

D'où vient la Nouvelle Vague ?

Antoine de Baecque

D'où vient la Nouvelle Vague ? Ma première réponse serait : de la cinéphilie. Qui sont-ils, ceux que l'on nomme les « cinéphiles » ? Des « voyous du journalisme¹ » ? Des « copains » inaugurant la culture jeune ? Les « gentilshommes de notre temps² », selon Éric Rohmer, leur aîné et maître à penser ? Ces questions deviennent d'actualité quelques mois après le premier flux de la Vague, à la fin des années 1950. Le très classique *Figaro littéraire* propose ainsi à ses lecteurs, sur une pleine page, un reportage au titre évocateur : « Dans les temples clandestins du cinéma d'avant-garde³ ». Bernard Dort, dans les pages de *France-Observateur*, s'interroge gravement : « Le cinéma est-il une religion⁴ ? » Robert Benayoun, toujours dans *France-Observateur*, tente de présenter aux lecteurs les jeunes gens qui fréquentent ces « temples » et pratiquent cette « religion » : « Salut les cinéphiles », titre alors l'hebdomadaire. Le premier à s'être vraiment penché sur ce phénomène cinéophile est sans doute Jacques Laurent. Dans *Arts*, qu'il dirige et qui, dès 1954, a accueilli les philippiques de Truffaut puis de ses amis des *Cahiers du cinéma*, Laurent tente de justifier la réputation naissante de ses tout jeunes collaborateurs formés dans et par la cinéphilie. En février 1955, dans un éditorial au grand retentissement, il désigne ce mouvement comme la « critique des catacombes⁵ ». Ce texte est important car il ressemble à une reconnaissance : Truffaut et les cinéphiles y sont élevés par le pape des écrivains

1 Expression de Claude Autant-Lara à propos de François Truffaut, jeune critique à *Arts*, en mai 1957. Citée dans Antoine de Baecque, *La Cinéphilie : invention d'un regard, histoire d'une culture (1944-1968)*, Paris 2005, p. 165.

2 Éric Rohmer, « Hollywood, terre classique », *Cahiers du cinéma*, n° 53, décembre 1955.

3 *Figaro littéraire*, 14 mai 1960.

4 *France-Observateur*, 25 novembre 1961.

5 Jacques Laurent, « La critique des catacombes », dans *Arts*, 14 février 1955.

hussards au rang d'intellectuels à part entière, mais des intellectuels en révolte, en rupture de ban, des « furieux en état de belligérance ». « Il y a deux sortes de critique de cinéma », constate ainsi Jacques Laurent :

« D'abord une critique dont l'enseigne pourrait être "cuisine bourgeoise". Elle est brave fille, désireuse de s'accorder avec les goûts du grand public et pratiquée par des gens pour qui le cinéma n'est pas une religion, mais un passe-temps agréable. Et puis il y a une *intelligentsia* qui pratique la critique à l'état furieux. Truffaut est un des représentants les plus doués de cette dernière sorte de critique, phénomène récent qu'il faut examiner attentivement. L'*intelligentsia* dont je parle se croit, ou se veut, en état de belligérance. Qu'elle approuve ou qu'elle condamne, cette critique est furieuse parce que, jugeant les films à travers une éthique et une esthétique qu'elle s'est formée à la Cinémathèque, elle est toujours en état de guerre contre la critique embourgeoisée. Nous avons donc affaire à une critique incomprise, d'où sa hargne. Or, les ciné-clubs, la Cinémathèque lui ont fait un état d'esprit religieux. Ces lieux ont été les catacombes du cinéma et les jeunes critiques y ont acquis une culture qui les a séparés du commun des fidèles dominicaux. Les schismes sont rarement tolérants. Luther se souciait peu d'être correct, eux aussi⁶. »

En parlant de « catacombes », Jacques Laurent voit juste : une nouvelle église s'est créée, qui a ses temples, son esprit de communion, et pratique sa culture en contrebande, hors du monde. Les cinéphiles, d'ailleurs, le confient : leur plaisir est lié à l'interdit contourné, à ces ruses de jeunesse qu'il s'agit de conserver, comme un rituel, même lorsqu'elles seront devenues inutiles. Car la cinéphilie ressemble à une poche de résistance au milieu de la culture du temps : elle s'organise en une société parallèle, définissant un réseau de contre-culture, et possède le goût du secret et d'un trafic de contrebande, prenant la forme d'un journal intime du cinéma peu à peu mais jalousement partagé avec des fidèles initiés.

