

UNIVERSITÉ D'ÉCONOMIE DE BRATISLAVA
FACULTÉ DES LANGUES APPLIQUÉES

Numéro d'immatriculation : 106005/M/2024/36124048429047044

NOUVELLE VAGUE FRANÇAISE EN TANT QUE
CRITIQUE CULTURELLE :
COLONIALISME, CULTURE DE LA JEUNESSE ET RÔLES DE GENRE
DANS LA FRANCE DE L'APRÈS-GUERRE

Mémoire de master

2024

Bc. Hana Kovačicová

UNIVERSITÉ D'ÉCONOMIE DE BRATISLAVA
FACULTÉ DES LANGUES APPLIQUÉES

Numéro d'immatriculation : 106005/M/2024/36124048429047044

NOUVELLE VAGUE FRANÇAISE EN TANT QUE
CRITIQUE CULTURELLE :
COLONIALISME, CULTURE DE LA JEUNESSE ET RÔLES DE GENRE
DANS LA FRANCE DE L'APRÈS-GUERRE

Mémoire de master

Programme d'études : Langues étrangères et communication interculturelle
Section d'études : Philologie
Centre de consultation : Département de langues romanes et slaves
Directrice : Mgr. Andrea Tureková, PhD.

Bratislava 2024

Bc. Hana Kovačicová

Déclaration

Je soussignée Hana Kovačicová déclare avoir rédigé le présent mémoire de manière indépendante et avoir cité la bibliographie complète des ouvrages utilisés.

Remerciements

Je voudrais adresser mes sincères remerciements à la directrice de ce mémoire, Mme Andrea Tureková, pour ses conseils avisés tout au long de la rédaction du travail, ainsi que pour sa patience, son appui et sa disponibilité

Je voudrais également remercier Katrin, non seulement pour sa volonté de regarder des dizaines de films (de Godard) avec moi, mais surtout pour m'avoir encouragé à choisir un sujet qui me tient à cœur.

ABSTRAKT

KOVAČICOVÁ, Hana: *Nouvelle vague française en tant que critique culturelle : rôles de genre, colonialisme et culture de la jeunesse dans la France de l'après-guerre.* – Ekonomická univerzita v Bratislave. Fakulta aplikovaných jazykov; Katedra románskych a slovanských jazykov. – Vedúca záverečnej práce: Mgr. Andrea Tureková, PhD.– Bratislava: FAJ EU, 2024, 73 strán.

V diplomovej práci skúmame filmové hnutie francúzskej Novej vlny z konca 50. a 60. rokov 20. storočia. Nová vlna, ktorá spochybňovala tradičné filmové konvencie, zmenila podobu európskej kinematografie zavedením autentického zobrazenia každodenného života, inovatívnych rozprávačských techník a sociálno-politických komentárov. Zámerom práce je analyzovať estetické, naratívne a tematické aspekty filmov Novej vlny prostredníctvom troch kritérií: kolonializmu, kultúry mládeže a rodových rolí. Skúmaním týchto troch oblastí sa práca snaží poukázať na nápadné paralely medzi témami, ktorými sa zaoberajú filmy Novej vlny, a spoločenským a politickým napätím danej doby. Cieľom práce je prostredníctvom empirickej štúdie, ktorá zahŕňa podrobné skúmanie obsahu filmov, komparatívnu analýzu s mainstreamovou kinematografiou, prehľad literatúry a kontextuálnu štúdiu spoločensko-politického prostredia Francúzska 50. a 60. rokov 20. storočia, poukázať na to, ako toto filmové hnutie slúžilo ako kultúrna kritika, ktorá ponúkala alternatívne pohľady na spoločenské dianie a odrážala prežívanie súdobej mládeže.

Kľúčové slová: film, francúzska Nová vlna, povojnové Francúzsko, kultúra mládeže, kolonializmus, rodové role

RESUMÉ

KOVAČICOVÁ, Hana : *Nouvelle vague française en tant que critique culturelle : rôles de genre, colonialisme et culture de la jeunesse dans la France de l'après-guerre.* – Université d'Économie de Bratislava. Faculté des langues appliquées ; Département des langues romanes et slaves. – Mgr. Andrea Tureková, PhD. – Bratislava : FAJ EU, 2024, 73 pages.

Notre mémoire de master se penche sur le mouvement cinématographique français de la Nouvelle Vague de la fin des années 1950 et des années 1960. Remettant en cause les conventions cinématographiques traditionnelles, la Nouvelle Vague a remodelé le cinéma européen en introduisant un réalisme vibrant, des techniques de narration innovantes et des commentaires sociopolitiques. Le mémoire vise à analyser les aspects esthétiques, narratifs et thématiques des films de la Nouvelle Vague à travers trois critères : le colonialisme, la culture des jeunes et les rôles de genre. En examinant ces trois domaines, le travail cherche à mettre en évidence des parallèles frappants entre les thèmes abordés dans les films de la Nouvelle Vague et les tensions sociales et politiques de l'époque. Grâce à une analyse empirique, comprenant un examen détaillé du contenu des films, une analyse comparative avec le cinéma grand public, une revue de la littérature et une étude contextuelle du paysage sociopolitique de la France des années 1950 et 1960, le but du mémoire est de démontrer comment ce mouvement cinématographique a servi de critique culturelle, offrant des perspectives alternatives sur des phénomènes sociétaux et reflétant les expériences vécues par la jeunesse contemporaine.

Mots-clés : cinéma, Nouvelle Vague française, France d'après-guerre, culture de la jeunesse, colonialisme, rôles de genre

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	8
CADRE THÉORIQUE	9
1. Racines de la Nouvelle Vague française.....	9
2. Dichotomie de la Nouvelle Vague française : Rive Gauche vs. Rive Droite	12
2.1. Rive Gauche, les cinéastes appréciant l'expérimentation artistique.....	13
2.2. Rive Droite, les cinéastes autour de Cahiers du cinéma	14
3. Révolution cinématographique : esthétique, autonomie artistique et observations socioculturelles dans la Nouvelle Vague français.....	15
3.1. Nouvelle Vague en plein air : tournage dans les décors naturels et quotidiens	15
3.2. Réalités quotidiennes à l'écran : réflexions sur la vie ordinaire	17
3.3. Production à petit budget.....	17
3.4. Réinventer l'adaptation littéraire avec la « caméra-stylo »	18
3.5. Politique de l'auteur : redéfinir le cinéaste comme artiste.....	18
4. Situation sociopolitique de la France d'après-guerre et sa représentation à travers le cinéma de la Nouvelle Vague	20
4.1. Guerre d'Algérie : les séquelles de la colonisation française	20
4.2. Culture de la jeunesse et essor du consumérisme dans l'après-guerre	21
4.3. Statut des femmes dans la France de l'après-guerre.....	23
OBJECTIFS DU TRAVAIL ET MÉTHODOLOGIE	25
CADRE EMPIRIQUE	28
1. FILMS DE LA NOUVELLE VAGUE ET LE COLONIALISME.....	29
1.1. Analyse des réponses cinématographiques au traumatisme de la guerre	29
1.2. Exploration du détachement de la jeune génération vis-à-vis des idéologies..	31
1.3. Le petit soldat : exploration cinématographique du colonialisme en Algérie .	33
1.3.1. Contexte politique et historique du film	33

1.3.2. Récit narratif du film.....	35
1.3.3. Exploration de la narration introspective et de la distance émotionnelle	37
1.3.4. Désarroi intellectuel de Bruno Forestier : réflexions sur les défis de la décolonisation.....	38
2. FILMS DE LA NOUVELLE VAGUE ET LA CULTURE DES JEUNES	41
2.1. Émancipation de l'individualité et rébellion contre le conformisme	43
2.2. Quête existentialiste de la jeune génération	44
2.3. Histoires à fin ouverte : exploration de l'ambiguïté humaine	47
2.4. Réflexions d'une jeune génération : comment cultiver l'humanité dans l'incertitude	48
2.5. Cinéaste en tant que porte-parole d'une génération	49
3. FILMS DE LA NOUVELLE VAGUE ET LES ROLES DE GENRE	52
3.1. Dynamique hommes-femmes dans la France des années 1950 : Normes sociétales et réflexions cinématographiques.....	52
3.2. Agnès Varda : redéfinition de l'intimité : voyeurisme, genre et désir en question	55
3.3. Cléo de 5 à 7 : exploration de l'identité féminine et de la métamorphose dans le regard cinématographique	57
3.3.1. Symbolisme des miroirs brisés dans l'évolution de Cléo.....	59
3.3.2. Cléo de 5 à 7 comme témoignage du climat socio-politique des années 1960	60
RÉSULTATS DE RECHERCHE.....	62
CONCLUSION.....	65
RESUMÉ	66
FILMOGRAPHIE.....	70
BIBLIOGRAPHIE.....	71

INTRODUCTION

La Nouvelle Vague française, émergeant à la fin des années 1950 en tant que mouvement cinématographique, a remodelé le paysage du cinéma européen en remettant en question les conventions traditionnelles en matière de style, de thèmes, de structure narrative et d'engagement du public. Contrairement aux films hollywoodiens de l'époque, souvent formulaires et réalisés en studio, la Nouvelle Vague offrait un réalisme vibrant, capturant l'essence des rues parisiennes et de ses habitants. Alors que les films hollywoodiens suivaient généralement des récits linéaires avec des prises de vue et des montages simples, les films de la Nouvelle Vague proposaient des prises de vue prolongées, des séquences filmées à la main, des performances réalistes, des tournages en extérieur, des commentaires socio-politiques et des conclusions ouvertes. L'influence durable de la Nouvelle Vague se retrouve dans les œuvres de cinéastes contemporains tels que Martin Scorsese, Bernardo Bertolucci ou Quentin Tarantino.

La Nouvelle Vague est née d'un sentiment de mécontentement parmi les jeunes cinéastes et les critiques face à la stagnation du cinéma français dans les années 1950. Malgré la popularité du cinéma en tant que principale forme de divertissement dans la France d'après-guerre, de nombreux critiques ont trouvé que les films de l'époque manquaient d'innovation et de vision artistique. Des figures telles que François Truffaut, Jean-Luc Godard et Agnès Varda ont défendu un cinéma axé sur une vision personnelle qui explorait des thèmes sociaux et politiques de manière novatrice. La situation politique et sociale, marquée par le conflit algérien, le retour de De Gaulle, la montée de la consommation et l'émancipation des femmes, a déclenché ce mouvement de changement et de contestation.

Dans notre mémoire de master, nous voulons mettre en évidence qu'en examinant les aspects esthétiques, les thèmes, les récits et les personnages des films de la Nouvelle Vague française à travers trois lentilles différentes – le colonialisme, la culture des jeunes et les rôles de genre – nous découvrons des parallèles remarquables. Ces parallèles soulignent les attentes communes de la jeune génération, ce qui incite à réévaluer ce mouvement en tant que miroir de son époque. L'objectif de notre travail est de montrer que ce mouvement cinématographique s'est distingué par la capacité de ses membres à refléter l'expérience de vie des jeunes. Cela nous aidera à soutenir notre objectif principal, qui est de montrer comment la Nouvelle Vague française a servi de critique culturelle de son époque.

CADRE THÉORIQUE

La Nouvelle Vague française, apparue à la fin des années 1950, a révolutionné le cinéma en bouleversant les conventions et en redéfinissant le rôle du réalisateur. Dans cette partie théorique de notre mémoire de master, nous explorerons ses origines, ses innovations en matière de production et son contexte sociopolitique. Nous examinerons les divisions idéologiques entre les courants de « Rive Gauche » et « Rive Droite », puis nous verrons quels sont les traits caractéristiques de ce mouvement. Ensuite, nous analyserons la situation de l'après-guerre en France, qui a marqué les jeunes cinéastes, notamment en ce qui concerne l'impact de la guerre d'Algérie, la culture de la jeunesse, le consumérisme, et les attitudes changeantes envers les rôles de genre.

1. Racines de la Nouvelle Vague française

La Nouvelle Vague est largement considérée comme l'un des mouvements les plus influents du cinéma français, redéfinissant la forme artistique et remettant en question les conventions cinématographiques traditionnelles¹. Elle trouve son origine dans les écrits critiques, les idées et les expérimentations cinématographiques des critiques devenus cinéastes associés aux *Cahiers du cinéma*. Fondés en 1951 par deux influents critiques et théoriciens du cinéma Jacques Doniol-Valcroze et André Bazin, les *Cahiers du cinéma* ont initialement constitué une plate-forme de discussion académique sur le cinéma. Cependant, c'est avec l'arrivée d'une jeune génération de critiques, dont François Truffaut, Jean-Luc Godard, Éric Rohmer, Jacques Rivette et Claude Chabrol, que la revue commence à faire parler de lui. Ces cinéastes ont adopté le concept de l'auteur, considérant les réalisateurs comme les véritables auteurs de leurs films, avec une autonomie créative totale. Ils se sont rebellés contre les structures narratives conventionnelles du cinéma français classique, cherchant à se libérer de ses limites restrictives et déterministes. Ils s'éloignent ainsi de l'approche formelle du cinéma français traditionnel et cherchent à créer un cinéma plus authentique et plus personnel, reflétant le milieu social et politique de leur époque².

Il est important de préciser que le terme « Nouvelle Vague », qui est aujourd'hui utilisé pour décrire une période de l'histoire du cinéma français et un groupe spécifique de

¹ MORREY, D. *Legacy of New Wave in French Cinema*. New York: Bloomsbury Publishing, 2020, p.1.

² HITCHMAN, S. *A History of French New Wave Cinema*. In: *New Wave Film* [En ligne]. 2008, Chapter 5: Cahiers du cinéma. Disponible sur : <http://www.newwavefilm.com/about/history-of-frenchnew-wave4.shtml>>.

films comme « À bout de souffle » de Godard et « Les Quatre Cents Coups » de Truffaut, n'était pas à l'origine associé au cinéma. Il s'appliquait initialement à la génération qui a atteint l'âge adulte et qui a été formée sur le plan culturel et politique après la Libération³. L'origine de ce terme remonte à une étude sociologique de la génération d'après-guerre réalisée en 1953 par la journaliste Françoise Giroud dans une série d'articles publiés dans l'hebdomadaire *L'Express*. Le magazine décrit le groupe comme une nouvelle vague qui aura un impact significatif sur la France de la seconde moitié du XX^e siècle. Il s'interroge sur les désirs de ces jeunes. Qui représentent-ils ? Qui va les encadrer, et est-ce que ces individus vont finir par changer la façon dont le pays est dirigé⁴ ?

C'est dans un article publié en 1958 que Giroud a utilisé pour la première fois le terme « Nouvelle Vague » en rapport avec la nouvelle génération de cinéastes. Désormais, le terme s'est rapidement imposé et est devenu une expression polyvalente, s'appliquant aussi bien au cinéma qu'à tout phénomène culturel considéré comme nouveau, rebelle ou à la mode⁵.

La situation politique et sociale à la fin des années 1950 et dans les années 1960 est cruciale pour comprendre les raisons de l'émergence de la Nouvelle Vague, un mouvement de cinéma radical à la fin des années 1950. Robert Neupert, professeur d'histoire et de théorie du cinéma, en témoigne : « La Nouvelle Vague est avant tout un phénomène culturel, résultant des tendances économiques, politiques, esthétiques et sociales qui se développent dans les années 1950⁶ ». L'aspect historique de l'émergence de la Nouvelle Vague sera abordé dans le quatrième sous-chapitre de notre travail.

Dans les années 1950, les jeunes critiques de l'importante revue *Cahiers du cinéma*, ont commencé à développer l'une des premières initiatives en faveur d'un changement délibéré des pratiques et traditions établies du cinéma traditionnel. Ayant tous commencé comme critiques avant de devenir cinéastes, ils partagent une esthétique et une histoire similaires. Nous rappelons que, dans le cinéma français, le terme « Nouvelle Vague » fonctionne souvent comme un terme composé regroupant les différents changements qui ont eu lieu au cours de la même période. Outre le groupe de critiques et de réalisateurs autour

³ La Libération en France désigne la période de 1944 à 1945 où les forces alliées, avec l'aide de la résistance intérieure, ont chassé l'occupation allemande, mettant fin à l'occupation nazie et rétablissant la souveraineté nationale, marquant ainsi la fin de la Seconde Guerre mondiale et la restauration des libertés civiques.

⁴ MARIE, M. *The French New Wave: An Artistic School*. Hoboken, NJ : Wiley-Blackwell, 2002, p. 5.

⁵ MONACO, J. *The New Wave: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*. Sag Harbor, NY: Harbor Electronic Publishing, 2004, préface.

⁶ NEUPERT, R. *A History of the French New Wave Cinema*. Madison, WI : The University of Wisconsin Press, 2007, p. 3.

des *Cahiers du cinéma*, aussi appelé la « Rive Droite », il ne faut surtout pas omettre les cinéastes de la « Rive Gauche ». Parmi eux, Alain Resnais, ou encore la mère de la Nouvelle Vague française, Agnès Varda - nous verrons la différence entre ces deux rives dans le sous-chapitre suivant. Tous ces réalisateurs, cinéphiles passionnés dans l'âme, ont cependant un point commun : le refus des conventions du cinéma traditionnel⁷.

La Nouvelle Vague a présenté un portrait vibrant des rues de Paris et de ses habitants, rompant avec l'approche conventionnelle et orientée vers les studios que l'on retrouve dans de nombreux films hollywoodiens de l'époque⁸. Contrairement à la production hollywoodienne typique de l'époque, caractérisée par des scénarios linéaires et des techniques cinématographiques directes telles que la méthode du *champ-contrechamp*⁹, les films de la Nouvelle Vague offraient une alternative. Ils se caractérisent par des *plans longs*¹⁰, l'utilisation de la caméra à la main, des performances authentiques, des tournages dans des lieux réels, des mouvements de caméra dynamiques tels que les panoramiques, des commentaires sociaux et politiques, et des fins souvent ambiguës ou irrésolues¹¹.

Le cinéma, comme d'autres formes d'expression culturelle, se divise souvent en deux catégories : le cinéma grand public et le cinéma d'avant-garde. Le cinéma grand public reflète généralement les idéologies dominantes et contribue aux normes sociétales, tandis que le cinéma d'avant-garde remet en question ces normes et offre d'autres perspectives. Cette dualité reflète une tension esthétique et politique plus large¹². La Nouvelle Vague représente donc une rupture radicale. Les artistes de la Nouvelle Vague française ont rejeté les traditions cinématographiques et leurs œuvres se caractérisent par un style réaliste. Elle a répandu de nouvelles façons de produire et de réaliser des films : à bon marché, rapidement, en dehors du courant dominant.

7 Avant la Nouvelle Vague, le « film de qualité » ou « tradition de qualité » était dominant dans le cinéma français. Il se caractérisait par des productions haut de gamme, souvent des adaptations littéraires ou des mélodrames, suivant des conventions narratives et esthétiques établies. Des films comme « Le Salaire de la peur » (1953) de Clouzot ou « Le Plaisir » (1952) de Ophüls en sont des exemples.

8 DE BAECQUE, A. *La Nouvelle Vague : Portrait d'une jeunesse*. Paris : Flammarion, 2019, pp. 131-137.

9 Le champ-contrechamp est une technique cinématographique qui consiste à filmer une scène sous deux angles opposés à 180 degrés l'un de l'autre. Cela montre d'abord un personnage, puis ceux qu'il regarde, et enfin la réaction du personnage initial.

