va des films comme des mayonnaises, cela se rate ou se réussit.* »<sup>xxii</sup>

#### **4) De la plume à la caméra :**

Après les mots, viennent les actes, puisqu'au lieu de se contenter du rôle de critique de cinéma, de nombreux journalistes des *Cahiers*, sans aucune formation cinématographique sinon celle que leur ont apportée les heures passées dans les salles de cinéma, décident de passer derrière la caméra.

Fin 1957 est une date clé de l'histoire du cinéma français. Françoise Giroud, alors journaliste au magazine *L'Express*, crée l'expression « Nouvelle Vague »<sup>xxiii</sup>. À l'origine représentative de la jeunesse en général, cette création anodine va finalement s'appliquer plus précisément aux jeunes cinéastes émergents de la fin des années 50. Giroud souhaitait dans son article parler de la jeunesse française, la génération baby-boom. Refusant de succomber aux invitations poussiéreuses des valeurs familiales d'après-guerre, la jeunesse française était sur le point de transformer la société toute entière.

La première année est marquée par deux films étendards de la Nouvelle Vague : *Le Beau Serge* de Claude Chabrol suivi du film de Louis Malle, *Les Amants*. L'année suivante est plus importante encore avec l'arrivée du

premier film de François Truffaut, *Les 400 coups*, de celui de Jean-Luc Godard, *À Bout de souffle*, ainsi que de l'adaptation par Alain Resnais du *Hiroshima mon amour* écrit par Marguerite Duras, créant ainsi le premier pont entre la Nouvelle Vague et le Nouveau Roman.

Les cinéastes prônent désormais des méthodes de production plus libres : scènes extérieures, décors naturels, équipe de tournage réduite, caméra à l'épaule, improvisation dans le jeu des acteurs, souvent peu connus ou inconnus. Libéré des contraintes traditionnelles liées à la production de films à grand budget, le cinéma de la « Nouvelle Vague » laisse une large part à l'expérimentation et à l'émergence de nouveaux talents. Les compères se prêtent les acteurs, s'échangent les scénarios<sup>xxiv</sup>, se financent les uns les autres<sup>xxv</sup> et mus par une envie commune de révolutionner l'industrie du cinéma français se laissent étiqueter sous un seul et même label : la Nouvelle Vague.

Comme le disait non sans humour François Truffaut en 1962 : « *le seul trait commun des auteurs nouvelle vague est notre pratique du billard électrique* ».

Une petite année après cette première vague de films nouveaux, le succès critique résonne dans les couloirs du festival de Cannes. En mai 1959, *Les 400 coups* reçoit le prix le plus prestigieux, la Palme d'or, faisant taire définitivement ceux qui ne voyaient dans cette agitation que du bruit et du rien. Godard réagit à la victoire de son comparse des Cahiers avec une imagerie guerrière : « *Nous avons remporté la victoire. Ce sont nos films qui vont à Cannes... Si nous avons gagné une bataille, la guerre n'est pas finie.* »<sup>xxvi</sup>

Depuis des années déjà, le dialogue entre les modernes et les anciens, entre les professionnels formés à l'école Marcel L'Herbier<sup>xxvii</sup> et les amateurs formés à l'école Franju/Langlois<sup>xxviii</sup>, se faisait sur des termes guerriers et

vindictifs. En 1959, après le succès critique et publique rencontré par le film de Truffaut, Jean-Luc Godard se fait auteur meurtrier en écrivant à propos des cinéastes de la génération précédente : « *Vous ne savez pas faire de cinéma parce que vous ne savez plus ce que c'est.* »<sup>xxix</sup>

La consécration critique d'un film de ces « enfants terribles » marquera l'histoire du cinéma français. Symbole d'une époque, d'une renaissance de la société française plus que d'une évolution, c'est désormais entre les mains et à travers le regard de la jeunesse que le cinéma et la France vont se redécouvrir. On compte 38 réalisateurs estampillés Nouvelle Vague. Parmi ceux-ci, 27 sont dans leur vingtaine et réalisent leur premier film entre 1958 et 1960.

