

## Avant la vague : les artistes au cinéma dans la France d'après-guerre

Marin Sarvé-Tarr

Dans la production cinématographique française des années 1950 et 1960, la Nouvelle Vague a révolutionné le cinéma commercial. Pour l'historien Antoine de Baecque, « 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<sup>1</sup> ». Née d'un cercle de cinéphiles et de critiques qui commençaient à réaliser des films, la Nouvelle Vague répondait au cinéma hollywoodien et aux courants du réalisme typifié, notamment au néoréalisme italien. Pour plusieurs historiens, le cinéma commercial et le cinéma d'auteur restent des points de départ clés de la Nouvelle Vague. Cependant, dans les années 1950, l'avant-garde et la Nouvelle Vague partagent le désir de reformuler la réception, la production et la diffusion du cinéma, afin d'envisager un nouveau mode de vie. Avant la formation de la Nouvelle Vague, le mouvement lettriste s'appuyait déjà sur l'histoire du cinéma et du ciné-club qui contribuent au développement de leur mouvement<sup>2</sup>. Pour ces jeunes artistes, le cinéma encadre et rend visible la culture de la jeunesse qui sous-tend les avant-gardes d'après-guerre.

Les liens entre l'histoire de la Nouvelle Vague et l'avant-garde d'après-guerre ont été peu examinés en partie à cause de divisions entre certains

---

<sup>1</sup> Antoine de Baecque, « La Nouvelle Vague. Portrait d'une jeunesse » dans Antoine de Baecque et Christian Delage, (éd.), *De l'histoire au cinéma*, Paris 1998, p. 165. Voir aussi de Baecque, *La Nouvelle Vague : portrait d'une jeunesse*, Paris 2009.

<sup>2</sup> Pour une analyse compréhensive du lettrisme dans son contexte historique, voir entre autres : Fabrice Flahutez, *Le Lettrisme historique était une avant-garde* (Dijon 2011) et Mirella Bandini, *Pour une histoire du lettrisme*, trad. Anne-Catherine Caron, Paris 2003. Sur le cinéma lettriste, voir aussi Kaira Cabañas, *Off-Screen Cinema : Isidore Isou and the Lettrist Avant-Garde*, Chicago 2015; Nicole Brenez, « *We Support Everything Since the Dawn of Time That Has Struggled and Still Struggles* » : *Introduction to Lettrist Cinema*, trad. Clodagh Kinsella, Berlin 2014. Frédérique Devaux, *Le Cinéma lettriste (1951-1991)*, Paris 1992; Hannah Feldman, *From A Nation Torn : Decolonizing Art and Representation in France, 1945-1962*, Durham 2014, et Andrew Uroskie, *Between the Black Box and the White Cube*, Chicago 2014.

artistes et auteurs à partir des années 1960. Par exemple, l'Internationale situationniste dénonce Godard en 1966 comme un « ersatz de l'art moderne récupéré » qui copie le détournement situationniste dans son montage<sup>3</sup>. Maurice Lemaître accuse le même Godard de plagiat dans les années 1980<sup>4</sup>. Cependant, ces dénonciations connaissent au fond des parallèles dans l'histoire des courants artistiques et cinématographiques d'après-guerre. Le cinéma expérimental produit par des artistes comme le fondateur du mouvement lettriste Isidore Isou, participe entre autres au changement de la réception et de la production du cinéma par la jeunesse à partir des années 1950.

Né d'une culture de la jeunesse établie dans les bars et ciné-clubs de Saint-Germain-des-Prés, le lettrisme privilégie la vie publique de son mouvement. Une analyse du film d'Isou de 1951, *Traité de bave et d'éternité*, démontre la transformation rapide des artistes, qui, de consommateurs de cinéma deviennent réalisateurs pour présenter leur art comme des actions quotidiennes communes. Au-delà du cercle lettriste, des films d'artistes produits par des surréalistes d'après-guerre et des situationnistes participent à une généalogie parallèle à celle de la Nouvelle Vague. Le cinéma permet aux artistes et aux auteurs de caractériser les conditions qui entourent leur pratique et production artistique comme étant une relation nouvelle entre l'individu et l'espace public.