¹⁰ Un plan large, aussi appelé plan long ou plan complet, est une vue grand angle d'un objet par rapport à son environnement. Ces plans sont généralement pris avec un objectif grand angle ou en éloignant l'appareil photo du sujet. Ils donnent une vue d'ensemble de la scène. Le public voit tout et sait où se déroule l'histoire.

¹¹ HAYWARD, S. *French National Cinema*. 2nd ed. New York: Routledge, 2005, p. 206.

¹² *Ibid*, p. 203.

2. Dichotomie de la Nouvelle Vague française : Rive Gauche vs. Rive Droite

Jusqu'à présent, l'importance du mouvement de la Nouvelle Vague n'a pas fait l'objet d'un grand désaccord. Cependant, les critiques ont des opinions variées lorsqu'il s'agit de définir les caractéristiques et les membres de ce mouvement. Selon le critique de cinéma, James Monaco, le terme se limite à un groupe de base connu sous le nom de *Jeunes Turcs*, constitué de personnalités telles que Jean-Luc Godard, François Truffaut, Éric Rohmer, Jacques Rivette et Claude Chabrol¹³, qui ont collaboré à la prestigieuse revue *Cahiers du cinéma* avant de débiter leur carrière de cinéastes. En revanche, Alan Williams emploie le terme au sens large pour décrire une ère éphémère de changements importants et de créativité à la fin des années 1950 et au début des années 1960¹⁴.

Cependant, la plupart des critiques se situent dans une position intermédiaire et s'accordent à dire que la Nouvelle Vague a représenté un changement significatif dans le monde du cinéma parce qu'une nouvelle vague de réalisateurs a surpassé les anciens. Un ensemble de jeunes cinéastes s'est rapidement fait remarquer, une situation qualifiée par le réalisateur Louis Malle comme étant sans précédent dans l'histoire du cinéma¹⁵.

Lors d'une interview en 1961, Truffaut a déclaré que « la Nouvelle Vague n'est ni un mouvement, ni une école, ni un groupe, c'est une qualité¹⁶ ». En décembre 1962, il a établi une liste de 162 réalisateurs ayant débuté depuis 1959, mais seuls certains d'entre eux, comme Truffaut lui-même, Chabrol, Rivette, Rohmer et Godard, sont associés à la Nouvelle Vague. Godard a souligné qu'il s'agissait d'un mouvement plus exclusif né des *Cahiers du cinéma*, et a soutenu que des cinéastes comme Resnais, Astruc, Varda et Demy, même s'ils étaient respectés, ne faisaient pas partie de la Nouvelle Vague.¹⁷

Aujourd'hui, cependant, ce groupe de cinéastes, que Godard appelait ses pairs avec des perspectives culturelles différentes, est fortement associé à la Nouvelle Vague française. C'est pourquoi nous allons expliquer la différence entre « Rive gauche » et « Rive droite » de la Nouvelle Vague française.

¹³ James MONACO a publié un livre sur ce groupe intitulé « La nouvelle vague : Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette », dont nous nous inspirons pour ce mémoire.

¹⁴ WILLIAMS, A. *Republic of Images: A History of French Filmmaking*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992, p. 328.

¹⁵ MALLE, L. *Malle on Malle*, ed. Philip French, (London : Faber and Faber, 1993), 31.

¹⁶ BRODY, R. *Everything is Cinema: The Working Life of Jean-Luc Godard*. New York, NY : Metropolitan Books, 2008, p. 164.

¹⁷ *Ibid*, p. 165.

Dans la France de l'après-guerre, les intellectuels avaient tendance à se classer dans l'un ou l'autre des deux camps : les humanistes « de gauche », qui considèrent que tout art doit avoir un but ou un message social, et les libertaires « de droite », qui considèrent que l'art doit pouvoir exister pour lui-même, ou en fait uniquement pour exprimer la vérité. Dans le domaine du cinéma, cela se résume à la question suivante : qu'est-ce qui est le plus important ? Un film socialement progressiste ? Ou un film esthétiquement progressiste ? La politique avait tracé une ligne de séparation entre les camps cinématographiques du contenu et du style¹⁸.

2.1. Rive Gauche, les cinéastes appréciant l'expérimentation artistique

Contrairement à la Rive Droite, qui comprenait les cinéastes les plus connus et les plus financièrement prospères de la Nouvelle Vague, tels que François Truffaut et Jean-Luc Godard, les cinéastes de la Rive Gauche se caractérisaient par une approche spécifique de la réalisation, qu'ils considéraient comme un point de départ expérimental. Neupert explique que ces réalisateurs « mettent l'accent sur leur engagement plus profond dans l'expérimentation esthétique, sur leurs liens avec la technique du documentaire, sur des thèmes politiques manifestes et sur un intérêt accru pour d'autres arts que le cinéma¹⁹ ». Parmi les membres notables de la Rive Gauche figurent Alain Resnais et la mère de la Nouvelle Vague, Agnès Varda, ainsi que Jacques Demy, Chris Marker et Jean-Pierre Melville. Varda et Melville sont considérés comme des pionniers, car ils utilisaient une esthétique typique de la Nouvelle Vague dès le début des années 1950.

Outre le rôle joué dans ce mouvement par les films de Jean Rouch²⁰, *Le Beau Serge* (1958) de Chabrol est traditionnellement considéré comme le premier long métrage de la Nouvelle Vague. Mais cette année officielle du début du mouvement est discutable. En effet, les réalisateurs de la Rive Gauche jouissaient déjà d'une réputation de cinéastes accomplis avant cette année. *La Pointe Courte* (1955) d'Agnès Varda est chronologiquement le premier film, mais il n'a été commercialisé qu'en 2008. Néanmoins, le film a fait sensation parmi les

¹⁸ HITCHMAN, S. The Politics of the French New Wave. In: *New Wave Film* [En ligne]. 2008. Disponible sur : <https://www.newwavefilm.com/about/french-new-wave-politics.shtml>

¹⁹ NEUPERT, R. *A History of the French New Wave Cinema*. Madison, WI: The University of Wisconsin Press, 2007, p.299.

²⁰ Jean Rouch (1917-2004), figure emblématique du cinéma français, est considéré comme l'un des pionniers du *cinéma vérité*. Influencé par le surréalisme dans sa jeunesse, les films de Rouch mélangent souvent des éléments de fiction et de documentaire, donnant naissance à un style distinctif connu sous le nom d'ethnofiction. Il a été reconnu par les cinéastes français de la Nouvelle Vague pour l'influence significative qu'il a exercée sur leur travail.

cinéphiles du Paris des années 1950²¹. Alain Resnais a bâti sa carrière sur le documentaire et avait déjà remporté un Oscar en 1950 pour son court métrage documentaire *Van Gogh*. Chris Marker a également réalisé des documentaires salués par la critique et le public.

Les membres de la Rive Gauche avaient en commun une formation en documentaire, une orientation politique de gauche et un intérêt pour l'expérimentation artistique, s'inspirant souvent d'autres arts comme la littérature ou la photographie dans leur travail. Par exemple, dans les segments documentaires de *Hiroshima, mon amour* de Resnais, nous constatons l'influence de ses expériences documentaires antérieures. De même, Agnès Varda, photographe de formation, incorpore ses connaissances et son esthétique photographique dans la plupart de ses films²².

2.2. Rive Droite, les cinéastes autour de Cahiers du cinéma

Les membres de la Rive Droite, plus connus sous le nom de *Jeunes Turcs* ou de *groupe des Cahiers*, ont été plus connus et plus discutés au sein de la Nouvelle Vague française. Cette dernière appellation provient de la célèbre revue *Cahiers du cinéma*, à laquelle tous les membres de la Rive Droite ont d'abord contribué en tant que critiques à différents moments de leur carrière. Parmi les figures emblématiques de la Rive Droite figurent des réalisateurs tels que Jean-Luc Godard, François Truffaut, Jacques Rivette, Claude Chabrol et Éric Rohmer. Ces réalisateurs, qui ont commencé leur carrière comme critiques, considèrent le cinéma comme une activité intellectuelle. Pour eux, la réalisation d'un film représentait un voyage captivant à la découverte du monde et à la compréhension de la politique, de la psychologie, de la structure narrative et du langage²³.

La Cinémathèque française, créée par Henri Langlois, devient le premier point de rencontre pour la plupart des membres de la Rive Droite. Malgré sa petite capacité de seulement 50 places, cette salle devient rapidement un lieu de culte pour les passionnés de cinéma. Langlois, désireux d'éduquer et d'inspirer les spectateurs, projette souvent des films étrangers non sous-titrés ou des films muets, créant ainsi une véritable école de cinéma pour les futurs réalisateurs, une influence majeure pour chaque membre de la Rive Droite²⁴.

²¹ NEUPERT, R. p. 45.

²² HITCHMAN, S. The Politics of the French New Wave. In: *New Wave Film* [En ligne]. 2008, Chapitre 14. Disponible sur: <https://www.newwavefilm.com/about/french-new-wave-politics.shtml>

²³ MONACO, J. *The New Wave: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*. Sag Harbor, NY : Harbor Electronic Publishing, 2004, préface.

²⁴ HITCHMAN, S. A History of French New Wave Cinema. In: *New Wave Film* [En ligne]. 2008. Disponible sur: <http://www.newwavefilm.com/about/history-of-frenchnew-wave4.shtml>>

3. Révolution cinématographique : esthétique, autonomie artistique et observations socioculturelles dans la Nouvelle Vague française

Le mouvement de la Nouvelle Vague française a révolutionné les méthodes de production cinématographique en privilégiant les budgets limités pour préserver l'autonomie artistique du réalisateur. Elle a défié les normes techniques du début à la fin, accueillant une nouvelle génération de cinéastes et de collaborateurs, transformant une industrie autrefois exclusive. Au fond, l'esthétique de la Nouvelle Vague se définit par des choix intentionnels, du scénario à l'écran. Elle adopte un agenda défini par les principes suivants :

- ✓ Le réalisateur auteur est également le scénariste du film.
- ✓ Le réalisateur ne suit pas un scénario de tournage strict et préétabli. Il laisse une grande partie du tournage à l'improvisation dans la conception des séquences, des dialogues et du jeu des acteurs.
- ✓ Le réalisateur privilégie les tournages en décors naturels et évite de construire des décors artificiels en studio.
- ✓ Le réalisateur utilise une petite équipe de quelques personnes seulement.
- ✓ Le réalisateur choisit d'enregistrer le son direct pendant le tournage plutôt qu'utiliser la post-synchronisation excessive.
- ✓ Le réalisateur évite de dépendre d'unités d'éclairage supplémentaires trop lourdes et choisit donc, avec le directeur de la photographie, une pellicule très rapide qui nécessite moins de lumière.
- ✓ Le réalisateur emploie des acteurs non professionnels.
- ✓ Si le réalisateur a accès à des professionnels, les nouveaux acteurs seront choisis et dirigés d'une manière plus libre que ne le permettent les productions conventionnelles²⁵.

3.1. Nouvelle Vague en plein air : tournage dans les décors naturels et quotidiens

Contrairement au cinéma classique hollywoodien et au cinéma français traditionnel, qui s'appuient souvent sur des décors intérieurs méticuleusement conçus en studio, les cinéastes de la Nouvelle Vague préfèrent tourner dans des lieux naturels en plein air ou dans

²⁵ MARIE, M. *The French New Wave: An Artistic School*. Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell, 2002, pp. 70-71.

des décors intérieurs authentiques²⁶. Ils évitent l'éclairage artificiel, préférant utiliser la lumière naturelle du soleil, et utilisent principalement des bandes sonores enregistrées en direct pendant le tournage. Les doublages ou les musiques de fond ajoutées artificiellement sont généralement évités dans les films de la Nouvelle Vague. Plutôt que d'adhérer strictement à des dialogues scénarisés, l'improvisation spontanée pendant le tournage était couramment employée dans le cinéma de la Nouvelle Vague²⁷.

Les villes sont souvent devenues des « personnage » des films que le spectateur découvre au fil des pérégrinations des protagonistes. Les villes françaises sont filmées de façon nouvelle et leur vrai visage est révélé au public. Des décors intimes apparaissent également à l'écran : les personnages sont filmés dans leur maison, dans leur lit, dans leur salle de bain, dans tous les lieux de leur vie quotidienne²⁸. L'ambiance réaliste de la Nouvelle Vague a encouragé les réalisateurs à tourner sur le terrain et non plus dans les studios ou dans des décors artificiels, ce qui représentait une véritable innovation. L'historien et critique de cinéma français Antoine de Baecque, dans son livre *La Nouvelle Vague : Portrait d'une jeunesse*, décrit que :

La Nouvelle Vague milite pour un Paris de la marche et de la flânerie, un Paris du mouvement, de la perte dans les rues, de la rencontre hasardeuse et amoureuse, un Paris d'une sociologie plus mêlée. Et les films prennent souvent l'aspect de pamphlet contre le Paris rénové, hiérarchisé, monumentalisé, publicitaire et touristique de la grande mutation urbaine modernisatrice des années soixante²⁹.



À bout de souffle (1960) de Jean-Luc Godard, *Cléo de 5 à 7* d'Agnès Varda, *Les Quatre Cents Coups* de François Truffaut. Ces trois films mettent en scène des personnages qui errent dans la ville. Ils reflètent la volonté des réalisateurs de tourner en extérieur, dans des décors contemporains.

²⁶ DE BACQUE, A. *La Nouvelle Vague : Portrait d'une jeunesse*. Paris : Flammarion, 2019, p. 133.

²⁷ MARIE, M, *Op.cit.* pp. 72-75.

²⁸ DE BACQUE, A. *La Nouvelle Vague : Portrait d'une jeunesse*. Paris : Flammarion, 2019, p. 132.

²⁹ *Ibid*, p. 137.

3.2. Réalités quotidiennes à l'écran : réflexions sur la vie ordinaire

Le désir de capturer l'authenticité en tournant sur place et dans des décors réels a conduit les cinéastes à concentrer leur attention sur les personnes réelles. En analysant les protagonistes de ces films, il apparaît clairement que les héros monumentaux et les méchants méprisables sont absents. Au contraire, le cinéma de la Nouvelle Vague française s'est concentré sur des individus « ordinaires », mettant l'accent sur les complexités de leur vie quotidienne. Déçus par les héros sans faille du cinéma conventionnel, les réalisateurs ont réorienté leur attention vers des personnages plongés dans les routines de l'existence quotidienne, exposant les réalités de leur vie. La philosophie de la vie quotidienne, le détachement des valeurs établies, les structures sociales oppressives et un sentiment de désillusion omniprésent caractérisent l'environnement illustré par les films de la Nouvelle Vague³⁰.

En décrivant le monde contemporain, les films de la Nouvelle Vague ont fait preuve d'une volonté particulière de révéler des segments de la société négligés par le cinéma traditionnel. Grâce à un dispositif narratif récurrent, ces films mettent souvent en scène un personnage éduqué et idéaliste qui s'intègre dans une communauté confrontée à divers défis. Un protagoniste masculin non héroïque, souvent antisocial, qui ne cherche pas vraiment à accomplir quoi que ce soit dans sa vie quotidienne, et des personnages féminins non domestiqués occupent l'intrigue de ces films³¹. Les scénarios de la Nouvelle Vague refusent d'offrir une fin heureuse. En revanche, des critiques de cinéma féministes comme Geneviève Sellier estiment que le héros masculin rebelle de la Nouvelle Vague représente la politique de droite qui exprime « une nostalgie de la masculinité héroïque³² » et que les femmes des films de la Nouvelle Vague ont été placées « entre la modernité et l'archaïsme³³ ».

3.3. Production à petit budget

La Nouvelle Vague a provoqué une rupture radicale dans les pratiques de production du cinéma français, en privilégiant les films à petit budget³⁴. Ces films ont suivi un modèle financier à budget modeste en employant des acteurs nouveaux ou amateurs, des équipes techniques novices et en évitant les scénarios coûteux. L'utilisation répandue de caméras

³⁰ *Ibid*, pp. 35-44.

³¹ BREMOND, C. Les héros des films dits « de la Nouvelle Vague ». Paris : Communications, 1961, p. 153.

³² SELLIER, G. *Masculine Singular: French New Wave Cinema*. Durham and London : Duke University Press, 2008, p. 128.

³³ *Ibid.*, p. 145.

³⁴ DE BACQUE, A. *La Nouvelle Vague : Portrait d'une jeunesse*. Paris : Flammarion, 2019, p. 102.

légères portables a permis aux cinéastes de la Nouvelle Vague de faire de longs plans expérimentaux, réduisant ainsi les dépenses en pellicule et rendant le travail de montage plus rapide et financièrement abordable.

Toutefois, des historiens du cinéma tels que Michel Marie ont critiqué l'association du modèle financier des films à petit budget avec les films de la Nouvelle Vague, arguant que, selon la budgétisation standard du cinéma français de l'époque, de nombreux films de la Nouvelle Vague n'ont pas été réalisés avec un petit budget³⁵.

3.4. Réinventer l'adaptation littéraire avec la « caméra-stylo »

Les cinéastes de la Nouvelle Vague ont généralement évité d'adapter des œuvres littéraires et des textes théâtraux populaires ou canoniques. Dans le cas où ils s'engageaient dans des adaptations, ils considéraient que la stricte fidélité à la source littéraire originale n'était pas nécessaire, car le cinéma et la littérature communiquent dans des langages différents. Leur croyance dans le processus créatif du cinéma, similaire au processus créatif de l'écriture littéraire, est la raison de leur réticence à rester fidèles aux sources littéraires³⁶. Dans un article publié dans *L'Écran français* en mars 1948³⁷, le critique de cinéma et cinéaste français Alexandre Astruc a inventé le terme « caméra-stylo » pour décrire cette tendance, qui a été rapidement adoptée par les critiques des *Cahiers du cinéma*.

La caméra-stylo est un terme qui décrit et encourage les réalisateurs à utiliser la caméra de la même manière que les écrivains utilisent le stylo. Il s'agit de préserver et de transmettre un degré d'immédiateté et d'intimité qui, autrement, serait souvent absent ou dissimulé dans les grandes productions. Astruc a insisté pour que le cinéma devienne un moyen pour les auteurs de transmettre des idées, des obsessions et toutes sortes d'idées philosophiques, psychologiques, mathématiques, historiques et scientifiques³⁸.

3.5. Politique de l'auteur : redéfinir le cinéaste comme artiste

Les individus et les institutions influencent l'histoire, mais les idées aussi. L'une des idées les plus influentes de l'histoire du cinéma est la croyance selon laquelle le réalisateur est le principal responsable de la forme, du style et des significations d'un film. La plupart des

³⁵ MARIE, M. *The French New Wave: An Artistic School*. Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell, 2002, p. 51.

³⁶ THOMPSON, K - BORDWELL, D. *Film History: An Introduction*. New York: McGraw-Hill, 2021, pp. 415-416.

³⁷ ASTRUC, A. Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo. In *L'Écran français*, 30 mars 1948, n°144

³⁸ NEUPERT, R. *A History of the French New Wave Cinema*. Madison, WI: The University of Wisconsin Press, 2007, pp. 46-56.

historiens ont fait cette hypothèse depuis au moins les années 1920, mais elle a été examinée et formulée avec une force particulière dans la culture cinématographique européenne de l'après-guerre. Les débats de cette période, ainsi que les films qui y ont été associés, ont façonné la production cinématographique dans le monde entier³⁹. – THOMPSON & BORDWELL

La contribution théorique la plus importante et la plus durable apportée au cinéma par les représentants de la Nouvelle Vague est l'introduction de la politique de l'auteur. La politique de l'auteur, dérivée principalement de celle du concept de caméra-stylo – le cinéaste-auteur écrit avec sa caméra comme un écrivain écrit avec sa plume – élaborée par Astruc, a été définie par François Truffaut dans les pages des *Cahiers du cinéma*. En 1954, l'essai de Truffaut intitulé « Une certaine tendance du cinéma français » a suscité la controverse en critiquant le cinéma de qualité pour son manque d'originalité et le fait qu'il s'appuie largement sur des classiques littéraires⁴⁰.