Le contexte culturel de la Libération est éminemment favorable à la vie cinéphile⁷. Alors, on veut tout voir des films européens mutilés ou censurés d'avant 1940 (*L'Atalante*, *La Règle du jeu*), on veut rattraper le temps perdu du cinéma américain interdit pendant la guerre, de l'un de ses âges d'or, tout en ne négligeant aucune des sorties importantes qui rythment l'actualité du néo-réalisme italien ou du cinéma français. Une géographie du Paris cinéphile de l'époque est plus qu'instructive. Les salles d'exclusivité d'abord : on court à la Pagode, aux Ursulines,

⁶ Ibid.

⁷ De Baecque, 2005 (note 1).

au Troyon, au Vendôme, aux Reflets et surtout au Broadway, la salle majeure des «hollywoodophiles». Mais ce qui fait l'originalité de cette cinéphilie est sans conteste le discours critique qui l'accompagne. On voit des films, beaucoup, on en parle, on en présente les réalisateurs, en personne ou à travers les premières filmographies sérieuses qui traversent les nouvelles revues (*L'Écran français*, *Cinémonde*, *La Revue du cinéma*, bientôt les *Cahiers du cinéma* en 1951 et *Positif*, à Lyon, en 1952).

La cinéphilie produit une culture très particulière. L'apprentissage est érudit, marqué par un nombre impressionnant de visions et révisions de films ou la rédaction de centaines de filmographies précises et fidèles, au détail près. Les bancs de l'école, quant à eux, par un étonnant transfert autodidacte, se trouvent métamorphosés en fauteuils d'orchestre ou, plus souvent encore, en sièges ingrats de salles de quartier où passent quelques séries B hollywoodiennes ou certains péplums italiens. La seule «politique», quant à elle, est la défense acharnée des auteurs élus, ferveur qui demeurera le pilier de l'écriture et des prises de position publiques de la cinéphilie durant ces années : on ne se mobilisera pas, ou peu, contre la guerre d'Algérie, mais «pour la Cinémathèque» dirigée par Henri Langlois, autre temple propre aux jeunes cinéphiles. Aux antipodes des expériences littéraires avant-gardistes du moment (Lettrisme ou Nouveau Roman), l'écriture très classique adoptée par les jeunes cinéphiles porte ainsi aux nues des cinéastes, souvent américains, tels Alfred Hitchcock, Howard Hawks, Fritz Lang, Nicholas Ray, Vincente Minnelli, Robert Aldrich, considérés à l'égal des grands écrivains. En 1950, si les films de Hawks, de Lang, de John Huston, d'Hitchcock sont connus, et leurs vedettes comme leurs histoires largement diffusées par la presse de cinéma à grand tirage, ils ne relèvent pas encore du discours intellectuel. La cinéphilie, en ce sens, n'est pas un culte de l'auteur maudit, de l'artiste rebelle et marginal, mais plutôt un transfert, une captation d'objet : il s'agit d'appliquer à des cinéastes œuvrant au cœur du système commercial un regard et des mots auparavant réservés aux artistes de renom. Ainsi, la cinéphilie ne se construit pas contre le spectacle, ni contre les ciné-romans, mais comme une sorte de prolongement intellectualisé de leur action. C'est sa force. Elle ne tient pas le même discours que les magazines grand public ; elle revendique un jugement de goût, mais ce choix s'exerce à partir d'un identique corpus de films : le cinéma hollywoodien populaire. Son ennemi irréductible, par contre, est le cinéma français «de qualité», culturellement et littérairement bardé de références et de solides scénarios, qui n'offre aucune prise à cette contre-culture du choix paradoxal, ainsi que ses défenseurs : la profession, la culture du «bon goût» et la gauche anti-américaine. La cinéphilie du moment a ainsi souvent été vue, avec quelques raisons, comme une contre-culture d'amateurs, revendiquant son «mauvais goût», et politiquement provo-

catrice, donc de droite à un moment où il était mal vu de s'afficher « désengagé » et d'aimer les films américains. On doit surtout y voir à l'œuvre une sorte de dandysme, une « culture de l'écart », qui cherche une cohérence intellectuelle là où elle ne s'offre pas comme évidente. Éloge du décalé et du mineur qui apparaît en définitive comme la quintessence du comportement cinéphile. Cet éloge s'exprime d'une façon extrêmement réactive.