Dans les années 1950, en dehors de sa production en art, poésie, et cinéma, le lettrisme fonctionnait aussi comme une communauté et une organisation activiste. La composition du groupe fait écho à l'avant-garde historique qui se construit autour d'un milieu social. Je cite, par exemple, les soirées futuristes de Filippo Marinetti, le Cabaret Voltaire dadaïste ou le Bureau de recherches surréalistes. Le lettrisme s'est vite établi à Saint-Germain-des-Prés en 1946 après la rencontre par hasard d'Isidore Isou et Gabriel Pomerand dans une cantine de réfugiés juifs à la Libération. Les premiers temps, Isou et Pomerand lisaient leurs poésies sonores dans les caves et clubs de Jazz comme *Le Tabou*.

Cependant, le groupe s'est vite tourné vers des manifestations publiques au cours de l'année 1946 afin de fabriquer une image polémique dans la presse quotidienne. Pendant la première de la pièce *La Fuite* de Tristan Tzara au théâtre du Vieux-Colombier à Paris en janvier 1946, des lettristes annoncent la mort de Dada<sup>5</sup>. La presse parisienne raconte qu'ils ont arrêté une réunion de Gaston Gallimard pour

3 « De l'aliénation. Examen de plusieurs aspects concrets : Le Rôle de Godard », dans *L'Internationale situationniste* 10, mars 1966, p. 58-59.

4 Maurice Lemaître, *La Véritable Histoire créatrice du cinéma ou les nouvelles escroqueries de Jean-Luc Godard*, Paris 1989.

5 Maurice Nadeau, « Les "lettristes" chahutent une lecture de Tzara au Vieux-Colombier », dans *Combat*, 22 janvier 1946, p. 1.

demander l'édition des livres d'Isou – une interruption qui a eu du succès<sup>6</sup>. Mais malgré l'image militante suggérée par le titre de la revue *La Dictature lettriste*, la plupart des actions lettristes visaient à promouvoir et à créer des opportunités économiques pour de jeunes artistes<sup>7</sup>. Autrement, dans les années 1950, cette génération était souvent marginalisée, et ce alors que les galeries et éditions soutenaient des artistes déjà reconnus au début de la reconstruction d'après-guerre<sup>8</sup>.

Les lettristes ont créé une communauté d'artistes qui fonctionne tout à la fois comme une identité et comme un milieu social. En 1954, Maurice Lemaître écrit que le lettrisme « est, plus qu'un cercle de versificateurs, une "organisation"... Son but est de réunir les efforts de jeunes ambitieux sous des lois générales de travail, pour les mieux diriger vers un *accomplissement personnel réel*<sup>9</sup> ». Dans sa formulation, les actions qui soutiennent les buts sociaux du groupe sont plus valorisées que l'innovation esthétique de sa production artistique.

Or, l'art lettriste existe dans des gestes et pratiques d'artistes de la sphère publique ou privée. En 1946, Pomerand résume son art pour un journaliste : « Nous avons fait dans Paris des balades nocturnes et collé des manifestes. J'ai prôné entre les bras de Diderot... J'ai travaillé toute la nuit<sup>10</sup> ». Pomerand évoque la statue iconique de Denis Diderot au 145 boulevard Saint-Germain comme site de sa pratique artistique. Le « travail » d'un lettriste n'est pas limité à la production plastique, mais provient d'une nouvelle perception des actes et actions comme forme de création. Une photographie de Pomerand assis dans la rue devant le café de Flore fait référence à cette conception de l'art. Le lettrisme peut ainsi être joué chaque jour dans la formulation de nouvelles interactions entre l'artiste et la ville.