Cette conception théorique élève la position du cinéaste au niveau d'un auteur littéraire autonome, qui est le seul à pouvoir choisir un style narratif, construire une structure d'intrigue distincte et créer une impression esthétique unique. Le cinéaste auteur laisse une marque distinctive sur ses films⁴¹. En outre, les caractéristiques de l'auteur se reflètent dans l'ensemble de l'œuvre du cinéaste. Par exemple, le style cinématographique de Godard se distingue facilement de celui de Truffaut. Pour les cinéastes d'auteur, le film est une œuvre d'art subjective avec une aura individuelle⁴². Les cinéastes auteurs considèrent le cinéma comme une forme d'art plutôt que comme un produit commercial. Les films de la Nouvelle Vague ont créé un culte du réalisateur emblématique ou de l'auteur absolu. Dans le contexte des films de la Nouvelle Vague, l'auteur est au même niveau qu'un peintre, un chanteur ou un écrivain.

³⁹ THOMPSON, K - BORDWELL, D. *Film History: An Introduction*. New York: McGraw-Hill, 2021, p. 415.

⁴⁰ THOMPSON, K - BORDWELL, D. *Film History: An Introduction*. New York: McGraw-Hill, 2021, p. 416.

⁴¹ HITCHMAN, S. A History of French New Wave Cinema. In: *New Wave Film* [En ligne]. 2008. Chapitre 7: Auteur Theory.

⁴² NEUPERT, R. *A History of the French New Wave Cinema*. Madison, WI: The University of Wisconsin Press, 2007, p. 357.

4. Situation sociopolitique de la France d'après-guerre et sa représentation à travers le cinéma de la Nouvelle Vague

Au milieu du XX^e siècle, des événements importants tels que l'Holocauste et la bombe atomique ont entraîné un déclin des croyances idéologiques fortes, suscitant une réflexion sur l'orientation future de la société. La culture postmoderne s'est divisée entre le courant dominant, qui reflète les normes existantes, et l'avant-garde, qui les remet en question⁴³.

Après la Seconde Guerre mondiale, la France a connu des changements majeurs jusqu'aux années 1960, marqués par un mélange d'optimisme post-guerre et de défis économiques et de perte de prestige national⁴⁴. La montée de la Nouvelle Vague, de 1958 à 1968, s'est alignée avec des périodes d'agitation politique, notamment la transition vers la Cinquième République et la décolonisation de l'Algérie. Cette période a également vu une résurgence de la Nouvelle Vague entre 1966 et 1968, reflétant les tensions sociales croissantes qui ont précédé les manifestations de mai 1968. Bien que non explicitement politiques, les films de la Nouvelle Vague ont servi de miroir aux tumultes sociaux de l'époque, soulignant la relation complexe entre l'art et le contexte socio-politique⁴⁵.

4.1. Guerre d'Algérie : les séquelles de la colonisation française

Les films de la Nouvelle Vague ont émergé dans une période de bouleversements majeurs en France. La lutte pour le contrôle de l'Algérie, qui a coûté la vie à plus d'un million d'Algériens entre 1954 et 1962, et l'indépendance acquise par la Tunisie et le Maroc en 1956, ainsi que par le Cambodge en 1953, ont contribué à la dissolution de la IV^e République. Ces événements ont conduit à l'instabilité politique et ont marqué le passage à la Cinquième République avec le général de Gaulle devenant président en 1958.

La guerre d'Algérie est née des frustrations des Algériens face à la domination coloniale française. Elle a débuté en 1954 lorsque le FLN⁴⁶ a lancé des attaques en vue d'obtenir l'indépendance. Le conflit, marqué par la brutalité et les atrocités, a mis en lumière les questions morales du colonialisme et a fracturé la société française. Après huit ans de

⁴³ HAYWARD, S. *French National Cinema*, 2nd ed. New York: Routledge, 2005, p. 205.

⁴⁴ NEUPERT, R. *A History of the French New Wave Cinema*. Madison, WI: The University of Wisconsin Press, 2007, pp. 4-5.

⁴⁵ HAYWARD, S., *Op. cit.* pp. 205-207.

⁴⁶ Le FLN (Front de Libération Nationale) était un mouvement politique et militaire algérien qui a lutté pour l'indépendance de l'Algérie vis-à-vis de la France coloniale. Fondé en 1954, le FLN a mené une guerre de libération nationale jusqu'à ce que l'Algérie obtienne son indépendance en 1962.

combats, la pression internationale a conduit à des négociations et à la signature des accords d'Évian en 1962, accordant l'indépendance à l'Algérie après 132 ans de domination française. Cependant, l'héritage de la guerre a perduré, façonnant la politique algérienne pendant des années⁴⁷. Nous examinerons la situation entre les deux pays plus en détail dans la partie empirique du mémoire.

La gravité de la situation en Algérie a été presque totalement ignorée par les médias français, où la question algérienne était davantage perçue par le public comme du banditisme apolitique. La gravité de la crise algérienne n'a été révélée à la société française qu'après plusieurs attentats terroristes commis par des radicaux algériens dans des zones urbaines en France. Les estimations officielles des historiens français font référence à 400 000 victimes des deux côtés, tandis que les historiens algériens estiment à 1,5 million le nombre de morts du seul côté algérien⁴⁸.

La réponse aux violences et à la torture utilisées par le gouvernement De Gaulle contre le mouvement indépendantiste algérien a pris la forme du Manifeste 121. Signé par 121 intellectuels et artistes, ce texte dénonce les pratiques de torture françaises, s'oppose aux opérations militaires, demande la liberté d'expression et soutient la désertion des soldats français. Parmi les signataires, on retrouve des cinéastes de la Nouvelle Vague tels qu'Alain Resnais et François Truffaut, qui ont été ostracisés par le gouvernement français et empêchés de travailler. Grâce à une campagne médiatique nationale et internationale, les sanctions contre les partisans du Manifeste 121 ont rapidement été levées⁴⁹.

Plusieurs cinéastes de la Nouvelle Vague ont réagi à la colonisation dans leurs films. Jean-Luc Godard, par exemple, a exploré le sujet de la colonisation dans *Le Petit Soldat*, un film qui examine les conflits moraux et politiques liés à la guerre d'Algérie. Or, Alain Resnais, a abordé les séquelles psychologiques de la colonisation et de la Seconde Guerre mondiale dans *Hiroshima Mon Amour*.

4.2. Culture de la jeunesse et essor du consumérisme dans l'après-guerre

Contrairement à Godard, qui a discrètement critiqué la guerre d'Algérie dans deux de ses films, Truffaut a évité de s'engager dans la politique dans ses films. Cependant,

⁴⁷ SCHROEDER, D. (Réalisateur). *Algerien War of Independence 1954-1962 - Cold War DOCUMENTARY* [Film]. 2022. Disponible sur: <https://www.youtube.com/watch?v=PfNIB2b90WY>

⁴⁸ GASTEL, A. France remembers the Algerian War, 50 years on. *FRANCE 24*. 2012. Disponible sur: <https://www.france24.com/en/20120316-commemorations-mark-end-algerian-war-independence-france-evian-accords>

⁴⁹ BRODY, R. *Everything is Cinema: The Working Life of Jean-Luc Godard*. New York, NY: Metropolitan Books, 2008, pp. 140-142.

d'autres thèmes tels que l'influence croissante de la culture américaine, l'urbanisation et l'émergence d'une nouvelle classe moyenne en France ont été dépeints dans les films des jeunes réalisateurs du mouvement de la Nouvelle Vague.

À la fin de la Seconde Guerre mondiale, France ne comptait plus que 39 millions d'habitants, soit presque autant qu'en 1900. La période 1945-1960 a été marquée par une croissance démographique exceptionnelle, supérieure à celle des cent années précédentes. Un facteur important de l'augmentation de la population est la croissance de la population immigrée, composée d'Italiens, de Portugais et de Nord-Africains, qui ont émigré en France pour contribuer à son rétablissement économique. En 1960, environ 10 % de la population portugaise travaillait, soit de façon saisonnière, soit à temps plein⁵⁰. En raison de l'exode rural, Paris a connu à cette époque une croissance disproportionnée et une modification de son environnement bâti.

Le baby-boom d'après-guerre a engendré une génération jeune, nombreuse et distincte, qui a donné naissance à un conflit générationnel entre les générations plus âgées, ayant vécu la guerre, et la jeunesse souvent perçue comme gâtée, exigeante et apathique⁵¹. Parallèlement, malgré cette croissance démographique, les ventes de la billetterie de cinéma ont décliné, en raison de l'émergence de nouvelles opportunités de loisirs offertes par la croissance économique et la prospérité. Dans les années 1950, la France a connu une montée du consumérisme et de la prospérité, accompagnée d'un déplacement vers l'urbanisation. L'essor de la télévision et de l'automobile a modifié l'attitude des gens à l'égard des loisirs et des divertissements, entraînant une préférence pour les activités à domicile plutôt que pour les sorties en public. L'augmentation des dépenses personnelles et domestiques au cours des années 1950 a reflété l'évolution des modes de vie et a eu un impact sur la fréquentation des cinémas et les ventes de billets. Comme de plus en plus d'individus pouvaient s'offrir des produits de luxe et des activités de loisir, les sorties au cinéma sont devenues moins collectives, un plus grand nombre choisissant de regarder les films à la maison⁵².

Les réalisateurs français ont voulu plonger dans les réalités contemporaines du milieu du siècle et se confronter aux expériences quotidiennes de la classe moyenne moderne qui caractérisait leur génération. François Truffaut, l'une des figures centrales de la Nouvelle Vague, se distingue de Godard par une approche moins politique et plus axée sur les

⁵⁰ NEUPERT, R, *History of the French New Wave Cinema*. Madison: University of Wisconsin Press, 2002, p 6.

⁵¹ DE BAECQUE, A. *La Nouvelle Vague : Portrait d'une jeunesse*. Paris : Flammarion, 2019, pp. 36-44.

⁵² NEUPERT, R, *A History of the French New Wave Cinema*. Madison: University of Wisconsin Press, 2002, pp. 7-11.

questions sociales. Dans ses œuvres, il a principalement exploré les réalités de la France des années 1960, telles que la délinquance des jeunes ou l'infidélité. Son premier long métrage, *Les Quatre Cents Coups* (1959), s'inspire de son enfance et décrit avec réalisme la vie solitaire et désespérée d'un jeune homme et les problèmes qu'il rencontre en grandissant. En outre, en 1966, Godard a filmé *Masculin-Féminin* comme un commentaire sur la jeunesse française des années 1960, une culture de la jeunesse prise entre la politique et le consumérisme.

4.3. Statut des femmes dans la France de l'après-guerre

Après la guerre, les normes de genre enracinées ont été renouvelées dans la société française. Malgré l'obtention du droit de vote pour les femmes françaises en 1944 et l'élargissement des horizons éducatifs, la priorité absolue de la reconstruction nationale a accéléré la propagation des agendas pronatalistes. En conséquence, les femmes sont à nouveau poussées à se retirer dans la sphère domestique et à assumer les rôles prescrits d'épouses et de mères⁵³. Claire Duchon écrit dans son livre *Droits et vies des femmes en France 1944-1968* que « la bonne femme était une bonne mère, la bonne mère était une bonne épouse et une bonne femme au foyer ; et, pendant au moins quinze ans après la guerre, aucune vision de la féminité épanouie impliquant autre chose que la domesticité et la maternité n'était facilement accessible aux femmes⁵⁴».

La seconde vague du féminisme⁵⁵, issue des États-Unis, a exercé une influence significative sur la transformation de la société française dans les années 1960. Elle a élargi le champ de la lutte contre la discrimination envers les femmes en abordant des questions telles que la sexualité, le statut familial et professionnel, et en militant pour l'égalité avec les hommes. Le changement de perspective sur la question de la discrimination est intervenu en 1949 avec la publication du livre *Le Deuxième Sexe* de la philosophe et écrivaine Simone de Beauvoir, qui est devenu un texte fondateur du féminisme moderne. Dans cet ouvrage, Simone de Beauvoir dépeint la vision masculine stéréotypée de la femme comme étant faible et subordonnée à l'homme. Elle explore des sujets tels que le mythe de l'éternel féminin,

⁵³ HOLMES, D. Sex, Gender and Auteurism: The French New Wave and Hollywood. In *World Cinema's 'Dialogues' with Hollywood* pp 154–171. 2007, p. 156.

⁵⁴ DUCHEN, C. *Women's Rights and Women's Lives in France 1944-1968* London: Routledge, 1994, p.64.

⁵⁵ La première vague de féminisme a eu lieu principalement à la fin du 19e et au début du 20e siècle et visait à garantir le suffrage des femmes et leurs droits légaux, tels que la propriété et l'accès à l'éducation. La deuxième vague est apparue dans les années 1960 et 1970, élargissant le programme féministe pour aborder des questions telles que les droits reproductifs, la discrimination sur le lieu de travail et les rôles des hommes et des femmes dans la société.

l'oppression des femmes et la lutte pour la libération. Cette philosophie a inspiré la cinéaste Agnès Varda, que nous étudierons plus en détail dans la partie empirique de notre travail.

De plus, les années 1960 ont apporté un changement important, marqué par l'approbation du premier contraceptif oral pour les femmes, un pas décisif vers l'égalité des sexes. En 1956, le docteur américain Gregory Pincus a créé la première pilule contraceptive. Autorisée aux Etats-Unis en 1957, puis en France, elle est d'abord utilisée pour les troubles menstruels. La loi Neuwirth de décembre 1967 légalise la prescription de la pilule contraceptive, précédant la loi Veil de 1975 qui légalise l'avortement. L'initiative de Simone Veil, juste avant la loi sur l'avortement, visait à rendre la pilule accessible grâce au remboursement de la sécurité sociale, ce qui a permis de la normaliser et de la rendre plus accessible, en particulier aux classes socio-économiques défavorisées⁵⁶. À partir de ce moment, les femmes ont pu aborder ouvertement la question de leurs droits en matière de procréation.

En conclusion, l'examen de la Nouvelle Vague française dans le milieu français de l'après-guerre a révélé un mouvement cinématographique profondément ancré dans les bouleversements culturels et sociopolitiques. Ses approches novatrices de la réalisation et de la narration, ainsi que sa critique des normes conventionnelles, soulignent son essence révolutionnaire. En embrassant les réalités quotidiennes et en reconfigurant la notion d'auteur, la Nouvelle Vague a non seulement remis en question les paradigmes établis, mais elle a également offert une nouvelle perspective sur le cinéma en tant que moyen de critique culturelle et d'expression artistique. Au fond, elle représente un moment important de l'histoire du cinéma, où l'expérimentation et le commentaire social se rejoignent pour redéfinir les limites de l'art cinématographique et du discours culturel.

⁵⁶ BRETEAU, A. Les 7 dates-clés de la contraception en France. In *Le Point* [En ligne], Décembre 2017. Disponible sur: https://www.lepoint.fr/culture/les-7-dates-cles-de-la-contraception-en-france-27-12-2017-2182640_3.php [Consulté le 12/2/2024].

OBJECTIFS DU TRAVAIL ET MÉTHODOLOGIE

Dans la partie empirique de notre mémoire de master, nous nous penchons sur la façon dont la Nouvelle Vague française, en tant que mouvement cinématographique novateur, a exercé une critique sociale en explorant les thèmes du colonialisme, de la culture de la jeunesse et des rôles de genre à travers ses films. Notre intention est d'analyser comment ces thèmes ont été abordés dans les films de la Nouvelle Vague et comment ces films ont contribué à interpréter la société de l'époque.

En d'autres termes, l'objectif principal est de montrer comment ce mouvement cinématographique a servi de critique culturelle à son époque. L'objectif secondaire de notre travail est de mettre en évidence que ce mouvement s'est distingué par sa capacité à refléter le mode de vie de la jeunesse de l'époque, agissant comme un miroir de la société contemporaine dans laquelle elle évoluait.

Notre travail vise à identifier les films de la Nouvelle Vague en examinant quatre critères : **les aspects esthétiques** (utilisation de la caméra, éclairage, techniques de montage), **la narration** (durée de l'intrigue, décor, terminaison), **les thèmes** (sociaux, politiques, idéologiques) et **les personnages** (âge, origine, valeurs). Cette analyse permet de mettre en évidence les caractéristiques uniques du cinéma de la Nouvelle Vague par rapport aux films grand public de l'époque. En raison de la longueur limitée du mémoire, nous opposerons aux films de la Nouvelle Vague les caractéristiques typiques du cinéma grand public, telles que les récits linéaires, les héros conventionnels, les intrigues transparentes et la tonalité idéologique. Bien que nous n'explorions pas en détail toutes les facettes du cinéma grand public, il sert de point de comparaison important pour mettre en évidence les caractéristiques uniques de la Nouvelle Vague française.

Nous souhaitons démontrer que l'analyse des aspects esthétiques, des thèmes, des récits et des personnages des films de la Nouvelle Vague française, abordée à travers trois prismes différents (colonialisme, culture des jeunes, rôles de genre), révèle des similitudes frappantes. Ces similitudes mettent en évidence les attentes partagées par la jeune génération et incitent à reconsidérer la valeur et les attentes à leur égard dans une période de changement rapide. Nous présentons nos argumentations en trois chapitres, dont chacun se concentre sur un thème spécifique.

Dans le premier chapitre, intitulé « Films de la Nouvelle Vague et le colonialisme », nous analysons la manière dont les films de cette période reflètent les préoccupations profondes des générations ayant vécu l'après-guerre, confrontées à de nouvelles réalités

telles que la guerre d'indépendance algérienne ou la guerre froide, malgré le climat d'optimisme officiel de l'époque. Ce chapitre vise à mettre en évidence le contraste entre le cinéma de la Nouvelle Vague et l'optimisme ambiant de l'époque, en soulignant l'inquiétude et les craintes de la nouvelle génération. Nous examinons également comment ce mouvement aborde le scepticisme d'après-guerre à l'égard du discours idéologique, tout en adaptant une esthétique réaliste pour dépeindre la vie quotidienne et en explorant les questions sociales émergentes pour refléter ces préoccupations.

Dans le deuxième chapitre, intitulé « Films de la Nouvelle Vague et la culture des jeunes », nous explorerons comment ces films mettent en lumière l'importance de l'individu, en particulier des jeunes, en sacrifiant parfois la perspective collective. Nous soulignerons ainsi le rejet des influences idéologiques dominantes (présentées dans le premier chapitre) et l'aspiration à revivre des expériences de vie authentiques. En analysant comment les réalisateurs ont capturé les incertitudes de la société d'après-guerre, notamment à travers la rébellion de la jeunesse et l'exploration existentielle, nous éclairerons les complexités de cette période tumultueuse. Nous verrons également comment les cinéastes utilisent des récits ouverts et ambigus pour encourager la réflexion sur la nature humaine, avec l'amour comme thème récurrent.