La polémique est la langue de la cinéphilie, pendant militant, sectaire, de sa soif d'érudition et de connaissance. Les « Jeunes Turcs » mènent ce qu'ils nomment très vite leurs « campagnes de presse ». Ils inaugurent, de fait, une manière nouvelle d'intervenir sur la scène cinéphile, franche, directe, violente, presque inquisitoriale, fondée sur un jugement de goût toujours circonstancié mais souvent provocateur et mordant, prenant le risque de l'injustice – manière qui choque les milieux critiques du temps. À partir de 1956, lorsque Truffaut, grâce à une popularité vite établie auprès des lecteurs, parvient à imposer des articles en première page d'*Arts*, les « jeunes furieux⁸ » s'emparent des gros titres de l'hebdomadaire. Avec un sens certain du spectaculaire journalistique, des titres à scandale composés en gros caractères attirent l'attention des lecteurs sur la progressive dégénérescence de l'école française : par exemple, un « Vous êtes tous témoins de ce procès : le cinéma français crève sous de fausses légendes », publié le 15 mai 1957 à l'occasion du numéro spécial « qui dit sévèrement toute la vérité sur les hommes et les méthodes du cinéma français »...

Cette manière d'en appeler au peuple (des lecteurs) pour trancher un différend, pour décider de l'issue d'un combat polémique, n'est pas sans rapport avec les pratiques politiques du temps : en cette fin de IV^e République déconsidérée, l'appel au peuple face aux politiciens est un des thèmes les plus populaires, bientôt repris par tous les partis contestataires, à gauche comme à droite, communistes et poujadistes, puis illustré par la prise du pouvoir par le général de Gaulle. À la fin des années 1950, la cinéphilie est donc une véritable école parallèle. Une vingtaine de revues de cinéma ont fait leur apparition, élargissant le public des « mordus du cinéma⁹ », des « gloutons optiques¹⁰ », ce public qui profite également de l'implantation d'un réseau de plus en plus serré de ciné-clubs et de la multiplication des salles dites « de répertoire » en province. Les tirages cumulés de ces revues, soit 122 440 exemplaires, ainsi que leur nombre total d'abonnés, 30 840, soulignent avec force l'épanouissement du cercle cinéphile.

⁸ Laurent, 1955 (note 5).

⁹ *France-Observateur*, 25 novembre 1961.

¹⁰ Ibid.

Ce que la Nouvelle Vague rend visible, c'est une jeunesse, une nouvelle génération. Car la Nouvelle Vague est un mouvement de jeunesse¹¹ ; ce sera ma deuxième réponse à la question de son origine. Elle a brusquement redonné un nouveau visage au cinéma français, lorsque, entre 1959 et 1962, près de cent cinquante tout jeunes gens ont fait leurs débuts de metteur en scène, faisant respirer le système jusqu'alors fermé et hiérarchisé de l'industrie cinématographique française. Elle a également filmé la jeunesse, a capté ses habitudes, ses manières de parler, a offert aux jeunes spectateurs de jeunes acteurs incarnant les histoires de jeunes cinéastes. Il s'est passé quelque chose d'unique, une double reconnaissance : une génération de Français – qu'on a appelée « nouvelle vague » dans les journaux, les enquêtes et les magazines – s'est retrouvée à peu près synchrone avec une idée et une pratique du cinéma – qu'on a nommée « Nouvelle Vague ». Seule cette adéquation, presque trop belle, mais éphémère, a pu transformer un moment particulier de l'histoire du cinéma en une mythologie des temps modernes.