Même si cette conception de l'art comme pratique publique a été formulée et performée à la fin des années 1940, c'est en se tournant vers le cinéma en 1951 que les lettristes rendent leur art visible devant un plus grand public. En cela, ils utilisent les formidables plateformes de diffusion que constituent les ciné-clubs. Après l'interdiction d'activité officielle pendant la guerre, le ciné-club connaît en effet une explosion rapide après la Libération, attirant une majorité de jeune public et comp-

6 Voir Isidore Isou, *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, Paris 1947, et id., *L'Agrégation d'un nom et d'un messie*, Paris 1947. Pour une histoire de ces événements, voir Marcus Greil, *Lipstick Traces : A Secret History of the Twentieth Century*, Cambridge 1990.

7 Voir *La Dictature lettriste* 1, 1946.

8 Pour une étude compréhensive des galeries en France d'après-guerre, voir Julie Verlaine, *Les Galeries d'art contemporain à Paris : Une histoire culturelle du marché de l'art (1944–1970)*, Paris 2013.

9 Maurice Lemaître, *Qu'est-ce que le Lettrisme ?* Paris 1954, p. 87.

10 Gaston Poulain, « Les deux timides », dans *Paysage* 70, 2e année, octobre 1946, p. 5.



1 Isidore Isou, *Traité de bave et d'éternité*, 1951

tant plus de 50 000 membres en 1946<sup>11</sup>. Cependant, le financement de la production du cinéma expérimental porté par de jeunes réalisateurs reste limité tandis que le financement de l'État est majoritairement consacré à la production commerciale afin d'établir un secteur économique important de l'industrie<sup>12</sup>. Avant que les réalisateurs de la Nouvelle Vague ne commencent à produire des films, à la fin des années 1950, Antoine de Baecque et Thierry Frémaux écrivent : « L'écriture critique, cette part émergée de la cinéphilie, fut un acte créatif de substitution sans doute aussi important que les films eux-mêmes<sup>13</sup> ». En contraste avec la culture cinéphile dominante au début des années 1950, les lettristes se sont lancés directement dans la production des films.

Isou fait le lien entre la réception et la production dans son texte « Esthétique du cinéma » publié dans le journal lettriste sur le cinéma, *Ion* en 1952. Il écrit :

« Nous devons [...] agir sur les directeurs de salles de cinéma et sur son public par des tracts ou par des discours directs [...]. Les jeunes

11 Vincent Pinel, *Introduction au ciné-club : Histoire, théorie, pratique du ciné-club en France*, Paris 1964, p. 35. Voir aussi de Baecque, *La Cinéphilie : Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, Paris 2003.

12 Sur l'histoire de la production commerciale d'après-guerre, voir Karen Fiss, *Grand Illusion : The Third Reich, the Paris Exposition, and the Cultural Seduction of France*, Chicago 2010; Pierre Darrmon, *Le Monde du cinéma sous l'Occupation*, Paris 1997 et Jean-Pierre Bertin-Maghit, (éd.), *Les Cinémas européens des années cinquante*, Paris 2000.

13 Antoine de Baecque et Thierry Frémaux, « La cinéphilie ou l'invention d'une culture », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 46, avril-juin 1995, p. 133.

agitateurs ne doivent pas faire simplement du scandale esthétique mais accomplir une œuvre de propagande constructive, économique<sup>14</sup>».

Isou lance donc un appel à transformer l'économie commerciale du cinéma en s'appuyant sur le terme très fort et connoté de « propagande ». Il souhaite en effet établir la présence du lettrisme comme représentant de la jeunesse non seulement dans les salles, mais aussi sur les écrans des ciné-clubs. Malgré le jeune public, la plupart des salles jouaient des cycles de films d'art et films d'auteurs par des réalisateurs d'avant-guerre établis, comme D.W. Griffith, Sergueï Eisenstein, et F.W. Murnau, en tant que films documentaires, étrangers et ethnographiques.