Dans le troisième chapitre, intitulé « Films de la Nouvelle Vague et les rôles de genre », nous analyserons comment les films de ce mouvement abordent les relations hommes-femmes dans la France des années 1950 et 1960. Nous explorerons la réinterprétation de la féminité par Agnès Varda dans l'après-guerre, en se concentrant sur son film « Cléo de 5 à 7 ». Nous examinerons comment Varda remet en question les rôles traditionnels de genre, redéfinissant ainsi l'intimité et questionnant les normes sociales et culturelles. Parallèlement, nous étudierons comment le film témoigne du climat sociopolitique des années 1960 en France, en abordant des thèmes tels que la guerre d'Algérie et les préoccupations féministes.

Pour atteindre les objectifs du travail, plusieurs méthodes de recherche seront employées :

A) **Analyse du contenu des films** : La méthodologie principale consiste à effectuer un examen et une analyse détaillés des films du mouvement de la Nouvelle Vague, en se concentrant sur l'interprétation de thèmes tels que le colonialisme, la culture des jeunes et les rôles de genres. Cette analyse portera sur divers aspects, notamment l'esthétique, les techniques narratives, le contenu thématique et la représentation des personnages, afin de mieux comprendre comment les cinéastes ont abordé les questions sociétales. Un examen

plus approfondi de deux films permettra de mieux comprendre comment la Nouvelle Vague a abordé les thèmes du colonialisme et des rôles masculins et féminins. Dans le premier chapitre, nous nous pencherons sur « Le petit soldat » de Jean Luc Godard, qui explore la guerre d'indépendance algérienne. Dans le troisième chapitre, nous nous intéresserons à « Cléo de 5 à 7 » d'Agnès Varda, qui traite de la représentation des femmes dans l'après-guerre. Le deuxième chapitre aborde le thème de la culture des jeunes, qui est le thème numéro un de la plupart des films de la Nouvelle Vague. C'est pourquoi, au lieu d'analyser un film en détail, nous analyserons les thèmes récurrents présents dans plusieurs films afin d'avoir une vision globale du mouvement. Au début du chapitre, nous fournissons un bref aperçu des quatre films qui y sont le plus souvent cités, à savoir : « Les Quatre Cents Coups » de François Truffaut, « Les Cousins » de Claude Chabrol et deux films de Jean Luc Godard, à savoir « À bout de souffle » et « Pierrot le Fou ».

B) Analyse comparative : Une approche comparative sera employée pour mettre en contraste les caractéristiques des films de la Nouvelle Vague avec le cinéma grand public de la même période. En juxtaposant les caractéristiques uniques du cinéma de la Nouvelle Vague aux normes cinématographiques conventionnelles, les distinctions dans la narration, le développement des personnages et l'exploration thématique seront mises en évidence. Des exemples seront donnés à partir de plusieurs films de la Nouvelle Vague ; une filmographie est fournie à la fin du mémoire.

C) Analyse de la littérature : Nous utiliserons la littérature existante sur ce mouvement, ainsi que les études sur le colonialisme, la culture des jeunes et les études de genre, afin d'informer notre recherche. Cette revue de la littérature offrira des cadres théoriques et des perspectives critiques, facilitant notre analyse des films et les replaçant dans des contextes culturels et historiques plus larges. En outre, notre cadre théorique, exploré en détail dans la partie théorique de notre travail, complétera cette analyse documentaire, enrichissant notre compréhension des différents aspects de la Nouvelle Vague.

D) Analyse contextuelle : Le contexte sociopolitique de la France des années 1950 et 1960 sera examiné afin de comprendre la toile de fond dans laquelle la Nouvelle Vague française a émergé. En considérant les événements historiques, les changements culturels et les courants idéologiques de l'époque, l'influence des facteurs externes sur les thèmes et les motifs explorés dans les films sera élucidée. Cette perspective interdisciplinaire permettra une compréhension nuancée des interactions multiples entre le cinéma et la société au cours de la période étudiée.

CADRE EMPIRIQUE

Les films français des années 1940 et 1950 étaient souvent des épopées historiques ou des adaptations de romans à succès, suivant la « tradition de qualité française⁵⁷ ». Pourtant, dans les années 1950, le public français assiste à la sortie de films qui offrent une nouvelle perspective sur la vie. Rompant avec les conventions standardisées de la production cinématographique nationale, certains films présentent une esthétique réaliste et adoptent un ton personnel qui laisse place aux émotions, aux doutes et aux ambiguïtés.

Les films qui brisent les conventions offrent une nouvelle façon de voir le monde. Dans ce travail, nous analysons des films de la Nouvelle Vague et essayons de comprendre quels sont les points communs qu'ils partagent et qui révèlent les tendances de la vie des jeunes dans la France de l'après-guerre. Ce mouvement s'est distingué par sa capacité à refléter le style de vie de la jeunesse, agissant comme un miroir de la société contemporaine dans laquelle il évoluait. Nous allons tenter de soutenir cette hypothèse. Nous voulons dépasser le niveau de la simple description en soutenant que nous pouvons expliquer les points communs dans la production des films de la Nouvelle Vague par le contexte intellectuel, social et politique de l'époque.

Nous analysons des films qui reflètent des transformations significatives dans trois domaines clés : la guerre coloniale en Algérie, la culture de la jeunesse et l'émancipation des femmes. Dans chaque domaine, il y a des tensions, des luttes de pouvoir et des conflits idéologiques. Comme l'explique l'historien du cinéma Michel Marie : « Les films de la Nouvelle Vague n'auraient pas trouvé un écho critique et populaire aussi positif s'ils n'avaient pas abordé de nouveaux thèmes ou représenté la société d'une manière si différente des pratiques cinématographiques antérieures⁵⁸ ».

En élaborant ce travail, nous nous sommes posé des questions telles que : Comment la question algérienne, souvent qualifiée d'« oubliée », mais peut-être aussi de « niée », a-t-elle façonné le paysage culturel des années 1960 ? Comment la culture des jeunes, considérée comme un moteur de la transformation sociétale, a-t-elle façonné le milieu culturel plus large de l'époque ? Comment la représentation des rôles de genre dans les films de la Nouvelle Vague a-t-elle remis en question les normes sociétales traditionnelles des années 1960 ?

⁵⁷ STEINLEIN A. *Esthétique de l'authentique : les films de la Nouvelle Vague*. Paris : L'Harmattan, 2007, p.11.

⁵⁸ MARIE, M. *Nouvelle vague française : Une école artistique*. Hoboken, NJ : Wiley-Blackwell, 2002, p. 98.

1. FILMS DE LA NOUVELLE VAGUE ET LE COLONIALISME

Dans ce premier chapitre, mon objectif est de montrer comment les films de la Nouvelle Vague reflètent les angoisses des générations d'après-guerre à une époque d'optimisme officiel. Alors que le cinéma traditionnel embrassait cette perspective optimiste et faisait croire au public en un avenir prometteur, les films de la Nouvelle Vague cherchaient à présenter la réalité de la vie sans embellissement. Ils dénoncent la nécessité de la guerre et l'escalade militaire du colonialisme et de la guerre froide, et montrent l'anxiété croissante des nouvelles générations dans un contexte de changements sociétaux rapides. Nous explorerons les réponses de la Nouvelle Vague aux traumatismes de l'après-guerre, le détachement des jeunes vis-à-vis des idéologies et son examen du colonialisme en Algérie à travers l'analyse du film « Le petit soldat ».

1.1. Analyse des réponses cinématographiques au traumatisme de la guerre

Les conséquences de la guerre, peu après sa fin, ont eu un impact minime sur l'industrie cinématographique dans la plupart des pays, à l'exception de l'Italie, où le néoréalisme a émergé directement après la guerre, notamment avec « Le voleur de bicyclette » de Vittorio de Sica (1948)⁵⁹. Ce mouvement visait à dépeindre la dure réalité de la vie d'après-guerre. Toutefois, à partir des années 1950, une esthétique réaliste a commencé à inspirer les films dans d'autres pays. Cette évolution, tout en étant influencée par le cinéma italien, découle principalement de la volonté des cinéastes de rompre avec leurs traditions nationales pour dépeindre la vie de façon authentique.

En France, le cinéma a également eu tendance à embellir la réalité. Malgré la prospérité de l'après-guerre, le cinéma français fonctionne selon un système rigide qui favorise les réalisateurs expérimentés. Les adaptations de classiques de la littérature visent à affirmer une supériorité culturelle face à l'influence d'Hollywood, mais présentent souvent des personnages théâtraux dans des décors pittoresques, offrant un aperçu nostalgique de la vie traditionnelle.

Les films de la Nouvelle Vague évitent les grands héros et les méchants typiques. Ils se concentrent plutôt sur des gens ordinaires et explorent leur vie quotidienne. En plongeant dans la société contemporaine, le cinéma de la Nouvelle Vague a révélé des aspects souvent négligés dans les récits traditionnels. Un individu idéaliste entre dans une communauté

⁵⁹ THOMPSON, K - BORDWELL, D. *Film History: An Introduction*. New York: McGraw-Hill, 2021, p. 360.

confrontée à divers défis. Par exemple, dans « Le Beau Serge » (1958) du réalisateur Claude Chabrol, considéré par beaucoup comme le premier film de la Nouvelle Vague, l'accent est mis sur le bouleversement d'un petit village avec le retour de François, qui cherche un peu de repos après une maladie. François est surpris par les changements survenus dans son village natal, en particulier par le malheur de son vieil ami Serge, qui a sombré dans l'alcoolisme et maltraite sa femme. Un autre effort délibéré pour dépeindre la vie réelle est évident dans la distinction faite volontairement entre la fiction et la réalité dans les films. Dans « Pierrot Le Fou » (1965) de Godard, Marianne réfléchit à la disparité entre la vie et les romans, exprimant un désir d'authenticité. Elle dit « ce qui me rend triste, c'est que la vie et les romans sont différents ». Cela montre l'engagement du cinéaste à représenter la réalité sans filtre, à remettre en question les récits moraux dépassés et à révéler les complexités de la vie réelle.

Concernant la représentation cinématographique de la guerre, les films de la Nouvelle Vague ont généralement critiqué son impact dévastateur. Contrairement aux films traditionnels qui glorifient les héros nationaux, ceux de la Nouvelle Vague adoptent une approche plus critique de l'histoire, remettant en question les récits triomphalistes. Les réalisateurs cherchent à montrer les réalités difficiles de la guerre, les peurs des soldats et les luttes quotidiennes des civils. Ils explorent aussi les conflits internes des sociétés, y compris la trahison et l'ingratitude. Par exemple, dans « Jules et Jim » (1962) de François Truffaut, se déroulant pendant la Première Guerre mondiale, Catherine s'engage avec différents amants au fil de la guerre. Le Français Jim et l'Allemand Jules sont tous les deux réticents à participer à la guerre, craignant de finir par s'entretuer. Les films de la Nouvelle Vague ont mis en lumière des réactions humaines similaires à la guerre, telles que l'expression de la peur et de la tristesse, les désirs d'amour et de relations sociales, et la poursuite d'objectifs ambitieux. S'éloignant de la glorification conventionnelle de la guerre que l'on trouve dans le cinéma grand public, les cinéastes de la Nouvelle Vague ont adopté une approche plus réaliste pour dépeindre les complexités de la guerre et ont encouragé des interprétations nuancées et prudentes.

Le souvenir de la Seconde Guerre mondiale a profondément marqué plusieurs films français, étant donné le nombre important de victimes par rapport à la population⁶⁰. Un exemple notable est « Hiroshima mon amour » (1959) d'Alain Resnais, d'après le roman de Marguerite Duras. Ce film est une exploration émouvante du traumatisme de la guerre. La

⁶⁰ Le nombre de victimes de la Seconde Guerre mondiale s'élève à environ 560 000 en France.

protagoniste tombe amoureux d'un Japonais à Hiroshima et se souvient de sa liaison avec un soldat allemand pendant la guerre, ce qui lui a valu d'être déshonorée au moment de la libération. Il lui faut quatorze ans pour affronter ouvertement ce souvenir traumatisant et commencer à en parler, ce qui montre l'impact durable de ses expériences en temps de guerre.

Certains films de la Nouvelle Vague dénoncent fortement la guerre, les réalisateurs protestant contre sa contradiction avec les valeurs humaines et soulignant son absurdité. Par exemple, en 1963, Godard sort « Les Carabiniers », qui dépeint la guerre avec ironie et expose la violence morale des hommes. Situé dans un pays fictif dévasté par la guerre, le film suit deux jeunes frères recrutés pour combattre, attirés par des promesses de richesse, de gloire et d'actes transgressifs tels que le vol, le viol et le meurtre. À travers ce récit, le film souligne la façon dont la guerre nie les valeurs humaines et brise les frontières morales.

1.2.Exploration du détachement de la jeune génération vis-à-vis des idéologies

Les films de la Nouvelle Vague évitent les récits idéologiques prévisibles du cinéma traditionnel. Ils adoptent une position sceptique à l'égard des modèles idéaux et se méfient des discours politiques positifs et affirmatifs.

L'implication de la France dans la guerre froide cinématographique n'était pas aussi évidente. Bien que faisant partie du bloc occidental influencé par les États-Unis, la France a maintenu une position relativement indépendante. Sur le plan intérieur, le pays est aux prises avec des divisions entre un puissant parti communiste aligné sur l'Union soviétique et une faction de droite prônant le libéralisme. Ces conflits internes ont contribué à une lassitude générale à l'égard des batailles idéologiques. Dans « Pierrot Le Fou », Ferdinand réfléchit à la lune et imagine son habitant solitaire pris entre le cosmonaute Alexeï Leonov et l'astronaute Edward Higgins White :

C'est le seul habitant de la lune. Tu sais ce qu'il est en train de faire ? Il est en train de se barrer à toute vitesse. Pourquoi ? Parce qu'il en a marre. Quand il a vu débarquer Léonov, il est heureux. Tu parles : enfin quelqu'un à qui parler, depuis des éternités qu'il était le seul habitant de la lune. Mais Léonov a essayé de lui faire entrer de force les œuvres complètes de Lénine dans la tête. Alors dès que White a débarqué à son tour, il s'est réfugié chez l'Américain. Mais il n'avait même pas eu le temps de dire bonjour, que l'autre lui fourrait

une bouteille de Coca-Cola dans la gueule, en le forçant à dire merci d'avance. Alors il en a marre. Il laisse les Américains et les Russes se tirer dessus, et il s'en va⁶¹.

Cette réponse surréaliste, qui dépeint les Américains et les Russes comme étant complètement absorbés par leurs propres ambitions, pourrait être considérée comme le rejet le plus poignant de la confrontation de la guerre froide. L'homme sur la lune représente le peuple français qui est témoin de cette bataille absurde.

Les films de la Nouvelle Vague étaient non idéologiques, mais pas anti-idéologiques. Tout en offrant une perspective critique sur certains aspects de la société, ils s'abstiennent généralement de transmettre un message révolutionnaire et se tiennent à l'écart des débats sociaux et politiques de l'époque. Même lorsqu'ils mettent en scène une jeunesse alternative aux tendances subversives, ces films n'appellent pas explicitement à la révolte.

La jeunesse des années 1950 et du début des années 1960 semblait dépolitisée, montrant peu d'intérêt pour les questions politiques de l'époque. Jean-Pierre Esquénazi suggère que Godard a exprimé « les préoccupations coupables et inavouées d'une génération repoussée par les grands problèmes de l'époque, tels que les guerres coloniales ou les incertitudes politiques⁶² ». Si que les films de la Nouvelle Vague ont été critiqués pour leur superficialité, Esquénazi soutient que cette superficialité doit être considérée comme un rejet de la profondeur, des idées profondes et des thèmes sérieux, profondément ressentis par les personnages. En outre, les personnages de la Nouvelle Vague ne se rebellent pas contre les circonstances de leur vie. Au contraire, ils apprécient l'environnement urbain, les voitures et leur liberté insouciance⁶³.

Cependant, la jeunesse sans illusions rejette un mythe spécifique : la représentation idéalisée de la jeunesse, qui la dépeint souvent en termes positifs et prometteurs. Dans le documentaire « Chronique d'un été » réalisé par Jean Rouch et Edgar Morin en 1961, Rouch reproche à la jeune génération de ne pas avoir participé à la guerre d'Algérie. Un étudiant répond avec véhémence à cette accusation : « Vous parlez du mythe de la jeunesse : la jeunesse montante, la jeunesse glorieuse, la jeunesse combative, la jeunesse agressive... Pourquoi ? Parce qu'à 20 ans on peut tout faire, on est disponible ? Ce n'est pas vrai ! » Les jeunes de la Nouvelle Vague refusent les responsabilités que la société leur impose et

⁶¹ Scénario complet de Pierrot le Fou de Godard.1965. Disponible sur : <https://github.com/peheenuenuuee/plf.md/blob/master/Pierrot-le-Fou-scenario-script-complet-Godard-1965.md>

⁶² BERTIN-MAGHID, J.P. *Les cinémas européens des années 50*. Paris : Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2000, p.299.

⁶³ *Ibid*, p. 312.

affirment leur droit à rejeter les qualités qui leur sont attribuées. Tout en reconnaissant l'énergie et l'intensité des jeunes, ces films refusent de les présenter comme les futurs piliers de la société. L'introduction de nouveaux types de personnages représentait une forte rupture avec l'idéologie traditionnelle d'une jeunesse puissante et ambitieuse qui façonnait l'avenir de son pays.

1.3. Le petit soldat : exploration cinématographique du colonialisme en Algérie

Ce sous-chapitre analyse le film de Godard « Le petit soldat » (1960). Nous soutenons dans ce chapitre que la représentation de Godard reflète en fait le véritable trouble sociologique et la quête d'un idéal perdu vécus par une grande partie de la génération des appelés à la guerre. Il est important de préciser au départ qu'avec la guerre d'Algérie en toile de fond et les scènes de torture, le film de Godard a été interdit en 1960. Il ne serait pas projeté avant la fin de la guerre en 1963, et à ce moment-là, son importance était passée.

En créant « Le petit soldat », Godard a voulu répondre au reproche souvent fait à la Nouvelle Vague de ne montrer que des jeunes gens au lit. Dans un long entretien publié dans *Les Cahiers du cinéma* en 1962, Godard déclare : « Ma façon de m'engager a été de me dire : on reproche à la Nouvelle Vague de ne montrer que des gens dans des lits, je vais en montrer qui font de la politique et qui n'ont pas le temps de se coucher. Or, la politique, c'était l'Algérie⁶⁴ ».

L'intention de Godard de présenter la vérité de la guerre d'Algérie à travers une lentille subjective indique qu'il se concentre sur les expériences individuelles plutôt que sur un discours idéologique plus large. Bien qu'il n'aborde pas explicitement les enjeux idéologiques de la guerre d'Algérie, les thèmes et le contexte du film suggèrent une critique implicite du conflit et peuvent même servir d'appel à la désertion ou à la rébellion, étant donné le contexte de l'époque où les jeunes Français étaient enrôlés pour combattre en Algérie.

1.3.1. *Contexte politique et historique du film*

Le petit soldat se déroule précisément entre le 13 et le 15 mai 1958. Les dates choisies par Godard sont remarquables car les manifestations pro-coloniales qui ont conduit au coup d'État algérien du 13 mai 1958 ont été à l'origine de la création de la Cinquième République. Comme nous le verrons plus loin dans ce chapitre, cet événement a poussé les généraux à

⁶⁴ JEAN-LUC GODARD par Jean-Luc Godard : Tome 1 1950-1984. Paris : *Cahiers du cinéma*, 1998, p. 220.

exiger le retour de de Gaulle au pouvoir, ce qui a suscité l'inquiétude des républicains et de la gauche, qui se sont demandé si son rétablissement n'était pas essentiellement un coup d'État camouflé.