Au milieu des années 1950, les jeunes Français de quinze à vingt-neuf ans sont à la fois plus nombreux, presque huit millions, et, du fait du vieillissement général de la population, moins massivement présents dans la société (un Français sur six) que quelques décennies auparavant. Ces données ont transformé la condition de la jeunesse, qui s'impose donc comme « problème » d'abord parce qu'elle existe davantage. De plus, la société des années 1950, moralement guindée, toute laborieuse, politiquement déconfite, ne présente pas son meilleur visage à une jeunesse qui doit patienter. Cette génération adulte a été marquée par l'histoire, l'a vécue aux premières loges. Et la génération suivante ? François Nourissier, dans un pamphlet anti-jeune, *Les Chiens à fouetter*, n'a pas hésité à y reconnaître le spectre de la démobilisation, du décervelage et de la futilité. Portrait d'une jeunesse qui aurait manqué d'avoir souffert : « Voici que se lève, immense, bien nourrie, ignorante en histoire, opulente, réaliste, la cohorte dépolitisée et dédramatisée des Français de moins de vingt ans¹². »

C'est à ce moment que la jeunesse, phénomène en grande partie « introuvable¹³ », prend une représentation importante dans la société. Quelle autre catégorie humaine peut se prévaloir d'une visibilité sociale et médiatique semblable à celle qu'a connue la jeunesse à cet instant précis ? Les livres, les enquêtes, les films, les articles, les études, les émissions, se multiplient à partir de ce moment pour constituer une

11 Antoine de Baecque, *La Nouvelle Vague : portrait d'une jeunesse*, Paris 1998 (réed. 2008).

12 François Nourissier, *Les Chiens à fouetter : sur quelques maux de la société littéraire et sur les jeunes gens qui s'apprentent à en souffrir*, Paris 1956, p. 114.

13 Ludivine Bantigny, *Le plus bel âge ? Jeunes et jeunesse en France de l'aube des Trente Glorieuses à la guerre d'Algérie*, Paris 2007, p. 11.

représentation de la jeunesse qui, parfois, s'est superposée aux pratiques juvéniles, les révélant autant que les masquant, ou les provoquant. Mais paradoxalement, plus la jeunesse semble être partout dans les représentations de la société, plus elle semble introuvable et difficile à définir. Roland Barthes définissait à ce moment cette catégorie comme un « mana », c'est-à-dire une « forme difforme, sans forme, susceptible de prendre toutes les formes¹⁴ ». Entre les stéréotypes, les clichés, les images de l'opinion publique, et ce que révèlent les enquêtes et les études, il est souvent difficile et délicat de faire le tri.

La prise de conscience de l'existence d'une identité propre à la jeunesse est l'occasion d'une série d'enquêtes, nombreuses, détaillées, approfondies, au point que l'on peut parler d'un véritable genre possédant ses spécialistes : journalistes, universitaires ou littéraires. Entre 1957 et 1960, journaux, revues, livres, les accueillent à foison¹⁵. Le mouvement est lancé en mars 1955 par la revue *La Nef*, qui publie un numéro spécial intitulé « Jeunesse, qui es-tu ? »¹⁶. Puis, en cinq ans, près d'une trentaine d'enquêtes nationales se succèdent.

L'enquête menée en 1957 par l'hebdomadaire *L'Express* marque une date dans l'histoire car elle invente le terme et le concept de « nouvelle vague ». Le 3 octobre, *L'Express* porte ainsi fièrement en couverture, sous le joli visage d'une jeune femme souriante, le titre « La nouvelle vague arrive ! ». L'ensemble est complété par une citation de Péguy, tirée de *Notre jeunesse* (1910) : « Vingt ans. C'est nous qui sommes le centre et le cœur. L'axe passe par nous. C'est à notre montre qu'il faudra lire l'heure. » L'enquête a été menée conjointement par l'hebdomadaire fondé en 1953 par Françoise Giroud et Jean-Jacques Servan-Schreiber, journal qui a transformé la presse des magazines en France, et par l'Institut français d'opinion publique (IFOP), le principal institut de sondage de l'opinion. L'idée est venue de Françoise Giroud qui, en avril 1955, avait déjà mené dans *L'Express* une enquête sur les goûts culturels de la jeunesse française. L'enquête se fonde sur la diffusion d'un questionnaire précis, en vingt-quatre points, auquel les Français âgés de dix-huit à trente ans sont invités à répondre. *L'Express* dispose en effet, au vu de son lectorat, de ses partis pris, de son style, d'une bonne audience parmi ceux qui composent cette « nouvelle vague ». L'ensemble des réponses est ensuite traité par l'IFOP, qui en tire des données rigoureuses, tandis que l'hebdomadaire, chaque semaine pendant près de trois mois, publie les témoignages jugés les plus représentatifs et les plus intéressants. Il s'agit donc de « connaître en profondeur » la nouvelle génération des

14 Roland Barthes, *Mythologies*, Paris 1957, p. 150.

15 De Baecque, 1998 (note 11) ; Bantigny, 2011 (note 13).

16 *La Nef*, 22 mars 1955.