Au-delà de son manifeste écrit, Isou a produit un long métrage en 35 mm, *Traité de bave et d'éternité*. Son film a été projeté pour la première fois en dehors du Festival international du film de Cannes en 1951 après des interruptions lettristes, suivi de séances à Paris au ciné-club Avant-Garde 52 au musée de l'Homme et Studio de l'Étoile<sup>15</sup>. Même si d'autres artistes dans le cercle lettriste, Raymond Hains par exemple, ont tourné des courts métrages dans les années 1940, Isou démontre véritablement la possibilité économique de la réalisation indépendante des films expérimentaux par son groupe de jeunes<sup>16</sup>. Le financement de son film venait directement du milieu lettriste, par la vente d'éditions lettristes de luxe, des prêts personnels et des contributions de relations comme Robert Mitterrand, industriel, homme politique et frère du président de la Cinquième République, François Mitterrand. Dans les années 1950, le film d'Isou a inspiré la production de plusieurs longs métrages par Maurice Lemaître, Gil Wolman, Guy Debord et François Dufrêne pour en citer quelques-uns<sup>17</sup>. La plupart de ces films ont été lancés dans des ciné-clubs parisiens aux côtés de films classiques d'auteur comme *Le Film est déjà commencé?* qui a été projeté pour la première fois au ciné-club du Quartier latin la même semaine que *Le Cuirassé Potemkine* (1925) de Sergueï Eisenstein et de courts métrages de Charlie Chaplin<sup>18</sup>. Après *Traité*, la production lettriste de films expérimentaux

14 Isou, « Esthétique du cinéma », dans *Ion* 1, 1952, p. 143-144.

15 La première projection d'une version inachevée le 20 avril 1951 au cinéma Vox à Cannes a été suivi des projections d'une version finale au ciné-club Avant-Garde 52 au musée de l'Homme le 23 mai et 5 juin 1951 et au Studio de l'Étoile du 25 janvier au 7 février 1952.

16 Raymond Hains a réalisé *Le Pardon de Saint-Anne-la-Palud* (1946, 16 mm, noir et blanc, muet), *Saint-Germain-des-Prés-colombiens* (1949, 16 mm, noir et blanc, muet) et avec Jacques Villeglé, *Loi du 29 juillet 1881* (1949, 16 mm, couleur, muet).

17 Voir Maurice Lemaître, *Le Film est déjà commencé?* (1951), Gil J. Wolman, *L'Anticoncept* (1951), Guy Debord, *Hurlements en faveur de Sade* (1952), et François Dufrêne, *Tambours du jugement premier* (1952) performance dans une salle de cinéma sans pellicule.

18 *Bulletin intérieur du Ciné-Club du Quartier latin*, nouvelle série 5, 4<sup>e</sup> année, 1951.

se différencie de la montée de la culture cinéphile et des programmes pédagogiques des ciné-clubs.

Au-delà de l'effet sur la production des films d'artistes, le film d'Isou rend visibles les pratiques lettristes qui gagnent véritablement un statut d'œuvre d'art lors des projections. *Traité* est divisé en trois chapitres. Chacun théorise, décrit puis révèle l'art lettriste comme un ensemble de gestes rituels. Dans le premier chapitre, une voix *off* rappelle un débat du ciné-club pendant que le protagoniste Daniel (interprété par Isou) décrit sa théorie du cinéma «discrépant», qui sépare le son de l'image. Pendant ce temps, Daniel marche dans les rues de Saint-Germain-des-Prés. Le second chapitre raconte une histoire d'amour banale entre Daniel et deux femmes, Ève et Denise. Plans et contre-plans montrent Daniel marchant avec une femme, entrecoupés de séquences de reportages trouvées et grattées à la main. Enfin, dans le troisième chapitre, le récit dit que Daniel amène son compagnon à un concert lettriste, mais les images montrent des portraits de face des lettristes sur fond blanc, en alternance avec une pellicule noire fortement grattée. Ces trois chapitres mettent en valeur les habitudes quotidiennes d'un lettriste à Paris ; la marche dans les rues, les rendez-vous et les concerts deviennent des symboles de l'importance de la culture de jeunesse d'avant-garde à Paris (ill. 1).