La fin des hostilités en Europe a lieu en 1945, mais moins d'un an plus tard, la France entre dans la guerre d'Indochine, qui durera près de dix ans, jusqu'au 21 juillet 1954. Entre-temps, le soulèvement algérien s'est transformé en Front de libération nationale (FLN) et un nouveau conflit est sur le point de commencer. Le degré de vengeance et l'utilisation de la rhétorique coloniale en réponse aux premières attaques terroristes du FLN⁶⁵ sont frappants. François Mitterrand a déclaré que « l'Algérie, c'est la France⁶⁶ » et environ 25 000 hommes armés y ont été envoyés au cours des trois mois suivants, peut-être pour s'assurer que « le peuple algérien, partie intégrante du peuple français, se sente chez lui comme nous et parmi nous⁶⁷ ». Ce n'est qu'après l'indépendance de l'Algérie, le 3 juillet 1962, que la France n'est plus en guerre.

Le bombardement du village frontalier tunisien de Sakiet Sidi Yousseff par les Français, le 8 février 1958, a causé la mort de 69 civils, dont 21 enfants. Cet événement a placé le conflit algérien au premier plan de l'attention internationale et a eu d'importantes répercussions diplomatiques. S'il marque un tournant en faveur de l'indépendance de l'Algérie au sein de la communauté internationale et des Nations unies, il ne diminue en rien les efforts militaires continus de la France dans le conflit.

Dans ce climat politique tendu, l'annonce par le FLN, le 9 mai 1958, de la décision d'exécuter trois soldats français prisonniers ajoute aux tensions existantes⁶⁸. Des révoltes éclatent au sein de la population coloniale européenne conservatrice d'Alger, conduisant au « Putsch d'Alger » le 13 mai 1958. Les généraux Raoul Salan et Jacques Massu prennent le contrôle du putsch et exigent le retour au pouvoir du général de Gaulle. Le retour de De Gaulle à la présidence suscite l'inquiétude des républicains et de la gauche, qui craignent l'émergence d'une dictature et se demandent s'il ne s'agit pas d'un coup d'État⁶⁹.

De Gaulle combat le FLN et le mouvement pour l'indépendance sur les fronts militaire et diplomatique. Dès son retour au pouvoir en juin 1958, de Gaulle intensifie ses

⁶⁵ Le 1er novembre 1954, des hostilités éclatent entre les colonisateurs chrétiens d'origine française et les nationalistes algériens musulmans regroupés au sein du Front de Libération Nationale (FLN) de Ben Bella, causant la mort de 8 personnes.

⁶⁶ MALYE, F. – STORA B. *François Mitterrand et la guerre d'Algérie*. Paris : Calmann-Lévy, 2012, pp. 49-50.

⁶⁷ BEZBAKH P. *Histoire de la France de 1914 à nos jours*. Paris : Larousse, 1997, pp. 362-363.

⁶⁸ GIRARD, P. Les complots, les mythes et les présomptions du 13 Mai. In : *Open Edition Books*. p. 145-167. <https://books.openedition.org/pur/109080> [Consulté le 25/03/2024].

⁶⁹ BAKHDATZÉ E. *La Guerre d'Algérie*. Paris : Editions Hoëbeke, 2007, p. 59.

efforts pour affaiblir le mouvement du FLN en faveur de l'indépendance de l'Algérie. Il abolit le système selon lequel un vote européen équivalait à huit votes algériens et introduit pour la première fois le suffrage universel en Algérie, permettant à tous les Algériens de plus de 21 ans, y compris les femmes, de voter lors du référendum de septembre 1958 sur la Constitution. Une autre tactique consiste à lutter contre la pauvreté, perçue comme l'un des principaux facteurs de soutien au FLN. Pour ce faire, de Gaulle met en œuvre des réformes socioéconomiques telles que le plan de Constantine, qui prévoit la redistribution de 250 000 hectares de terres. Néanmoins, en janvier 1960, de Gaulle s'était déjà engagé dans des négociations avec le gouvernement provisoire de l'Algérie. Le référendum du 8 janvier 1961 sur l'autodétermination offre aux Algériens le choix entre : la francisation, l'association ou la sécession⁷⁰. L'option de la « francisation » suggère une assimilation culturelle, visant à maintenir l'Algérie dans le giron de la France. Cela signifie que les musulmans doivent abandonner la charia⁷¹ et adopter la langue, la culture et les valeurs françaises. L'« association », quant à elle, impliquait un semblant de partage du pouvoir, préservant l'identité culturelle et religieuse algérienne tout en gouvernant aux côtés des Français. La « sécession » représentait l'autodétermination, offrant l'indépendance à l'Algérie. Ces options reflètent les tentatives de la France d'aborder le conflit algérien par le biais de diverses stratégies politiques.

1.3.2. *Récit narratif du film*

« Le petit soldat » suit Bruno Forestier, un déserteur algérien cherchant refuge en Suisse, pendant trois jours, du 13 au 15 mai 1958. Le film est fermement situé dans son contexte historique, comme en témoigne la présence de journaux et de reportages radio détaillant les événements en Algérie, y compris les émeutes et le tristement célèbre « Putsch d'Alger ». C'est dans ce cadre que nous rencontrons Bruno, le déserteur, qui travaille pour une organisation terroriste d'extrême droite, analogie évidente avec l'OAS⁷², et qui semble manquer de conviction. Il tombe amoureux de Veronica Dreyer, une Russe qui s'avère être

⁷⁰ *Ibid*, p. 83.

⁷¹ La charia est un ensemble de lois islamiques basées sur le Coran et les enseignements du prophète Mahomet, couvrant divers aspects de la vie (la moralité, le droit civil et pénal, les pratiques religieuses etc.)

⁷² Pendant la guerre d'Algérie, des tensions internes ont éclaté en France, notamment avec la « semaine des barricades » débutant le 10 décembre 1960. Le Front de l'Algérie française (FAF), devenu plus tard l'OAS, s'est opposé violemment à la politique de De Gaulle. Initialement une organisation légale en tant que FAF, l'OAS a ensuite recouru au terrorisme armé. En mai-juin 1961, elle a perpétré 150 attentats en Algérie, suivis d'une escalade, avec 801 attentats en janvier 1962, faisant des centaines de morts et de blessés. Paris a également été touchée, avec 73 attentats en janvier 1962. Cette escalade montre l'ampleur du conflit et son impact en Algérie et en France.

impliquée dans le FLN. Les collègues de Bruno le soupçonnent d'être un agent double. On lui demande alors de prouver sa loyauté en assassinant Palivoda, un animateur de radio ouvertement opposé au colonialisme. Étant donné les circonstances, Bruno refuse par pure aversion, ce qui donne lieu à l'une des citations les plus mémorables du film : « Même un soldat on ne peut pas le forcer à tuer quelqu'un ». Cependant, au lieu de présenter Bruno comme un participant actif à l'action révolutionnaire, l'histoire tourne autour de sa contrainte à assassiner Palivoda. Avant cela, il est capturé et torturé par le FLN, qui perçoit sa loyauté hésitante à l'égard de l'OAS et tente de le faire passer dans leur camp. Les associés de Bruno, appelés « les Français », organisent une mise en scène d'accident de voiture impliquant la police suisse, poussant ainsi Bruno à commettre l'assassinat ou à risquer la déportation et la désertion en France. Avant d'accomplir sa tâche, Bruno obtient de faux passeports pour lui et Veronica, planifiant leur fuite vers Buenos Aires. Cependant, après avoir rempli sa part du contrat en tuant le présentateur de radio, Bruno apprend que « les Français » ont kidnappé Veronica, l'interrogeant et la torturant jusqu'à sa mort. Cette tournure des événements conduit Bruno à réfléchir à ses actes et à ses décisions.

Il semble probable que Godard ait choisi de représenter la torture de Veronica par l'OAS hors champ tout en montrant la torture d'un citoyen français par le FLN de manière extensive afin d'échapper à la censure. Cette décision pourrait être interprétée comme une expression subtile de soutien au mouvement de libération algérien. En outre, le personnage de Veronica incarne une position révolutionnaire née d'une réflexion approfondie, contrastant avec la personnalité initialement apathique et idéologiquement désorientée de Bruno. La trajectoire de Bruno, qui représente les membres de l'OAS, montre comment des individus comme lui sont pris au piège, manipulés et finalement trahis par les organisations avec lesquelles ils s'alignent.

Godard évoque avec audace la guerre d'Algérie, en intégrant des acteurs algériens et des scènes de torture dans le récit. Tout au long du film, il dépeint l'OAS et le colonialisme français sous un jour négatif, comme en témoignent des exemples tels que la trahison de Bruno par l'OAS et l'affirmation de Veronica selon laquelle les Français manquent d'idéal, ce qui les condamne à perdre la guerre. En outre, Godard fait une apparition en tant que membre du FLN, soulignant ainsi sa position critique à l'égard de la présence coloniale française en Algérie.

La représentation par Godard du personnage principal, Bruno, comme étant idéologiquement confus, lui a valu d'être qualifié de conservateur en ce qui concerne la

guerre d'Algérie. Cependant, nous soutenons dans ce chapitre que la représentation de Godard reflète en fait le véritable trouble sociologique et la quête d'un idéal vécus par une grande partie de la génération des appelés à la guerre. Le statut de Bruno en tant que déserteur plutôt qu'objecteur de conscience suggère que son sens moral est encore en développement, ce qui fait de lui un personnage en phase de découverte de soi.

1.3.3. Exploration de la narration introspective et de la distance émotionnelle

Le film commence par la « fin » du film. Bruno conduit seul à travers un contrôle frontalier, avec le dialogue suivant (en voix off) : « Pour moi le temps de l'action est passé. J'ai vieilli. Le temps de la réflexion commence ». Le dialogue d'ouverture donne un ton contemplatif, suggérant un changement d'orientation de l'action vers l'introspection. Bruno navigue à travers les événements passés, réagissant aux situations qui se sont déjà produites plutôt que de les façonner. Ce sentiment d'impuissance reflète un malaise sociétal plus large, à l'image de la stagnation morale de la société française pendant les guerres d'indépendance indochinoise et algérienne. Les personnages deviennent des témoins de la violence, aux prises avec des sentiments d'aliénation et de désillusion. Cela souligne la façon dont le film de Godard transcende les structures narratives traditionnelles, optant pour une approche plus introspective et contemplative qui reflète le contexte sociopolitique de l'époque.

En effet, Godard dépeint la torture et le meurtre sans provoquer de réactions émotionnelles de la part du public. La scène de torture impliquant Bruno est décrite avec une précision clinique, accompagnée d'une narration qui fournit des explications factuelles, éloignant les spectateurs de tout engagement émotionnel. En outre, les plans entrecoupés de membres du FLN discutant des tactiques de torture mettent davantage l'accent sur le contexte politique que sur le lien émotionnel avec les personnages. De même, la mort de Veronica et la réaction de Bruno sont présentées de manière détachée, ce qui empêche le public de s'y intéresser. Le commentaire comporte de l'ironie et de l'humour, ce qui ajoute à l'effet de distanciation. Par exemple, Bruno adresse ces mots à son tortionnaire, qui lui plonge la tête dans la baignoire : « Il n'y a aucun doute, la force est supérieure à l'intelligence ». Dans l'ensemble, Godard utilise ces techniques pour encourager les spectateurs à analyser les implications politiques et sociales de la violence plutôt que de s'identifier émotionnellement aux personnages individuels.

1.3.4. Désarroi intellectuel de Bruno Forestier : réflexions sur les défis de la décolonisation

Nous voulons également souligner le désarroi intellectuel de Bruno, caractérisé par ses affiliations contradictoires avec différents mouvements, icônes et artistes. Il admire les Républicains espagnols mais soutient une organisation terroriste fasciste, et il fait l'éloge d'Aragon, connu pour avoir résisté à l'occupation allemande, tout en se ralliant à la cause de l'Algérie occupée par les Français. Voyons son monologue conflictuel :

C'est drôle, aujourd'hui, tout le monde déteste les Français. Moi, je suis fier d'être Français, mais en même temps, je suis contre le nationalisme. On défend des idées, on ne défend pas des territoires. J'aime la France, parce que j'aime Joachim Du Bellay et Louis Aragon, et j'aime l'Allemagne parce que j'aime Beethoven. [...] Et je n'aime pas les Arabes, parce que je n'aime pas le désert, ni le colonel Lawrence, encore moins la Méditerranée ou Albert Camus. Non, j'aime la Bretagne et je déteste le Midi. En Bretagne, la lumière est toujours très douce, pas comme dans le Midi. Et puis, les Arabes sont paresseux, mais je n'ai rien contre eux ou contre les Chinois. Non, je voudrais les ignorer. - Bruno, « Le petit soldat »

Le passage fait référence à un monologue controversé prononcé par Bruno lors d'une conversation avec Veronica Dreyer. Ce monologue représente une conversation interminable et ambiguë, soulignant la complexité et la profondeur du personnage et des idées de Bruno. Il suggère que le dialogue de Bruno contient des couches de signification et d'interprétation, contribuant à la richesse et à la profondeur du récit au-delà de la simple identification avec le réalisateur.

Cette interprétation suggère que Bruno Forestier représente symboliquement les contradictions et les défis auxquels la Cinquième République française était confrontée à l'époque, notamment en ce qui concerne la décolonisation. En tant que personnage, Bruno incarne les luttes idéologiques et les incertitudes auxquelles étaient confrontées les jeunes générations françaises à l'époque, alors que la France faisait face à des changements rapides et à la dissolution progressive de son empire colonial. Son parcours et ses dilemmes reflètent les tensions et les questionnements plus larges au sein de la société française à cette époque de transition.

Le film de Godard dépeint le parcours d'un déserteur qui se trouve mêlé à une organisation extrémiste dont il ne peut se libérer. À travers les personnages et leurs actions, Godard incite les spectateurs à contempler les similitudes entre des extrémistes situés aux deux extrémités du spectre politique. Le film met en évidence le fait que les mouvements

révolutionnaires utilisent souvent des justifications similaires pour la violence, la torture et l'assassinat. Godard utilise le symbolisme visuel, comme le jeu d'échecs, pour établir des parallèles entre les actions de l'OAS et du FLN, indiquant que malgré leurs différences idéologiques, ils partagent un terrain commun dans leur extrémisme. En outre, l'utilisation de références culturelles et d'idoles pendant la guerre d'Algérie souligne davantage les lignes floues entre les extrêmes du spectre politique.

Pour éviter toute ambiguïté, les deux mouvements parlent également le même langage : Mohammed du FLN dit à Bruno, « Quelquefois, il faut avoir le courage de frayer son chemin avec un poignard », avant que Bruno ne soit torturé. Le même conseil, ou « encouragement », est donné à Bruno par Jacques à la fin du film lorsqu'il lui passe l'arme pour tuer l'animateur de radio Palivoda : « Quelquefois, il faut avoir le courage de frayer son chemin avec un poignard ». Est-il raisonnable de penser que Godard veut faire croire au spectateur que le FLN et l'OAS sont tout aussi absurdes l'un que l'autre ? Nous ne partageons pas cet avis : Godard indique clairement qu'il soutient la cause algérienne (« ils ont un idéal, il faut avoir un idéal »), et Bruno sort pratiquement intact de la torture alors que Veronica est tuée par des Français.

Pour conclure, Guy Austin écrit que « l'Algérie est si souvent fantasmée comme vide d'Algériens dans le cinéma français et dans la pensée colonialiste...⁷³ ». En fait, ce n'est pas seulement l'Algérie, mais aussi la France que le cinéma français a si souvent fantasmé comme étant vide d'Algériens, malgré l'importante migration de Berbères et de Musulmans vers les villes industrialisées de France pendant des décennies pour travailler dans les usines, et surtout dans le cadre de l'effort de guerre pendant la Première et la Seconde Guerre mondiale. Il convient donc de reconnaître que l'inclusion d'Algériens dans « Le petit soldat » définit également une partie de la singularité du film de Godard de 1960.

Aucun film n'est en mesure de remplir le vide que Guy Austin perçoit. Pourtant, ce vide n'est peut-être pas aussi profond qu'on le soupçonne. Le film de Godard, malgré ses limites, parvient à remplir certaines de ces lacunes en représentant divers groupes sous-représentés. Il dépeint des Algériens en tant que membres du FLN, des Français opposés à l'indépendance de l'Algérie en tant que membres de l'OAS, et des Français partisans de l'indépendance de l'Algérie au sein du FLN. En outre, il dépeint les déserteurs de l'armée,

⁷³ AUSTIN G. *Representing the Algerian War in Algerian Cinema: Le Vent des Après*. French Studies: A Quarterly Review, 2007, p. 185.

le passage de la fidélité d'une cause à l'autre, la perte de l'idéalisme et la recherche d'une idéologie ou d'une révolution significative en laquelle croire.

Ce chapitre montre comment les réalisateurs de la Nouvelle Vague française se sont opposés à la représentation trop optimiste de la réalité véhiculée par le cinéma grand public et le discours officiel de l'époque. Malgré la prospérité de l'après-guerre et les progrès scientifiques, les sombres réalités de la vie persistent, notamment la marginalisation sociale, la désillusion face à la guerre et la colonisation. De plus, dans le contexte des questions de décolonisation en Algérie, où les idéaux politiques alimentent souvent les conflits et les préjugés, les cinéastes ont cherché à mettre en évidence les complexités inhérentes aux valeurs humaines. Ils présentent des attitudes plus ambivalentes tout en essayant de protéger les valeurs humaines fondamentales au milieu de la confusion idéologique. Les films de la Nouvelle Vague ont adopté une esthétique réaliste, décrivant la vie quotidienne et explorant les questions sociales émergentes pour refléter ces préoccupations.

2. FILMS DE LA NOUVELLE VAGUE ET LA CULTURE DES JEUNES

Une caractéristique importante des films de la Nouvelle Vague est leur focalisation sur l'individu, et plus précisément sur les jeunes. L'accent est mis sur leurs intérêts et leurs valeurs, même si cela implique de sacrifier l'histoire ou la perspective plus large et collective. Dans ce deuxième chapitre, nous visons à souligner que ce changement d'orientation représente un rejet de l'influence dominante des groupes idéologiques et un désir de faire revivre des expériences de vie personnelles et profondes. Nous analyserons la manière dont les réalisateurs ont saisi et reflété les incertitudes et les complexités de la société française d'après-guerre, en particulier à travers le prisme de la rébellion de la jeunesse et de l'exploration existentielle.

Contrairement au chapitre précédent, où nous nous sommes concentrés sur la relation entre la Nouvelle Vague et le colonialisme à travers une analyse détaillée du film « Le petit soldat », dans ce chapitre, nous mettrons en évidence le thème de la culture de la jeunesse en analysant les valeurs et les intérêts que les réalisateurs ont abordés dans leurs films. Nous n'analyserons pas un seul film pour illustrer notre propos, mais nous nous pencherons sur les thèmes, intérêts et valeurs communs présents et récurrents dans plusieurs films de la Nouvelle Vague. Une filmographie de tous les films mentionnés se trouve en annexe du présent mémoire, mais pour commencer, voici un bref résumé des quatre films les plus fréquemment cités dans le chapitre :

« **Les Quatre Cents Coups** » (1959) de **François Truffaut** : Antoine Doinel est un jeune parisien confronté à une adolescence turbulente. Pris au piège des conflits avec sa famille et les autorités scolaires, Antoine se rebelle contre les normes sociales oppressantes de son époque. Ses tentatives de liberté, qui se manifestent souvent par la délinquance, reflètent sa quête désespérée d'identité et de sentiment d'appartenance. Cette lutte contre l'oppression sociale le conduit finalement à être envoyé dans un centre de redressement pour mineurs, symbole de la marginalisation et de l'isolement auxquels sont confrontés de nombreux jeunes de son temps. Le film offre ainsi un regard profondément émouvant sur les défis et les luttes de la jeunesse face à une société rigide et conformiste, explorant des thèmes tels que l'enfance abandonnée, la recherche d'identité et la quête de liberté. À travers le parcours d'Antoine, Truffaut offre une réflexion poignante sur la condition humaine et les défis universels de la croissance et de la recherche de soi-même.