Français, ses « idéaux », ses « jugements », sa « formation », sa « volonté », et les vingt-quatre questions en découlent. Par exemple : « En quoi votre génération sera-t-elle différente de la précédente ? », « Trouvez-vous que vous avez plutôt de la chance ou de la malchance de vivre à l'époque actuelle ? », « À votre avis, quel est le meilleur métier que peut choisir à notre époque un garçon de vingt ans ? », « Êtes-vous heureux ? (expliquez votre réponse) », « S'il y avait en France un régime communiste, est-ce que votre situation personnelle s'en trouverait modifiée ? », « Est-ce que vous attachez de l'importance à la manière dont les gens se sont comportés pendant la dernière guerre ? », « Si vous deviez désigner un des auteurs suivants comme ayant plus spécialement marqué l'esprit des gens de votre âge, qui choisiriez-vous ? Alain, Aragon, Bernanos, Breton, Camus, Gide, Malraux, Mauriac, Maurras, Sartre ? », « Est-il une chose pour laquelle vous êtes prêt à risquer votre vie ? »

Sur cette lancée, *L'Express* consacre définitivement l'expression « Nouvelle Vague » en se l'appropriant : le 26 juin 1958, l'hebdomadaire prend pour sous-titre, en couverture, « Le journal de la Nouvelle Vague », une appellation qu'il conserve tout au long de l'année. Quelques jours plus tard, Françoise Giroud regroupe près de deux cents témoignages sur les quinze mille suscités par son enquête, reçus au courrier des lecteurs de *L'Express*, et les publie dans un livre paru en 1958 chez Gallimard, *La Nouvelle Vague : portraits de la jeunesse*. L'expression « Nouvelle Vague » a donc été forgée pour désigner le vide que représente la génération à venir pour les adultes de 1957, pour tenter d'élucider le profil collectif d'une jeunesse encore énigmatique et lui conférer un caractère attractif : s'il ne veut pas être submergé, le vieux monde doit s'adapter, s'ouvrir, se faire plus jeune. L'identification « de » et l'identification « à » la Nouvelle Vague constituent alors un véritable enjeu.

Mais dès 1958, l'expression forgée par *L'Express* désigne plus explicitement un fait cinématographique. D'où vient la Nouvelle Vague ? Ma troisième réponse est : du jeune cinéma français. Françoise Giroud en a elle-même conscience lorsqu'elle lance dans son hebdomadaire, au début de l'année 1958, une autre enquête auprès des lecteurs : il s'agit alors d'épouser l'expression privilégiée du renouveau en réclamant « des idées de toute sorte pour réaliser un film sur la jeunesse ». Depuis quelque temps est apparue une génération de très jeunes cinéastes encore cantonnée dans le film court. En effet, le court métrage, dès le milieu des années 1950, gagne un nouveau territoire, un nouveau combat, s'approprie une place sur un terrain jusqu'alors interdit : la fiction. La forme documentaire se perpétue, bien sûr, parfois sous la direction de metteurs en scène très talentueux, tels Alain Resnais ou Georges Franju. Mais la forme brève au cinéma s'arroge le pouvoir de la nouvelle en littérature. Et ce sont les « Jeunes Turcs » des *Cahiers du cinéma* qui président