Jusque-là, comme le dit non sans lyrisme Doniol-Valcroze : « *Nous ne vivions que d'espoir, nous ne vivions même pas.* »<sup>xxx</sup>

## **Conclusion :**

Marqueur d'une époque révolue qui s'ouvre vers une nouvelle, enfantée dans la douleur et la violence, la Nouvelle Vague est moins le rapprochement des talents et des personnalités que celui d'une certaine vision du cinéma. Quoique d'un point de vue purement formel et stylistique ces cinéastes naissants aient été différents, ils avaient tous en commun de vouloir aller à contre-courant des films commerciaux hollywoodiens et de ceux de la production française de qualité. Substituer aux intérêts commerciaux le cinéma en tant qu'art était véritablement un objectif qui les rendait solidaires les uns des autres.

La Nouvelle Vague ne durera que quelques années mais elle continue aujourd'hui d'influencer les cinéastes et restera sûrement à jamais l'un des moments-clés de l'histoire du cinéma mondial. Elle ne s'arrêtera d'ailleurs

pas aux frontières françaises puisque de nombreux pays, tout aussi agités par leur jeunesse, s'inviteront dans le sillon du mouvement français. Au Japon naîtra la Art Theater Guild<sup>xxx1</sup>, premier organe cinématographique japonais à accorder aux réalisateurs indépendants des espaces de projection et des financements (les films à 1 million de yens) tandis qu'en Grande Bretagne les initiateurs du Free Cinema prendront le chemin de la fiction, très inspirée des méthodes françaises. L'influence s'étendra même aux États-Unis, marchant sur les plates-bandes de Hollywood. « *Les Nouvelles Vagues traduisaient la revendication des auteurs de s'exprimer librement dans un langage non standardisé par les magnats de Hollywood. C'était une ouverture vers une tentative de décolonisation culturelle.* »<sup>xxxii</sup>

Le bilan de la Nouvelle Vague sera cependant loin d'être totalement positif. Raoul Coutard, l'un des directeurs de la photographie les plus employés à l'époque, et notamment sur de nombreux films de Jean-Luc Godard (*Une Femme est une femme...*) dira quelques années plus tard aux Cahiers du cinéma : « *Je pense que la Nouvelle Vague a été nuisible au cinéma en général, dans la mesure où on a pensé que tout le monde pouvait faire un film.* »

Financièrement viables, artistiquement novateurs, les films français de cette époque avaient pour unique défaut, souvent pointé du doigt d'ailleurs, leur apolitisme. Les personnages, mus par leur terrible conscience de l'absurde et du néant, n'avaient aucune opinion sinon celle que l'amour était une nécessité. Certains des réalisateurs viendront plus tard à la politique, comme Jean-Luc Godard ou Jean-Pierre Gorin qui créeront le groupe Dziga Vertov, un rassemblement qui rêve d'un cinéma révolutionnaire, en phase avec les aspirations marxistes de l'époque, alors que d'autres, Truffaut et Chabrol par exemple, se fonderont dans l'industrie traditionnelle.

Comme l'écrit Constance Capdenat avec une ironie un peu injuste :

« [Les cinéastes peuvent] *désormais profiter des avantages de la production traditionnelle, la révolte a rempli sa fonction : ouvrir une brèche, gagner sa place au soleil.* »<sup>xxxiii</sup>