« **À bout de souffle** » (1960) de **Jean-Luc Godard** : Michel Poicard, jeune délinquant impulsif et charmant, s'enfuit à Paris après avoir volé une voiture à Marseille. Il y rencontre sa petite amie américaine Patricia, une étudiante qui souhaite devenir journaliste. Leur relation tumultueuse est perturbée par les escapades criminelles de Michel, qui se retrouve bientôt surveillé par la police pour le meurtre d'un policier. Explorant les thèmes de la passion amoureuse, de la mort et de l'existentialisme à travers le portrait d'un couple marginalisé, le film propose une réflexion profonde sur la condition humaine et la quête de sens dans un monde en mutation. Michel incarne le désir de liberté et d'authenticité, mais sa quête le conduit inévitablement à la tragédie, soulignant les limites de l'existence humaine et le caractère éphémère de la vie elle-même. Le rythme rapide et le style novateur du film reflètent le tourment intérieur des personnages et créent une tension palpable.

« **Pierrot le Fou** » (1965) de **Jean-Luc Godard** : Ferdinand Griffon, alias Pierrot, décide de quitter sa vie monotone et son mariage bourgeois pour s'enfuir avec Marianne, son ancienne amante. Ils deviennent des vagabonds en fuite, traversant la France à la recherche de l'aventure et de la liberté. Des rencontres étranges et des événements imprévisibles accompagnent leur voyage, tandis qu'une atmosphère de déception et de désespoir envahit leur amour. Le film explore les thèmes de la liberté individuelle, de l'aliénation sociale et de la quête de sens, offrant une vision critique de la société contemporaine et de ses valeurs en déclin. La fuite de Pierrot et Marianne représente un rejet radical des conventions sociales et une recherche désespérée d'authenticité dans un monde en crise. Leur voyage à travers la France devient une métaphore de leur quête existentielle, qui alterne entre des moments de joie et une profonde mélancolie.

« **Les Cousins** » (1959) de **Claude Chabrol** : L'histoire de deux cousins parisiens aux tempéraments opposés : Charles et Paul. Charles, sérieux et ambitieux, découvre le mode de vie extravagant de Paul lorsqu'il emménage à Paris pour ses études de droit. Malgré leurs différences, Charles est entraîné dans le monde de Paul, où fêtes décadentes et liaisons tumultueuses sont monnaie courante. Lorsque Charles tombe amoureux de Florence, la petite amie de Paul, les tensions entre cousins s'intensifient, mettant leur amitié à rude épreuve. Charles doit alors affronter des dilemmes moraux déchirants pour déterminer où se situe sa loyauté. « Les Cousins » explore les thèmes de la jeunesse, de l'amitié et de la trahison dans le contexte culturel et social bouillonnant du Paris des années 1950. Avec des personnages et intrigue complexes le film offre un aperçu poignant des relations humaines et des défis moraux auxquels chacun est confronté.

2.1. Émancipation de l'individualité et rébellion contre le conformisme

Le philosophe et le cinéaste ont en commun une certaine manière d'être, une certaine vue du monde, qui est celle d'une génération. - Paul dans « Masculin Féminin » de Jean-Luc Godard

La critique de la guerre s'est accompagnée d'une exploration de l'anxiété sociétale parmi les jeunes qui a émergé dans les années 1950. Si la fin de la guerre a apporté un soulagement, elle a également suscité la recherche d'un nouvel ordre à la suite d'un bouleversement historique aussi important. Malgré la croissance industrielle et économique, un sentiment d'accomplissement personnel et de stabilité reste insaisissable pour beaucoup. Cette inquiétude était particulièrement prononcée au sein de la jeune génération, qui se rebellait contre le conservatisme de ses parents et n'avait pas de liens étroits avec les valeurs traditionnelles. Les jeunes sont représentés comme étant constamment en mouvement, utilisant divers moyens de transport et souvent représentés comme agités ou cherchant à s'échapper⁷⁴. La mobilité est devenue un symbole d'instabilité plutôt que de détermination, reflétant la nature instable de l'époque.

Le cinéma français a fréquemment exploré les différences intergénérationnelles. Dans « Les Quatre Cents Coups » de François Truffaut, le jeune protagoniste, Antoine Doinel, se sent isolé dans un environnement familial et éducatif qui ne comprend pas ses rêves et ses aspirations. De même, dans « Les Cousins », le conflit entre les générations est indirectement dépeint à travers les personnalités contrastées de deux cousins, Charles étroitement lié aux valeurs et conventions traditionnelles, tandis que Paul adopte un mode de vie plus émancipé mais lutte contre un comportement autodestructeur. Le cinéma de la Nouvelle Vague explore souvent le parcours de jeunes individus en quête de liberté et de plaisir, ainsi que des moments de profonde déception et de désillusion.

Les films grand public présentaient une réalité brillante et artificielle, d'où la nécessité de se confronter à l'actualité du monde de l'après-guerre. Ces films, souvent des comédies musicales, des comédies et des films d'époque, dépeignent la société comme une masse homogène et stagnante. Les personnages adhéraient strictement aux normes sociétales et physiques. Le mouvement de la Nouvelle Vague s'est rebellé contre ce conformisme étouffant. L'adoption des valeurs capitalistes et démocratiques s'est accompagnée d'une descente dans les médias de masse et le consumérisme. Ce dernier phénomène est représenté dans la première séquence de « Pierrot Le Fou » de Godard, lorsque Ferdinand, errant lors

⁷⁴ DE BAECQUE, A. *La Nouvelle Vague : Portrait d'une jeunesse*. Paris: Flammarion, 2019, pp. 36-44.

d'une fête chic, écoute des conversations faites de slogans publicitaires. Les gens qui l'entourent ont perdu leur individualité et ont adopté le langage imposé : ils ont absorbé l'idéologie de la consommation.

Les personnages de la Nouvelle Vague ne portent aucun idéal social ou politique et ne semblent pas se préoccuper d'idées intellectuelles. Cette intrusion de la nature pousse les personnages à s'analyser. Patricia, dans « À bout de souffle » de Jean-Luc Godard, essaie d'explorer ses propres émotions après avoir soudainement dénoncé son petit ami Michel à la police pour le crime qu'il a commis : « Je suis restée pour savoir si je t'aimais ou si je ne t'aimais pas. Et parce que je suis méchante avec toi, ça prouve que je ne t'aime pas ». Elle agit selon ses impulsions et tire des conclusions après coup. Elle évoque l'impossibilité d'appréhender rationnellement le comportement humain, surtout lorsqu'il s'agit d'amour. Les pulsions instinctives ont été progressivement reconnues comme faisant partie de la nature humaine.

Les récits des films de la Nouvelle Vague se distinguent des histoires collectives conventionnelles, en mettant l'accent sur les décisions personnelles et les voies intérieures des personnages. Ces protagonistes existent souvent en dehors des systèmes sociaux établis, donnant la priorité à leurs quêtes individuelles sur les normes ou les attentes de la société. Par exemple, Ferdinand dans « Pierrot le Fou » se plonge dans son histoire d'amour, reflétant la quête d'individualité personnelle et authentique de l'époque. Comme il le dit, « nous devrions avoir le sentiment d'être uniques. J'ai l'impression d'être multiple », ce qui reflète l'essence de la quête d'identité et d'autonomie de l'époque.

2.2. Quête existentialiste de la jeune génération

Pour être existentialiste, il faut être capable de se ressentir soi-même - il faut connaître ses désirs, ses colères, ses angoisses, il faut être conscient du caractère de sa frustration et savoir ce qui la satisferait. Pour être un véritable existentialiste, il faut avoir le sens du « but » - quel qu'il soit - mais une vie dirigée par la foi en la nécessité de l'action est une vie engagée dans l'idée que le substrat de l'existence est la recherche, la fin étant significative mais mystérieuse⁷⁵.

Les jeunes personnages des films de la Nouvelle Vague cherchent à se libérer des contraintes sociétales qui dictent leur comportement et leurs valeurs. Dans « Les Quatre Cents Coups », le jeune Antoine exprime ce désir d'autonomie et son besoin de se libérer de

⁷⁵ MAILER N., *The White Negro*, San Francisco: City lights, 1969 [1957]

l'emprise de ses parents : « Je ne peux plus vivre avec mes parents [...] ça suffit ! Il faut que je vive ma vie. Je vais leur écrire une lettre pour leur expliquer », confie-t-il à son ami. Comme Antoine, les personnages des années 1950 et 1960 sont souvent confrontés à un sentiment d'isolement dans un monde peu accueillant, s'efforçant d'affirmer leur indépendance et de défendre leurs valeurs personnelles.

Le concept de choix est apparu comme un aspect fondamental de l'existence humaine, résonnant fortement chez les cinéastes de la Nouvelle Vague qui partageaient des affinités avec la philosophie existentialiste de Sartre. Ayant commencé à écrire avant la guerre, Sartre était un intellectuel célèbre au moment de la Libération. Ses rencontres lors d'un voyage aux États-Unis en 1944, notamment avec des exilés français et le président Roosevelt, ont consolidé sa réputation⁷⁶. Dans son ouvrage phare *L'Être et le Néant* (1943), Sartre expose sa théorie existentialiste, centrée sur l'idée de la liberté humaine. Cette philosophie trouve un écho dans la société d'après-guerre, qui affirme ses droits après les années d'occupation et se tourne vers un avenir plein d'espoir⁷⁷.

Le professeur David Drake note également que la théorie de Sartre est devenue « le premier engouement médiatique de l'après-guerre⁷⁸», Sartre faisant l'objet d'une large couverture dans les magazines intellectuels et populaires. Selon Sartre, l'être humain est profondément libre. Cette liberté inhérente s'accompagne d'un sentiment de responsabilité. Sans les contraintes d'un déterminisme social ou biologique, l'individu a le pouvoir de choisir et porte donc la responsabilité de ses actes. Il n'existe pas de point de vue extérieur permettant d'évaluer objectivement ses choix, ni de justification extérieure de son existence. L'existence de l'homme dans l'univers est contingente, ce qui suscite une profonde angoisse existentielle, mais oblige aussi les individus à faire face à leur condition humaine, à embrasser leur liberté et à accepter la responsabilité. Ayant la possibilité de choisir en toutes circonstances, les individus ont tendance à privilégier la sincérité et l'authenticité. Ces thèmes de la liberté, de l'authenticité et de la vérité sont présents dans de nombreux films de la Nouvelle Vague. Dans « À bout de souffle », Michel continue d'échapper à la police qui le traque pour avoir assassiné un policier, et erre à la recherche d'une romance idéale avec Patricia. Mais lorsque Patricia le trahit, il n'y a plus lieu de fuir car l'amour s'est effondré, Michel fait face aux conséquences de son acte. Michel Poicard se dévoue entièrement à son

⁷⁶ GUERRIER, S : Jean-Paul Sartre, envoyé spécial du Figaro en Amérique (1/2). In : Le Figaro. 25/01/2015. <https://www.lefigaro.fr/histoire/archives/2015/01/25/26010-20150125ARTFIG00059-1945-jean-paul-sartre-decouvre-le-coca-cola.php> [Consulté le 23 mars 2024]

⁷⁷ DRAKE D. *Sartre*. London : Haus Publishing, 2005, p.64.

⁷⁸ *Ibid*, p.64.

histoire d'amour. Plus tôt dans le film, Michel avait prévenu Patricia : « Je t'ai déjà dit que le pire défaut est la lâcheté ». Sachant que Michel n'hésite pas à tuer et à voler, cette réplique pourrait sembler ironique. Mais ce qui ressemble à un simple conseil moral renvoie ici à la nécessité d'affronter la vie et de faire face à ses propres responsabilités.

La Nouvelle Vague se concentre sur la jeunesse insolente et sans vergogne, qui vit au jour le jour. David Sterritt considère Michel Poicard dans « À bout de souffle » comme une version française du hipster⁷⁹ défini par Norman Mailer, car il vit sans trajectoire planifiée et accepte l'imminence de la mort⁸⁰. L'après-guerre a été marquée par un changement important dans la perception de la jeunesse, qui est passée du statut de force perturbatrice à celui de génération autonome dotée de sa propre culture. La multiplication des activités de loisirs au cours de cette période a contribué au développement social des jeunes, en favorisant un sentiment d'indépendance et d'exploration. Cependant, malgré ces nouvelles possibilités, les jeunes ont dû relever le défi de s'affirmer dans des sociétés conservatrices. Les films de la Nouvelle Vague ont souvent exploré cette dynamique, mettant en scène des personnages comme Antoine Doinel dans « Les quatre cents coups », confrontés à l'incompréhension et à la négligence des adultes et du système éducatif. La tension entre la jeunesse et la société est un thème récurrent du cinéma français, décrivant les loisirs et les questions existentielles de jeunes personnages dans le contexte des attentes de la société. Plutôt que de porter un jugement moral, les réalisateurs ont abordé les jeunes avec empathie, reconnaissant leurs luttes et leurs complexités. Brigitte Bardot, révélée par son rôle de Juliette dans « Et Dieu créa la femme » (1956) de Roger Vadim, a immédiatement conquis le public, en raison de son incroyable beauté, mais aussi parce qu'elle « symbolisait la jeune femme française enfin libre et émancipée⁸¹».

La nécessité de vivre intensément sa vie semblait impérative dans le monde de l'après-guerre. Dans « Pierrot Le Fou », Marianne, qui écoute les nouvelles à la radio, exprime la même frustration : « On dit 115 résistants et ça ne veut rien dire. Pourtant ce sont des hommes. Et on ne sait pas qui ils sont, s'ils aiment une femme, s'ils ont des enfants, s'ils préfèrent aller au cinéma qu'au théâtre. Nous ne savons rien, nous disons juste *115 personnes tuées* ». En raison de la menace d'une mort sans signification impliquant une vie sans

⁷⁹ Le hipster américain a été décrit par le cinéaste américain Norman Mailer en 1957 comme un « nègre blanc » qui a adhéré à la sous-culture des Noirs américains rejoignant la culture Beat.

⁸⁰ STERRITT D., *The films of Jean-Luc Godard: seeing the invisible*, Cambridge: Cambridge university press, 1999, p.47.

⁸¹ MARIE, M. *La nouvelle vague française : Une école artistique*. Hoboken, NJ : Wiley-Blackwell, 2002, p. 6.

signification, la vie doit être profondément vécue, même si elle conduit à la mort. Dans « Chronique d'un été » (1961) de Jean Rouch et Edgar Morin, Marie-Lou, une Italienne vivant à Paris, fait part à Edgar Morin de son profond sentiment d'ennui et de son désir d'une vie plus authentique. Elle exprime son désir de transcender son état actuel, allant même jusqu'à envisager la mort comme moyen d'évasion. Ce sentiment reflète la quête d'un sens existentiel et d'un engagement authentique dans les expériences de la vie de cette génération.

2.3. Histoires à fin ouverte : exploration de l'ambiguïté humaine

Les films de la Nouvelle Vague soulèvent généralement plus de questions qu'ils n'apportent de réponses. Les intrigues restaient ouvertes, les anciennes certitudes étaient remises en question et les réalisateurs évitaient de donner des réponses claires. Contrairement aux films traditionnels aux récits linéaires et aux résolutions définitives, les films de la Nouvelle Vague embrassent l'ambiguïté et les perspectives multiples. Au lieu de présenter un point de vue dominant, ils incorporent des histoires secondaires et des points de vue divers, reflétant la complexité de la réalité vécue. Par exemple, dans « Le Beau Serge » (1958) de Claude Chabrol, différentes positions sont exposées qui ont toutes une opinion spécifique sur l'état du village : François qui vient de revenir au village, son ami Serge qui y a toujours vécu, les vieux qui assistent à l'évolution au fil des ans, et le curé qui se sent impuissant. Chabrol ne donne pas d'explication réelle sur l'intention de François qui se convainc qu'il doit aider tout le village, suggérant que les motivations personnelles restent souvent obscures, même pour soi-même. Les films de la Nouvelle Vague véhiculent l'idée que les gens sont un désordre, et que les pièges que la vie leur joue régulièrement et auxquels ils succombent tout aussi régulièrement sont un désordre encore plus grand.

L'absence d'un narratif objectif et univoque laisse place à une interprétation ouverte. Les nombreux éléments des récits qui restaient énigmatiques suscitaient des interrogations chez le spectateur. La Nouvelle Vague embrassait la nature ambivalente des êtres humains. Ses personnages étaient la plupart du temps déchirés entre des sentiments opposés et n'agissaient pas de manière cohérente. Le spectateur était contraint de trouver lui-même d'autres éléments, peut-être dans sa propre expérience. L'histoire entre Catherine et ses deux amants, dans « Jules et Jim » (1962) de François Truffaut, n'a rien à voir avec le triangle amoureux traditionnel des tragédies : les relations sont flexibles, les raisons et les motivations sont vagues et changeantes. Ferdinand décide de se suicider après que Marianne l'a quitté dans « Pierrot Le Fou », mais change d'avis au dernier moment, mais trop tard. Auparavant, dans le film, Marianne lui avait dédié un poème : « Tendre et cruel, réel et

surréaliste, terrifiant et drôle, nocturne et diurne, habituel et insolite, beau comme tout, Pierrot Le Fou ». La juxtaposition de termes contradictoires illustre l'ambivalence de la nature humaine. Ainsi, les personnages de cinéma présentent des parts de mystère et ne sont pas transparents pour le spectateur.

2.4. Réflexions d'une jeune génération : comment cultiver l'humanité dans l'incertitude

L'adoption de perspectives plus nuancées était motivée par un objectif plus large : la poursuite de l'humanité et de la dignité. Les cinéastes de la Nouvelle Vague ont cherché à dénoncer les violations des valeurs humaines et à trouver des moyens de protéger l'humanité dans un monde où elle semble de plus en plus menacée.

Le processus de décolonisation a entraîné un changement dans la vision française de « l'autre ». Des domaines tels que l'ethnologie et l'anthropologie, représentés par des figures éminentes comme Claude Lévi-Strauss, ont encouragé l'intérêt pour les différentes cultures et façonné une nouvelle compréhension de l'humanité. Le film de Jean Rouch « Moi, un noir », réalisé en 1958, qui mêle documentaire et fiction, offre un aperçu de la vie de jeunes Nigériens dans un contexte colonial. De même, « Hiroshima Mon Amour » (1959) de Alain Resnais explore la représentation de l'autre et le dépassement des barrières culturelles et raciales. Malgré l'importance du racisme et des droits de l'homme dans le discours politique et intellectuel de l'époque, ces thèmes sont relativement rares dans les films de la Nouvelle Vague. Cet évitement peut s'expliquer par le fait que la défense des droits de l'homme était devenue une idéologie dominante dans la rhétorique politique de l'après-guerre. Selon les artistes de la Nouvelle Vague, la défense des droits de l'homme passe davantage par des actions quotidiennes que par de grands principes.