à ce coup de force, bouleversant les lois du court métrage. Entre 1951 et 1958, les critiques des *Cahiers* ont, à eux seuls, réalisé une trentaine de courts métrages. Si ce mouvement de renouveau n'est pas uniquement composé de critiques de la petite revue à couverture jaune s'initiant à la réalisation (Pierre Kast, Claude Chabrol, Jacques Rivette, François Truffaut, Jacques Doniol-Valcroze, Éric Rohmer, Jean-Luc Godard, Claude de Givray, Charles Bitsch), nombreux sont, parmi les jeunes réalisateurs de courts métrages, ceux qui proviennent de la « famille » *Cahiers* prise au sens large. Alain Resnais et Chris Marker représentent cette « rive gauche » proche d'André Bazin et de Jacques Doniol-Valcroze, les fondateurs. Ils donnent régulièrement leur avis sur les films de l'actualité dans les « Étoiles » de la revue, et Marker a écrit plusieurs textes dans les premiers numéros des *Cahiers*. Agnès Varda, Jacques Demy, Jacques Rozier, Jean-Daniel Pollet, Jean Rouch, Pierre Schoendoerffer font également partie de la « mafia », selon un mot de Truffaut¹⁷, passant parfois au bureau des *Cahiers*, en haut des Champs-Élysées. De tous ces cinéastes en herbe, la revue, dès le milieu des années 1950, scrute donc attentivement les premiers essais, les brouillons.

Durant l'été 1956, tout le groupe des *Cahiers* s'est retrouvé dans l'appartement de Claude Chabrol, où Jacques Rivette, aidé de Charles Bitsch comme chef-opérateur, tourne *Le Coup du berger*. Les amis de passage, pouvant faire office de figurants, tels Jean-Luc Godard et François Truffaut, ont déjà lu le scénario, simple et compliqué comme un problème de mathématiques, d'où le titre emprunté au vocabulaire des joueurs d'échecs : une jeune femme imagine un subterfuge pour justifier aux yeux de son mari le port d'un manteau de fourrure que lui a donné son amant. Pierre Braunberger en a financé les frais de finition pour l'inclure dans son catalogue. Le producteur note d'ailleurs dans ses *Cinémamémoire* que « le premier véritable film de la Nouvelle Vague est *Le Coup du berger*¹⁸ ». Truffaut en témoigne lui aussi :

« C'est à Rivette que nous devons cette vocation, car de nous tous il était le plus farouchement déterminé à passer aux actes. Il était arrivé de province en 1949 avec, dans sa valise, un petit film en 16 mm : *Aux quatre coins*. À Paris, il en réalisa deux autres, *Le Quadrille*, interprété notamment par Jean-Luc Godard, et *Le Divertissement*. Sous son influence, je me décidai à mon tour et tournai dans l'appartement de Jacques Doniol-Valcroze un brouillon, sans intérêt même à l'époque,

17 *Cahiers du cinéma*, Présentation du numéro spécial « Jeunesse du cinéma français », n°90, décembre 1958.

18 Pierre Braunberger, *Producteur : cinémamémoire*, Paris 1987, p. 36.

intitulé *Une visite* et dont Rivette, par amitié et pour se perfectionner, accepta d'être le chef-opérateur¹⁹... »

Mais le maître du 16 mm de fiction est sans conteste Éric Rohmer, qui impressionne ses cadets et contribue à les pousser vers la réalisation de courts métrages. « Les deux films de Rohmer, *Bérénice*, d'après Edgar Poe, et surtout *La Sonate à Kreutzer*, tournés en 16 mm et sonorisés sur magnétophone, sont des films admirables²⁰ », écrit ainsi Truffaut.

L'écho des productions de cette génération se répercute de plus en plus régulièrement dans les *Cahiers du cinéma* : six mois après le premier article de Doniol-Valcroze, l'École du court métrage, en décembre 1957, y devient la « relève²¹ ». La revue crée alors une rubrique nouvelle, « Notes de courts métrages », où le film court peut être traité à l'égal d'un long. Elle donne à lire le portrait d'une génération critique devenant cinéaste. Claude de Givray, en décembre 1957, peut parler de « mouvement collectif », avant que Truffaut, quelques mois plus tard, en présentant *Tous les garçons s'appellent Patrick* de Godard, ne définisse plus précisément ce mouvement :

« Jean Vigo disait : “ Au cinéma, nous traitons notre esprit avec un raffinement que les Chinois réservent d'habitude à leurs pieds ”. Aujourd'hui, les pédicures de la caméra opèrent volontiers dans le court métrage où les subventions, l'équipe réduite et l'absence d'acteurs encouragent souvent leur maniaquerie vicieuse. Le court métrage en 1957 ? Deux artistes, Resnais et Franju, flanqués chacun d'une demi-douzaine de copieurs serviles, sans personnalité... Alors quelques noms propres ont fait leur apparition : Agnès Varda, Jacques Rivette, Jacques Demy, Jean-Luc Godard, tous influencés par le seul Louis Lumière²²... ».