Dans son film, Isou fait appel à la culture du ciné-club pour faire référence à l'un des multiples cercles sociaux qui entourent la production et la réception de son film. L'introduction, qui dédie le film aux réalisateurs comme Eisenstein, Luis Buñuel et Jean Cocteau, situe son film dans une histoire de grands auteurs du cinéma qui étaient souvent projetés dans les salles de Paris. Peu après, le premier chapitre ouvre avec une vue sur le panneau de la rue Danton qui localise le film à Saint-Germain-des-Prés avant que la séquence ne montre une affiche pour un ciné-débat accompagné de la poésie sonore lettriste. Pendant que Daniel sort de la salle et marche dans les rues de Paris, on l'entend, en voix *off*, animer un débat dans un ciné-club et répondre au public. Ce format met en pratique les théories énoncées par le personnage Daniel.

Le montage construit également un récit circulaire qui familiarise le public avec les pratiques, quartiers, et rencontres dans les rues typiques des lettristes. Pendant plus de vingt minutes dans le premier chapitre, des séquences montrent Daniel/Isou marchant dans les rues pendant que la voix *off* donne un discours sur son esthétique du cinéma dans un ciné-club. Pendant le montage, on voit Daniel/Isou attirant l'attention dans la rue en marchant lentement sans direction parmi un public autrement plus pressé. Il joue avec une plante devant un café fermé puis rejoint d'autres lettristes (montrés et nommés dans le troisième chapitre) pour marcher avec eux. Ce chapitre permet de visualiser la pratique



1 Ado Kyrou, *La Chevelure*, 1961

publique des lettristes. La projection dans le cadre du ciné-club confère une importance sociale aux actes de rassembler et marcher en public alors que le discours dans la bande-son transforme une salle de détracteurs en supporteurs.

Or, malgré la réputation d'Isou de pratiquer un langage fort et des actions militantes, son travail cherche aussi à élever la condition sociale des jeunes artistes. Leurs activités doivent être vues comme art, revêtant une importance sociale, esthétique, et personnelle. Les images du film valorisent les pratiques d'artistes dans la sphère publique en même temps que le récit démontre sa propre capacité à rassembler des jeunes autour des idées d'Isou. En effet, malgré la diffusion limitée du film avec quelques rares projections à Paris, Bruxelles, et San Francisco dans les années 1950, les manifestations lettristes dans et hors du cinéma ont attiré des artistes comme Dufrené et Debord, qui ont participé au mouvement après avoir découvert le lettrisme dans la presse<sup>19</sup>.

La stratégie publicitaire d'Isou a eu une importante résonance non seulement chez les artistes, mais aussi auprès de jeunes critiques de cinéma qui allaient faire partie de la Nouvelle Vague. Dans une critique de *Traité*, par exemple, Maurice Schérer (connu plus tard comme le réalisateur Éric Rohmer) écrit :

19 *Traité* a été projeté à Bruxelles au Palais des Beaux-Arts, 31 octobre 1952, à San Francisco au San Francisco Museum of Art le 23 octobre 1953 et à Los Angeles à la Society of Cinema Arts. Voir le programme de Bruxelles dans les Bismuth-Lemaître Papers, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, Guy Côté, « Cinema Sans Sense », dans *The Quarterly of Film Radio and Television*, 7.4, 1953, p. 335–340 et Cabañas, 2015 (note 2), p. 19, p. 143, note 13.

«L'on sent en filigrane, dans ce film, au-delà de la variété provocante du ton, le respectueux désir de solliciter les choses *telles qu'elles sont*, comme une inquiétude que tout ayant été détruit ou mis en question, il ne restât plus à l'Art rien dont il fît sa substance<sup>20</sup>».