Les films de la Nouvelle Vague transcendent la stricte contextualisation pour explorer avant tout les expériences humaines. Godard, en particulier, s'est moqué des tentatives visant à enfermer ses films dans des idéologies spécifiques, suggérant que « À bout de souffle » pouvait être interprété à la fois comme une méditation catholique sur la vie et la mort et comme une critique marxiste de la décadence capitaliste⁸². Au-delà des idéaux élevés, les réalisateurs de la Nouvelle Vague se sont concentrés sur l'essence de l'existence humaine, s'attaquant aux complexités de la vie, de la mort et des expériences individuelles. Ils ont cherché à comprendre la nature humaine à travers les détails de la vie quotidienne, reconnaissant que la véritable compréhension ne pouvait être atteinte par un dogme

⁸² ANDREW James Dudley, *Breathless: Jean-Luc Godard, director*, New Brunswick, Rutgers U.P., 1987, p.168.

idéologique mais plutôt par une exploration nuancée des réalités humaines. L'appel à suivre son sens moral est un thème récurrent dans de nombreux films.

Les thèmes universels explorés dans les films de la Nouvelle Vague ont conduit à des considérations plus larges sur l'éthique mondiale. Dans « À bout de souffle », Patricia demande au réalisateur s'il est possible de croire en l'amour à l'époque moderne, ce à quoi il répond par l'affirmative : « Bien sûr, on ne peut croire qu'en l'amour. Précisément à notre époque ». Dans une période d'incertitude et de scepticisme idéologique, l'amour reste la lumière de l'espoir. Les personnages de la Nouvelle Vague désirent profondément l'amour, qu'ils considèrent comme synonyme de romantisme et de passion, source de leur salut et de la dignité de leur vie. Cette affirmation de l'amour et des valeurs humaines sert de porte d'entrée à une « troisième voie » au milieu des conflits idéologiques binaires et des bouleversements coloniaux de l'époque, offrant un chemin vers un monde plus compatissant et plus humain.

2.5. Cinéaste en tant que porte-parole d'une génération

La libération des normes conventionnelles a permis une nouvelle liberté d'expression et d'exploration dans le cinéma. Les cinéastes ont réimaginé le cinéma comme un outil permettant d'explorer les complexités du monde. Outre l'introduction de personnages non conventionnels, les réalisateurs se sont également penchés sur les aspects formels de la cinématographie, remettant en question sa capacité à capturer la réalité et à transmettre des messages de manière efficace. Dans « Chronique d'un été », Jean Rouch et Edgar Morin sont les pionniers d'un mélange de documentaire et de fiction, appelé « cinéma vérité ⁸³ ». De même, dans « Pierrot Le Fou », Godard utilise un style poétique, incorporant des interviews qui brouillent les frontières entre la réalité et la fiction. Ce mélange de fiction et de documentaire dans les films était une façon de remettre en question l'un ou l'autre genre dans la représentation de la vie. Le style réaliste du documentaire pur est-il vraiment proche de la réalité, alors que les rêves et l'imagination font également partie de la vie ?

À l'époque de la Nouvelle Vague, le cinéma était considéré comme un moyen de créer du sens, plutôt que de simplement reproduire la réalité. Cette époque est marquée par une évolution vers un cinéma plus intime, les films constituant une forme d'expression

⁸³ Le cinéma vérité est un style de cinéma documentaire développé par Edgar Morin et Jean Rouch, inspiré par la théorie de Dziga Vertov sur le Kino-Pravda. Il mêle l'improvisation et l'utilisation de la caméra pour révéler la vérité ou mettre en lumière des sujets cachés derrière la réalité. Parfois appelé cinéma d'observation, il est considéré comme du cinéma direct pur lorsqu'il est principalement dépourvu de la voix off d'un narrateur.

personnelle pour les réalisateurs⁸⁴. Le cinéma de la Nouvelle Vague a remis en question les notions traditionnelles du rôle du cinéaste dans le processus de production. Certaines personnes derrière la caméra ont décidé de changer les règles habituelles en ne séparant pas le rôle du scénariste de celui du réalisateur. Pour elles, diriger un film équivaut à écrire avec des images plutôt qu'avec des mots⁸⁵.

La quête de la vérité et la recherche du sens de la vie sont des thèmes récurrents chez les cinéastes de la Nouvelle Vague. Ces films explorent divers concepts comme le temps, la mémoire, l'enfance et la musique, illustrant ainsi la recherche constante de sens dans la vie des personnages. Ils suggèrent que les valeurs et les vérités universelles sont parfois cachées par la guerre, l'idéologie et la pression sociale. Ils révèlent comment les réalisateurs explorent leurs propres croyances et leurs doutes au sein de la société et de l'art. Comme l'affirme Godard, « Hé bien, non ! Le cinéma n'est pas un métier. C'est un art. Ce n'est pas une équipe. On est toujours seul : sur le plateau comme devant la page blanche⁸⁶ ». Les personnages sont souvent en quête d'absolu. Par exemple, dans « Les Quatre Cents Coups », Antoine lit *La Recherche de l'Absolu* de Balzac. Cependant, la recherche de l'absolu est souvent un échec. Comme le dit un personnage d'« À bout de souffle », « le sentiment de la vie est le sentiment que la vie échappe à tout sens ». Ce sentiment de mélancolie existentielle, caractérisé par un mélange de plénitude et d'impuissance, imprègne la Nouvelle Vague. Des personnages comme Ferdinand dans « Pierrot le Fou » reconnaissent le mystère de la vie mais ne parviennent pas à le résoudre. Les films de la Nouvelle Vague française se terminent souvent par la mort de leurs héros idéalistes, dont l'idéologie tourne autour de la vie et de l'amour. Cependant, leur mort n'apporte souvent aucune conclusion. Des personnages comme Michel dans « À bout de souffle », Ferdinand dans « Pierrot le Fou », Charles dans « Les Cousins », Catherine et Jim dans « Jules et Jim » et Camille dans « Le Mépris » meurent sans trouver de solution. Ces films illustrent l'impossibilité pour ces personnages de s'adapter au monde, car ils existent sans contexte social, sans passé ni avenir. Ils vivent uniquement dans le présent, sans s'engager dans des projets à long terme ni construire des relations familiales à partir de leurs histoires d'amour. Les artistes de la Nouvelle Vague ont adopté la liberté du « maintenant » et l'idéal de l'amour.

⁸⁴ NASSE D. *Evolution du montage : De Griffith à Godard*. WebTV, Université Rennes 2, 1/1/2007. Disponible sur : <https://www.lairedu.fr/media/video/cours/evolution-du-montage-de-griffith-a-godard/>. [Consulté le 18/03/2024].

⁸⁵ MARIE, M. *La nouvelle vague française : Une école artistique*. Hoboken, NJ : Wiley-Blackwell, 2002, p. 29.

⁸⁶ STEINLEIN, A. *Une esthétique de l'authentique : les films de la Nouvelle Vague*. Paris : L'Harmattan, 2007, p.57.

Pour conclure, les artistes partageaient une mission commune : révéler au public la beauté et la profondeur de la vie. Ils ont cherché à inspirer les spectateurs à apprécier la richesse de l'expérience humaine et l'importance de l'amour. Par le biais du cinéma, ils ont cherché à susciter des réactions émotionnelles qui éveilleraient les gens à la véritable valeur des sentiments et des émotions. Le cinéma a ainsi joué un rôle essentiel dans l'éveil du public. Comme le crie « Pierrot Le Fou » : « la vie est peut-être triste mais elle est toujours belle ». Et cette beauté peut apporter le salut. Les réalisateurs ont cherché un « choc » émotionnel qui fasse prendre conscience de la valeur réelle des sentiments et des émotions, et surtout de l'importance de l'amour.

Dans ce deuxième chapitre, nous avons exploré la manière dont le cinéma de la Nouvelle Vague dépeint l'émergence du jeune individu en tant qu'entité distincte et à multiples facettes, libérée des contraintes sociétales. En mettant en scène des personnages non conventionnels qui défient les stéréotypes traditionnels, ces films explorent les aspects instinctifs et subconscients de la nature humaine. Les récits propulsent les jeunes personnages dans un voyage de découverte de soi. Les films de la Nouvelle Vague célèbrent le caractère unique de l'individu et sa quête d'expériences de vie profondes. En plus, nous avons exploré comment à travers des récits ouverts et pleins d'ambiguïtés, les cinéastes ont invité les spectateurs à réfléchir à la question centrale : qu'est-ce que cela signifie d'être humain ? L'amour est un thème omniprésent dans bon nombre de ces films.

3. FILMS DE LA NOUVELLE VAGUE ET LES ROLES DE GENRE

*Les films ont joué et continuent de jouer un rôle essentiel dans la manière dont la France se souvient de son passé et, par conséquent, conçoit son présent*⁸⁷. - Naomi Greene

Jusqu'à présent, dans mon mémoire de master, la Nouvelle Vague semble être essentiellement masculine, ce qui n'est pas surprenant dans un milieu où les hommes ont traditionnellement dominé. Cependant, dans ce contexte de renouveau cinématographique et d'attention portée à la jeunesse, y a-t-il une augmentation du nombre de femmes réalisatrices ? Combien de réalisatrices font leurs débuts au cours de cette période ?

Selon Geneviève Sellier : « Agnès Varda est la seule femme réalisatrice de la Nouvelle Vague⁸⁸ ». Si certains considèrent qu'elle est la seule réalisatrice de ce mouvement, elle est en tout cas la seule à être largement reconnue dans les revues et les livres spécialisés. En effet, dans la littérature cinématographique, son prénom est le seul à figurer aux côtés de ceux de Truffaut, Godard, Rohmer et Chabrol.

Dans un article intitulé *Le triomphe de la femme*, Claude Beylie célèbre les réalisations d'Agnès Varda, notamment son film « Cléo de 5 à 7 ». Il remet en cause l'idée reçue selon laquelle le cinéma est réservé aux hommes, en démontrant le contraire à travers cet article. Pour lui, Varda représente « l'être féminin le plus doué de sensibilité et d'esprit que puisse rencontrer celui qui hante les cercles cinéphiles parisiens⁸⁹ ».

Le troisième chapitre étudie la manière dont les films de la Nouvelle Vague traitent du rôle des hommes et des femmes dans la France des années 1950 et 1960. Nous examinerons la réinterprétation de la féminité par Agnès Varda en analysant de près son film *Cléo de 5 à 7*. Nous étudierons comment Varda remet en question les rôles de genre traditionnels, redéfinit l'intimité et remet en question les normes sociales et culturelles.

3.1. Dynamique hommes-femmes dans la France des années 1950 : Normes sociétales et réflexions cinématographiques

Dans les années 1950, en France, l'image d'une famille nucléaire traditionnelle était répandue : le père travaillait et subvenait aux besoins de la famille, la mère gérait le foyer, et ils avaient généralement deux enfants obéissants, vivant un mode de vie moderne et

⁸⁷ GREENE, N. *French New Wave: A New Look*. London and New York: Wallflower Press. 2007, p. 3.

⁸⁸ SELLIER, G. *Masculine Singular: French New Wave Cinema*. Durham and London: Duke University Press, 2008, p.7.

⁸⁹ BEYLIER C., « Le triomphe de la femme », Cahiers du cinéma n°130, avril 1962, p.20.

consommériste⁹⁰. Cette image, bien que partiellement vraie, reflétait de fortes attentes en matière de genre qui influençaient la structure de la société et la façon dont la France se percevait elle-même.

Après la Seconde Guerre mondiale, la société française a connu une réapparition des divisions rigides entre les sexes. Bien que les femmes aient obtenu le droit de vote et un meilleur accès à l'éducation sous la IV^e République, les besoins pratiques de la nation en matière de reconstruction et le désir de réaffirmer la masculinité après la guerre ont conduit à la mise en œuvre de politiques pro-natalistes⁹¹. En conséquence, les femmes sont encouragées à reprendre leurs rôles domestiques d'épouses et de mères dévouées. La prolifération de nouveaux biens de consommation et la publicité renforcent encore cette identité domestique des femmes, les renvoyant principalement au foyer, et plus particulièrement à la cuisine. Dans le même temps, l'identité masculine est étroitement associée à la force de travail et aux symboles de la masculinité tels que les voitures, reflétant ainsi une économie en pleine croissance. En outre, l'engagement de la France dans les guerres coloniales en Indochine et en Algérie a renforcé l'image patriarcale et militariste traditionnelle de la nation⁹². L'ensemble de ces facteurs a contribué à renforcer les divisions entre les sexes et les normes sociétales qui prévalaient dans les années 1950.

Cependant, il semble que des points de vue différents remettent en question les normes de la société. Des femmes écrivains, dont Simone de Beauvoir (autrice du *Deuxième Sexe* en 1949), et les romancières bien connues Christiane Rochefort ou Françoise Sagan, mettent en lumière le conflit entre l'égalité théorique des femmes et leur statut d'infériorité réel. Un sentiment omniprésent au sein de la jeune génération émerge, remettant en cause les valeurs défendues par leurs aînés, à tel point que Charles de Gaulle, dès son accession à la présidence de la Cinquième République, crée une commission spéciale chargée d'examiner les préoccupations des jeunes⁹³. Les médias traitent largement de la jeunesse contemporaine, et l'on peut notamment citer l'influente enquête publiée en 1957 dans *L'Express*. Dans cette enquête, Françoise Giroud a inventé le terme « Nouvelle Vague » pour décrire la génération nouvelle et distincte de jeunes qu'elle a révélée. Les résultats de

⁹⁰ HOLMES, D. Sex, Gender and Auteurism: The French New Wave and Hollywood. In *World Cinema's 'Dialogues' with Hollywood* pp 154–171. 2007, p. 155.

⁹¹ Avant la guerre, le taux de natalité français était de 14,9 naissances pour 1 000 habitants. Entre 1946 et 1950, il est passé à 20,9 pour 1 000 et s'est maintenu à un niveau supérieur à 18 pour 1 000 tout au long des années 1950 (JOBS : p. 23).

⁹² HOLMES, D. Sex, Gender and Auteurism: The French New Wave and Hollywood. In *World Cinema's 'Dialogues' with Hollywood* pp 154–171. 2007, pp. 155-157.

⁹³ DE BAECQUE, A. *La Nouvelle Vague : Portrait d'une jeunesse*. Paris : Flammarion, 2019, p. 49.

Giroud montrent des différences significatives entre les sexes : alors que les hommes interrogés adhèrent aux normes traditionnelles de genre, les jeunes femmes ressentent vivement l'ère de l'émancipation féminine, luttant contre les contradictions entre les nouvelles opportunités et les contraintes réelles du mariage et de la maternité⁹⁴.

La fréquentation des salles de cinéma était un aspect essentiel de la culture des jeunes et les films jouant un rôle crucial dans la formation de l'identité sexuelle, en particulier chez les jeunes des années 1950 :

La jeunesse va massivement au cinéma au cours des années cinquante. En 1955, 53% des spectateurs des salles parisiennes sont âgés de quinze à vingt-quatre ans, alors qu'au même moment cette catégorie d'âge ne représente que 17% des emprunteurs de livres au sein des bibliothèques municipales. Lecteurs modestes, non encore initiés aux « plaisirs » de la télévision, les jeunes gens fréquentent au contraire assidument les multiples salles de cinéma, sur les boulevards, au quartier Latin, dans chaque quartier : ils représentent les gros bataillons de spectateurs encore attirés par le cinéma. Au milieu des années cinquante, l'âge d'or de la fréquentation des salles n'est pas clos, même si le déclin est proche, et la jeunesse vit encore au jour le jour avec les films, leurs histoires, leurs héros, leurs stars, un univers inextricablement lié à la vie quotidienne⁹⁵.

Dans les premiers films de la Nouvelle Vague, nous rencontrons des protagonistes masculins fragiles et incertains, qui luttent pour trouver leur place et leur raison d'être dans un monde qui les laisse perplexes. Physiquement, à l'exception du musclé et séduisant Jean-Paul Belmondo, ils sont souvent de petite taille avec des traits non conventionnels mais séduisants (Gérard Blain dans « Les Cousins » ou Jean-Pierre Léaud dans « Masculin féminin »), dégageant une aura d'introspection, de vulnérabilité et de doute plutôt que la force conventionnelle des héros traditionnels. Ces protagonistes se retrouvent souvent du mauvais côté de la loi (« Les Quatre Cents Coups », « À bout de souffle », « Le pianiste »), ce qui confirme leur statut d'outsider. Les figures paternelles, généralement considérées comme des modèles de masculinité, déçoivent souvent par leur manque de force ou d'autorité morale (« Les Quatre Cents Coups », « Pianiste »). Cette représentation de la masculinité, détachée des normes traditionnelles et en quête d'identité, résonne dans une époque marquée par la rigidité des rôles de genre, comme en témoigne le succès commercial inattendu de ces films.

⁹⁴ GIROUD F. *La Nouvelle Vague : Un cinéma au masculin singulier*. Paris : CNRS Éd., coll. Cinéma & Audiovisuel, 2005, pp. 11-19.

⁹⁵ DE BAECQUE, A. *La Nouvelle Vague : Portrait d'une jeunesse*. Paris : Flammarion, 2019, p. 74.

Aux yeux de ces protagonistes masculins naviguant en terrain inconnu, les femmes apparaissent comme des figures à la fois séduisantes et inquiétantes. Les films abordent rarement le point de vue des femmes, les dépeignant comme des êtres énigmatiques et paradoxaux, perçus comme des marginaux. De la mère séduisante et froide à la fois dans « Les Quatre Cents Coups » et de la trompeuse Patricia dans « À bout de souffle » à l'infidèle Florence dans « Les cousins » et aux femmes qui aiment Charlie et lui font du mal dans « La pianiste », le cinéma de la Nouvelle Vague dépeint les femmes comme des êtres très attrayants, mais aussi potentiellement dangereux pour les hommes⁹⁶.

Agnès Varda semble être la seule à s'intéresser à la survie d'une jeune fille dans la France de l'après-guerre. Dans ce chapitre, nous étudierons ainsi comment Varda a redéfini à la fois le corps et le concept de la femme dans les années 1950 et 1960. Elle est implicitement engagée dans le renouvellement et la transformation de la culture française à cette époque. Elle est souvent considérée comme la mère de la Nouvelle Vague en raison de l'approche non conventionnelle qu'elle a adoptée en réalisant « La Pointe Courte » en 1954, à l'âge de vingt-six ans. Tourné en extérieur avec un minimum de moyens, le film s'éloigne des normes cinématographiques traditionnelles. Malgré les obstacles juridiques et les contraintes financières, Varda a créé une production coopérative, Tamaris Films, où les acteurs et l'équipe ont travaillé sans salaire pendant des semaines dans des décors naturels. Bien que le film n'ait pas pu être distribué commercialement par manque d'autorisation, il a reçu un accueil chaleureux lors de sa projection en 1956. Des critiques comme André Bazin ou Jacques Doniol Valcroze reconnaissent son style novateur, faisant de Varda une pionnière aux côtés d'autres cinéastes de la Nouvelle Vague. Avec « La Pointe Courte », Varda introduit une nouvelle esthétique caractérisée par des décors naturels, de jeunes acteurs et des techniques novatrices, bouleversant ainsi la perception du cinéma. Par essence, l'œuvre de Varda illustre l'esprit transformateur de la Nouvelle Vague, faisant d'elle une pionnière de ce mouvement.

3.2. Agnès Varda : redéfinition de l'intimité : voyeurisme, genre et désir en question

Varda présente une perspective féministe distincte en réexaminant la dynamique des genres et la façon dont les femmes sont représentées, en proposant des cadres alternatifs pour le désir et en changeant les perspectives, en promouvant une ré-imagination de la féminité.