## NOTES

- i Morin Edgar. Conditions d'apparition de la Nouvelle Vague. In: *Communications*, 1, 1961. pp. 139-141.
- ii Claude Chabrol a en effet bénéficié d'un héritage qui lui a permis de produire son premier long-métrage, *Le Beau Serge*.
- iii Henri Alleg, de son vrai nom Harry Salem, est né à Londres le 20 juillet 1921. Journaliste franco-algérien, membre du PCF et ancien directeur d'Alger républicain, il a été tenu prisonnier et torturé par l'Armée française.
- iv Le film est tourné en 1959.
- v 1962.
- vi 1964.
- vii Edgar Morin
- viii Erping FANG, Cadrage Mai 2006
- ix François Truffaut, Cahiers du Cinéma n.31, 1954.
- x François Truffaut, Cahiers du Cinéma n.31, 1954.
- xi François Truffaut, Cahiers du Cinéma n.31, 1954.
- xii Le réalisme poétique est un courant cinématographique qui a dominé la production française dans les années 1930-1940, entre les débuts du cinéma parlant et la guerre. Le terme est imposé par Georges Sadoul. René Clair, Julien Duvivier, entre autres, en sont les réalisateurs les plus représentatifs.
- xiii François Truffaut, Cahiers du Cinéma n.31, 1954.
- xiv François Truffaut, Cahiers du Cinéma n.31, 1954.
- xv Jean Becker
- xvi En référence à la révolution de 1908 dans l'Empire Ottoman.
- xvii André Bazin, Qu'est-ce que le cinéma, Volume IV, *Une Esthétique de la réalité : le Néo-réalisme*, éditions du CERF, collection « 7<sup>ème</sup> Art », 1962.
- xviii *Bazin, Renoir et la caméra réaliste*, Emile Baron, Cadrage, février-mars 2003.

- xix André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Les Editions du Cerf, 1975.
- xx 1960
- xxi Jean-Pierre Jeancolas, « Un film de... », in J.-P. Jeancolas, J.-J. Meusy, V. Pinel, *L'Auteur du film, description d'un combat*, SACD/Institut Lumière/Actes Sud/AFRHC, Lyon/Arles, 1996, p.145.
- xxii François Truffaut, « *Ali Baba et la Politique des Auteurs* », in *Cahiers du Cinéma*, N.4, février 1955, p.47, cité dans *Cinéma Français*, de Vincent Pinel, éditions des Cahiers du Cinéma, 2006.
- xxiii Couverture du n. 328 qui publie une grande enquête IFOP sur les 8 millions de Français, âgé de 18 à 30 ans.
- xxiv *À Bout de souffle* de Jean-Luc Godard est à l'origine un scénario de François Truffaut. Godard y apportera quelques modifications, et notamment prendra la décision de sacrifier son personnage principal à la fin du film, marquant ainsi sa proximité avec les propos du théâtre de l'absurde : ni foi ni loi.
- xxv Claude Chabrol produit le premier court métrage de Jacques Rivette.
- xxvi Jean-Luc Godard, « Le jeune cinéma a gagné », *Arts*, 719, 22-28 avril 1959, cité dans *Les Enfants terribles de la Nouvelle Vague*, de Constance Capdenat, in *Vingtième Siècle*, n.22, avril-juin 1989.
- xxvii Directeur de l'IDHEC à l'époque.
- xxviii Georges Franju, cinéaste d'une cinquantaine d'années à l'époque et cofondateur avec Henri Langlois de la Cinémathèque Française, où se réunissaient souvent les critiques des *Cahiers du cinéma*.
- xxix Jean-Luc Godard, « Le jeune cinéma a gagné », *Arts*, 719, 22-28 avril 1959, cité dans *Les Enfants terribles de la Nouvelle Vague*, de Constance Capdenat, in *Vingtième Siècle*, n.22, avril-juin 1989.
- xxx Jacques Doniol-Valcroze, « Entretien sur le jeune cinéma », *France-Observateur*, 500, 3 décembre 1959n p.25.
- xxxi アートシアターギルド.
- xxxii Fernando Solanas est un cinéaste argentin. Il a réalisé *La Hora de los Hornos*, un documentaire sur la néo colonisation et la violence quotidienne en Amérique Latine.
- xxxiii *Les Enfants terribles de la Nouvelle Vague*, de Constance Capdenat, in *Vingtième Siècle*, n.22, avril-juin 1989.