Le « Renouveau », telle est dès lors l'expression consacrée pour désigner la « cohorte des jeunes cinéastes²³ » par les *Cahiers du cinéma*, expression illustrée par une photographie de Jacques Demy dirigeant *Le Bel Indifférent*, publiée en avril 1958. Le « Renouveau » appelle la « Nouvelle Vague ».

Très exactement, l'expression « Nouvelle Vague », venue par *L'Express* de la sociologie à la mode, s'applique pour la première fois au cinéma en février 1958, lorsque le critique Pierre Billard désigne sous ce nom le jeune cinéma français qu'il analyse dans un numéro de la revue

19 François Truffaut, « Paris nous appartient de Jacques Rivette », dans *Arts*, 12 novembre 1961, repris dans François Truffaut, *Les Films de ma vie*, Paris 1975, p. 333-337.

20 Ibid.

21 *Cahiers du cinéma*, n° 77, décembre 1957.

22 *Cahiers du cinéma*, n° 90, décembre 1958.

23 *Cahiers du cinéma*, n° 82, avril 1958.

Cinéma 58. Billard a mené l'enquête auprès de quarante jeunes cinéastes, et ses conclusions rejoignent, par bien des points, celles de la grande presse, dressant le portrait d'une génération ennuyée et ennuyeuse.

«Le jeune cinéma, écrit-il, s'exerce le plus souvent dans le vide : les comédies sont parfois burlesques, mais jamais satiriques, et des drames, si vous ôtez la manière, il ne reste plus rien. Cette vacuité n'est-elle pas étonnante chez des créateurs qui avaient entre dix et vingt ans à la Libération? Moins qu'il ne paraît. Car cette génération s'est surtout formée pendant les années 1945-1955, celles des grands abandons. Elle en est sortie, comme une partie de la jeunesse intellectuelle d'aujourd'hui, lucide et amère, mais désenchantée et ne croyant plus à rien, même pas à sa révolte. Elle a vu s'effondrer les dieux dépassés, se dégonfler les vieilles baudruches, se renier les promesses d'autrefois : cédant à la mode du jour, elle s'amuse à "démystifier les dernières illusions".»

Mais, malgré ce constat d'impasse, Pierre Billard a le mérite d'être le premier à employer l'expression «Nouvelle Vague» en parlant de cette école, même si c'est pour déplorer «la sagesse déconcertante avec laquelle cette "Nouvelle Vague" suit les traces de ses aînés» et pour estimer que le jeune cinéma français se situe «au creux de la vague». Les derniers mots de l'enquête sont pourtant optimistes, saluant «ceux des *Cahiers du cinéma*, Rivette, Truffaut, Chabrol, et leurs tentatives de productions indépendantes qui risquent d'aboutir à d'intéressantes révélations».

L'expression «Nouvelle Vague», née des enquêtes sociologiques à la mode, trempée dans le bain de la cinéphilie, finit bientôt par désigner un espoir placé dans le cinéma. Vue d'aujourd'hui, la Nouvelle Vague a bientôt 60 ans... Mais on peut lui trouver une jeunesse revigorante, presque provocante. Sans doute parce qu'elle fut le premier mouvement de cinéma à avoir ainsi stylisé, au présent, dans l'immédiateté de son histoire, le monde dans lequel vivaient ses contemporains. Elle leur a proposé un univers mis en forme, avec ses rites, ses gestes, ses mots, ses attitudes et ses apparences, et cet univers était celui dans lequel les spectateurs évoluaient au quotidien. Du quotidien dans les films, mais du quotidien retravaillé par un style très personnel. Le cinéma tendait un miroir à la société, il était déformant, mais cela n'avait rien d'exceptionnel. Ce qui l'a été, c'est la force avec laquelle une génération a voulu s'y voir et s'y reconnaître.