Même si Schérer trouve dans son article que le film d'Isou reste un projet conservateur, il montre comment *Traité* répond à la crise de la représentation après les atrocités de la guerre en retournant vers une relecture des actes qui rythment la vie quotidienne. Au-delà du cercle lettriste, *Traité* montre une généalogie de pratiques qui soulignent l'importance des actes publics des artistes. Ce phénomène se trouve dans plusieurs mouvements d'après-guerre, par exemple dans la dérive situationniste et la recherche des objets trouvés par les «nouveaux réalistes».

Au-delà du cercle lettriste, plusieurs d'artistes d'avant-garde de l'après-guerre ont continué d'employer le cinéma pour inscrire l'art dans des pratiques publiques et privées. Dans le contexte du surréalisme, le cinéaste Ado Kyrou, qui a dirigé entre 1951 et 1952 six éditions de la revue surréaliste *L'Âge du cinéma*, a tourné *La Chevelure* en 1961. Son film illustre la transformation de la réception surréaliste du cinéma, phénomène décrit par Breton dans son article «Comme dans un bois»



3 Photographie d'André Mrugalski utilisée pour le film de Guy Debord, *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*, 1959, qui montre Michel Bernstein, Asger Jorn, Colette Gaillard et Guy Debord

20 Maurice Schérer, «Isou ou les choses telles qu'elles sont», dans *Cahiers du cinéma* 10, mars 1952, p. 28.





4 Ole John, Jørgen Leth et Jens Jørgen Thorsen, *Stop for Bud*, 1963

relatif à la production des films<sup>21</sup>. En reprenant un texte de Guy de Maupassant, Kyrou met en scène l'expérience intérieure de l'amour avec un objet trouvé – une chevelure – dans la sphère publique (ill. 2). Ce contraste est personnifié par le protagoniste joué par Michel Piccoli qui traîne son objet de désir, une chevelure, dans les rues de Paris.

Dans le contexte de l'Internationale situationniste, des films reconnus de Guy Debord comme *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959) présentent l'histoire et la composition sociale de son mouvement<sup>22</sup> (ill. 3). Le film inclut un montage de vues de Saint-Germain-des-Prés, des vues d'une image fixe de Debord et ses compagnons dans un bar et des chutes et publicités détournées qui montrent les activités quotidiennes de son groupe. Quelques années plus tard, en 1963, les réalisateurs danois Ole John, Jørgen Leth et Jens Jørgen Thorsen, marginalement associés avec le groupe Spur qui faisait partie de l'Internationale situationniste, réalisent *Stop for Bud*. Ce film reprend l'acte de la marche en suivant le musicien de jazz Bud Powell

21 André Breton, « Comme dans un bois », dans *L'Âge du cinéma* 4-5, 1951, p. 26-30.

22 Sur ce film, voir entre autres Thomas Y. Levin, « Dismantling the Spectacle : The Cinema of Guy Debord » dans McDonough (éd.), *Guy Debord and the Situationist International : Texts and Documents*, Cambridge 2002, p. 349-361 et Fabien Danesi, *Le Cinéma de Guy Debord ou la négativité à l'œuvre, 1952-1994*, Paris 2011, p. 65-67.

dans une sorte de dérive à travers Copenhague jusqu'au port (ill. 4). Comme le personnage de Daniel, Bud regarde rarement la caméra et attire l'attention des passants alors qu'il quitte la rue de Copenhague pour traverser un parc et puis une décharge. Dans les rues de Paris et Copenhague, *La Chevelure* et *Stop for Bud* adoptent des pratiques, des effets visuels, et des techniques que l'on retrouve dans des films d'artistes au début des années 1950. Ces films d'avant-garde montrent non l'influence du cinéma lettriste, mais une convergence entre divers courants qui cherchent des moyens pour transférer des actes et des gestes d'artistes d'une sphère publique à une autre.