⁹⁶ HOLMES, D. Sex, Gender and Auteurism: The French New Wave and Hollywood. In *World Cinema's 'Dialogues' with Hollywood* pp 154–171. 2007, p.167

Dans « Le Bonheur », « L'Opéra-Mouffe » et, dans une certaine mesure, « La Pointe Courte », Varda utilise des motifs visuels similaires. Elle cadre souvent les « visages des personnages, tels que Silvia Monfort et Philippe Noiret, en plans rapprochés, les rejoignant parfois pour créer un sentiment d'unité. Dans « Le Bonheur », Varda s'oriente vers une représentation plus sensuelle de l'intimité, évoquant les sensations physiques et les émotions par des gros plans et des plans de corps fragmentés. Contrairement aux scènes d'amour traditionnelles, l'approche de Varda se concentre sur la capture de l'essence de l'acte plutôt que sur la représentation du mouvement. Cela contraste avec les représentations typiques du corps des femmes au cinéma, qui donnent souvent la priorité aux zones érotiques et au mouvement physique, comme le montre le travail de Roger Vadim avec Brigitte Bardot dans « Et Dieu créa la femme ».

Varda, comme beaucoup de cinéastes de son époque, évite de filmer directement le sexe en raison de la censure stricte de l'ère de Gaulle. Elle y fait plutôt allusion en se concentrant sur certaines parties du corps du couple dans des plans semi rapprochés. Cette approche met en évidence les corps impliqués dans la rencontre sans les réduire à des objets, dans le but de transmettre l'expérience tactile de l'intimité tout en évitant le voyeurisme. Elle se distingue ainsi des réalisateurs masculins comme Vadim ou même Godard. Par exemple, dans « Le Mépris », Brigitte Bardot apparaît entièrement nue, alors que son partenaire, Michel Piccoli, reste habillé tout au long du film. Dans les films de Varda, le point de vue de la caméra ne coexiste pas avec le point de vue du personnage masculin ni féminin. On peut donc affirmer que les films de Varda libèrent la spectatrice de la nécessité de « se travestir en homme⁹⁷».

Une autre caractéristique de la ré-imagination du corps par Varda est que la personne nue, qu'elle soit féminine ou masculine, est souvent solitaire dans ses films. « L'Opéra-Mouffe » et « Documenteur » présentent tous deux une scène dans laquelle une femme est allongée nue sur un lit et se regarde dans un miroir. Il faut peut-être y voir une réappropriation du nu féminin, une affirmation que le corps féminin peut exister nu sans servir le désir masculin, mais comme faisant partie au contraire d'un processus d'autoréflexion. Varda filme le corps dans un contexte qui le distingue de la plupart des autres contextes de nudité féminine au cinéma : le corps est nu sans avoir été déshabillé par un personnage masculin, et ce dernier n'est pas sur le point d'utiliser le corps. Au lieu de souligner les zones érogènes, la caméra met l'accent sur les parties du corps qui évoquent

⁹⁷ BURCH, N., SELLIER, G., & GRAHAM, P. *The Battle of the Sexes in French Cinema, 1930–1956*. Durham: Duke University Press, 2014, p. 305.

des expériences sensorielles (lèvres, oreilles, cou, mains), dans le but de transmettre les sensations physiques et émotionnelles plus larges qu'impliquent les rapports amoureux. Malgré l'utilisation de plans rapprochés, qui créent généralement une intimité émotionnelle, l'immobilité de ces cadres empêche le public de s'identifier pleinement aux personnages et peut détourner son attention de l'image. En conséquence, les scènes d'amour peuvent sembler quelque peu distantes et analytiques au spectateur, ce qui l'incite à s'engager dans le film d'une manière plus réfléchie.

3.3. Cléo de 5 à 7 : exploration de l'identité féminine et de la métamorphose dans le regard cinématographique

« Cléo de 5 à 7 » est le deuxième long métrage de Varda, après « La Pointe Courte ». Tourné durant l'été 1961, c'est un film de 90 minutes qui retrace deux heures en « temps réel » de la vie de Cléo, une femme confrontée à une crise existentielle en attendant les résultats d'une analyse médicale pour un cancer. Cette approche unique permet aux spectateurs de vivre en direct le voyage émotionnel de Cléo à travers Paris. Le film se déroule dans l'ordre chronologique. Cléo est divisé en treize chapitres, dont le septième constitue le tournant décisif. Ces chapitres abordent des sujets tels que le narcissisme, l'anxiété et la transformation de Cléo. Par le biais de travellings et de grands voyages à travers Paris, le film capture à la fois le voyage extérieur de Cléo à travers la ville et son voyage intérieur de découverte de soi et de transformation au cours d'un seul après-midi.

La séquence d'ouverture commence par une diseuse de bonne aventure qui lit les cartes de tarot. Contrairement au reste du film, cette scène a été filmée en couleur pour distinguer la scène de la voyance comme une « fiction dans la fiction ». Alors que le personnage de Cléo promet une nouvelle représentation de la femme dans le cinéma français des années 1960, Varda présente d'abord un archétype séculaire à travers la diseuse de bonne aventure, qui était en fait une authentique lectrice de cartes et qui écrivait ses propres répliques.

La diseuse de bonne aventure prédit la mort de Cléo, ce qui provoque chez elle une profonde prise de conscience. Troublée par cette révélation, Cléo cherche du réconfort dans son reflet dans les miroirs du couloir lorsqu'elle quitte l'appartement de la diseuse de bonne aventure. Cléo cherche à valider son existence à travers son reflet. En voyant son image se refléter à l'infini dans les miroirs, elle se rassure sur sa beauté, ce qui l'amène à réfléchir sur le concept selon lequel « être laide, c'est ça la mort ». Tout au long de la première partie du film, Cléo est dépeinte comme quelqu'un qui vit à travers le regard des autres, excessivement

préoccupée par son apparence et ses possessions matérielles. Cette dépendance à l'égard de la richesse matérielle reflète l'argument de Beauvoir concernant les contraintes sociétales imposées aux femmes, qui les empêchent de s'épanouir véritablement par le biais de l'autonomie créative, économique et sexuelle et les obligent à chercher leur épanouissement ailleurs, souvent dans les possessions matérielles. Ou encore, l'idéalisation des femmes, tout comme leur diabolisation, vise à nier leur statut d'êtres humains⁹⁸.

Lorsque Cléo sort de chez la diseuse de bonne aventure et se promène dans la rue de Rivoli, elle semble inconsciente de ce qui l'entoure, mais elle est observée par d'autres. Dans ce moment, qui rappelle le cinéma narratif traditionnel, Cléo devient un objet d'observation passif, soumis au regard du public et des personnages masculins. Elle perd son sens de soi en sacrifiant sa liberté personnelle pour se conformer à une norme extérieure, dans ce cas, la gloire et la réputation. Son sentiment de valeur repose entièrement sur le fait d'être admirée comme un bel objet, ce qui l'amène à renoncer à sa liberté et à son pouvoir.

Dans la scène de l'atelier des sculpteurs, Varda invite les spectateurs à contempler le genre en tant que construction sociale. Dorothée, l'amie de Cléo, pose nue tandis que des artistes, hommes et femmes, sculptent des représentations du corps féminin. Cette scène suggère que les femmes et l'idée de féminité sont socialement et culturellement construites. Elle implique que Cléo peut se reconstruire et que les perceptions sociétales des femmes peuvent être démantelées et reconstruites par les deux sexes. Comme le dit Dorothée à Cléo lorsqu'elles quittent le studio ensemble : « Quand ils me regardent, tu sais, ils cherchent autre chose que moi. Une forme, une idée... ».

Agnès Varda bouleverse les techniques traditionnelles du cinéma hollywoodien en donnant à la caméra de nouveaux rôles, s'éloignant du regard voyeuriste typique. Au début, la caméra agit comme un voyeur, se concentrant sur la beauté de Cléo qui s'admire. Mais au fur et à mesure que le film avance, la perspective de la caméra commence à se confondre avec celle de Cléo. Dans des scènes clés, comme lorsqu'elle marche dans la rue, la caméra suit ses mouvements de près. Cléo est de plus en plus mal à l'aise lorsqu'elle sent les regards des inconnus, et nous voyons des gros plans de leurs visages et d'objets symboliques entrecoupés par sa marche. Les expressions critiques de ses amis ajoutent à sa détresse, et elle finit par se réfugier chez son amie Dorothée. Ces moments, où les émotions de Cléo brouillent la frontière entre réalité et subjectivité, sont cruciaux dans le film, car ils s'écartent des techniques narratives traditionnelles.

⁹⁸ SELLIER, G. *Masculine Singular: French New Wave Cinema*. Durham and London: Duke University Press, 2008, p.10.

3.3.1. Symbolisme des miroirs brisés dans l'évolution de Cléo

Selon Flitterman-Lewis, auteure du livre *Féminisme et cinéma français*, il y a « des fonctions contrastées des miroirs dans la première et la seconde moitié du film⁹⁹ ». Elle note que bien que les miroirs soient utilisés dans la première moitié pour valider « l'identité en tant qu'image¹⁰⁰» de Cléo, dans la seconde moitié, elle est incapable de se reconforter dans son reflet puisqu'elle a commencé à voir les défauts de sa vie clichée. Lorsque Cléo s'examine dans le miroir d'un restaurant chinois dans le septième chapitre, qui est crucial, son monologue intérieur exprime sa critique d'elle-même.

Dans les six chapitres suivants, il n'y a que deux miroirs brisés qui reflètent le visage de Cléo. Le dernier miroir du film, selon Flitterman-Lewis¹⁰¹, est celui que Dorothee laisse tomber involontairement de son sac à main et laisse s'écraser sur le trottoir. Alors que la caméra saisit un reflet fragmenté d'une partie du visage de Cléo dans le miroir brisé, Cléo remarque : « C'est horrible », ajoutant que le bris du miroir prédit la mort de quelqu'un.

Pourtant, le film contient une autre séquence impliquant un miroir, lorsque Dorothee et Cléo s'approchent du Dôme et découvrent un groupe de personnes rassemblées autour d'une fenêtre en miroir qui a été brisée par une balle. Pour la première fois dans le film, Cléo n'est pas seule dans le reflet du miroir. Au contraire, un groupe de personnes diverses est rassemblé autour d'elle, spéculant sur le meurtre. La caméra filme la foule à mi-corps, reflétée dans le miroir. Contrairement au groupe, elle se reflète dans la partie brisée du miroir, ce qui souligne à nouveau la décomposition de Cléo en tant que simple image et la dissolution de l'image idéalisée et projetée par la société d'une femme fétichisée. Dans ce chapitre, le bris des miroirs symbolise la prise de conscience croissante par Cléo de la nature éphémère de sa position idéalisée et de l'importance décroissante de sa propre apparence. L'une des interprétations de l'absence de miroirs dans le film à partir de maintenant est la libération de Cléo de la condition de « femme-cliché »

Cléo réalise brusquement (en deux heures) que le confort qu'elle a cherché dans la beauté de son image est instable et illusoire. Il est possible de dire qu'au cours du film, elle est écartée de l'état idyllique d'adoration de soi, que les eaux calmes dans lesquelles elle voyait son reflet sont perturbées ou brouillées, et qu'elle est confrontée à la perte de l'illusion.

⁹⁹ FLITTERMAN-LEWIS S. *To Desire Differently*. New York: Columbia University Press, 1996, p. 272.

¹⁰⁰ *Ibid*, p.272.

¹⁰¹ *Ibid*, p. 273.

Cette sous-section suggère que divers aspects du film, tels que l'anxiété croissante de Cléo lorsqu'elle est confrontée aux jugements de son entourage, renforcent l'idée que les miroirs brisés symbolisent le développement de la conscience de soi. Le bris des miroirs signifie qu'elle a acquis le langage et le désir, qu'elle est passée de l'acceptation passive du regard des autres à l'engagement actif de ses propres désirs et à la communication avec ceux qui l'entourent. Essentiellement, cela reflète l'évolution de Cléo, qui passe du statut de simple observatrice à celui de participante active à sa propre vie et à ses interactions. Autrement dit, sa nouvelle faculté de communiquer avec autrui et son envie de « voir » plutôt que de se contenter d'« être vu ».

3.3.2. *Cléo de 5 à 7 comme témoignage du climat socio-politique des années 1960*

Lors du tournage de « Cléo de 5 à 7 » (1962), la France était en proie à d'importantes opérations militaires, avec une période de conscription de trois ans en vigueur. Cette situation exposait les jeunes hommes non seulement au risque de mort, mais aussi aux horreurs de la torture. La situation est encore compliquée par la politique controversée de réengagement, qui consiste à renvoyer sous les drapeaux des hommes ayant déjà fait leur service, souvent entre l'Indochine et l'Algérie¹⁰². Alors que Varda attribue l'origine du film à ses observations de la vie parisienne et à ses craintes du cancer¹⁰³, il est évident que l'escalade de la guerre et de la violence en Algérie a également influencé sa création. Les bombardements et les conflits entre les forces révolutionnaires et contre-révolutionnaires ont provoqué un malaise généralisé, même s'ils n'ont pas été explicitement abordés.

Dans « Cléo de 5 à 7 », les personnages sont souvent en mouvement, privilégiant de longs travellings tout au long du film. C'est notamment le cas lorsque Cléo et Angèle prennent un taxi et passent devant des vitrines où sont exposés des masques africains. Cette scène fait référence au court métrage « Les Statues meurent aussi » de Chris Marker et Alain Resnais, qui critiquait le colonialisme. En utilisant cette référence, le film se moque gentiment des angoisses égocentriques de Cléo et des préoccupations de la direction de la censure quant à la remise en question du colonialisme. La peur de Cléo face à son cancer potentiel est mise en parallèle avec la peur de la menace invisible que représente le colonialisme, reflétant ainsi des angoisses plus larges au sein de la société française. En plus, les trajets en taxi permettent d'introduire la guerre d'Algérie en cours par le biais des

¹⁰² MACCABE C. *Godard, a portrait of the artist at 70* London: Bloomsbury, 2003, pp. 83 et 132.

¹⁰³ VARDA A. *Varda par Agnès*. Paris : Cahiers du cinéma, 1994, p.48.

émissions d'information à la radio, ce qui contextualise encore plus le film dans le paysage socio-politique de l'époque.

Dans un autre passage, Cléo trouve la libération à travers ses interactions avec Dorothée, qui incarne la franchise et l'authenticité. En lui offrant son nouveau chapeau, Cléo abandonne ses préoccupations matérialistes. Sa rencontre avec le soldat Antoine au parc Montsouris marque son affranchissement de l'anxiété et de l'égoïsme, symbolisant sa transformation tout au long du film. Ces moments soulignent le message féministe de Varda sur l'importance pour les femmes de se définir par leur propre regard sur le monde. Dans le documentaire « Filmer le Désir - Voyage à Travers le Cinéma des Femmes » de Marie Mandy Varda dit que « le premier geste féministe c'est de dire bon ok on me regarde mais *moi je regarde*. L'acte de décider de regarder et comprendre que le monde n'est pas défini par comment on me regarde [...] mais comment *je regarde*¹⁰⁴ ».

Or, la suggestion d'Antoine de prendre le bus plutôt qu'un taxi illustre le fait que Cléo s'éloigne de l'élitisme social pour adopter une perspective plus intégratrice. À travers ses différents voyages en taxi, en voiture et en bus, Cléo évolue progressivement, ce qui lui permet de se tourner vers les autres et d'adopter un humanisme plus ouvert.

Pour finir, le parcours de Cléo l'amène à se confronter à son propre reflet dans le regard des autres, remettant en cause la perception qu'elle a d'elle-même. À travers cette crise existentielle, elle évolue pour embrasser pleinement son existence, se tournant vers l'extérieur pour s'engager dans la société et prendre des responsabilités.

Tout au long des années 1960 et au-delà, Varda a continué à affiner son style cinématographique unique. Son travail remet en question la notion selon laquelle les femmes sont exclues par nature du discours ou confinées à des rôles passifs. Au contraire, elle dépeint les femmes comme des êtres capables d'agir, de contrôler leur propre regard et de faire des choix qui défient les attentes traditionnelles imposées par des mythes et des constructions sociétales de longue date.

¹⁰⁴ MANDY M. Filmer le Désir - Voyage à Travers le Cinéma des Femmes. France, 2000.

RÉSULTATS DE RECHERCHE

Dans notre mémoire de master, « Nouvelle Vague » désigne un groupe de jeunes cinéastes français qui partagent une attitude fondamentale à l'égard de l'art cinématographique qui les unit en tant que groupe et les sépare de la majorité de leurs prédécesseurs. Ces cinéastes perçoivent le cinéma avant tout comme une entreprise intellectuelle. Cela n'implique pas un manque de profondeur émotionnelle dans leurs films. Au contraire, leurs œuvres ont souvent une résonance émotionnelle profonde. Cependant, au cœur de leurs créations se trouve un cadre structuré d'idées. Quelle que soit l'intensité de l'émotion véhiculée, la logique reste omniprésente. Pour eux, le cinéma est un moyen captivant d'explorer et de comprendre le monde, sa politique, sa psychologie, sa structure et son langage. En conséquence, le mouvement de la Nouvelle Vague est devenu une partie intégrante du tissu intellectuel de la société française au cours des années 1950 et 1960. La contribution notable de ces artistes réside dans leur curiosité insatiable, que nous considérons comme leur principal héritage au cinéma.

Le **premier chapitre** de notre étude empirique s'est concentré sur la relation entre les films de la Nouvelle Vague et le colonialisme. Nous avons découvert que les films de ces jeunes réalisateurs s'écartaient de la glorification conventionnelle de la guerre que l'on trouve couramment dans le cinéma grand public. Au lieu de cela, ils ont adopté une approche plus réaliste pour dépeindre les complexités et les réalités obscures des conflits coloniaux, comme nous l'avons prouvé à travers l'analyse du film « Le petit soldat » qui traite de la guerre d'Algérie. Nous avons montré que le réalisateur Jean-Luc Godard a utilisé des lentilles subjectives pour dépeindre les expériences individuelles de la guerre et du colonialisme, en se concentrant sur les luttes et les dilemmes personnels plutôt que sur un discours idéologique global. Il dépeint les réactions humaines à la guerre, telles que l'expression de la peur et de la tristesse, le désir d'amour et de relations sociales. Son personnage Bruno Forestier incarne symboliquement les contradictions et les défis auxquels est confrontée la société à l'époque de la décolonisation. Il reflète les luttes idéologiques et les désarrois intellectuels vécus par les jeunes générations au milieu des changements rapides de la France et de la dissolution de son empire colonial.

La jeunesse des années 1950 et du début des années 1960 semblait politiquement désengagée, montrant peu d'intérêt pour les questions politiques de l'époque. Malgré les critiques sur la superficialité des films de la Nouvelle Vague, nous avons défendu l'idée que cette apparence de superficialité exprimait en fait un rejet des thèmes profonds et des idées

sérieuses, au motif que les personnages les vivaient profondément en eux-mêmes. Les jeunes rejettent les responsabilités sociales imposées et revendiquent le droit de refuser les stéréotypes qui leur sont attribués. Ces films dépeignent une jeunesse énergique mais refusent de la glorifier comme l'avenir de la société, rompant ainsi avec l'idéologie traditionnelle de la jeunesse ambitieuse façonnant l'avenir du pays. Malgré les progrès socio-économiques et scientifiques de l'après-guerre, les cinéastes de la Nouvelle Vague ont continué à exposer les sombres réalités de la société, telles que la marginalisation sociale, le désespoir face aux conflits armés et à la colonisation.

La critique de la guerre s'est accompagnée d'une exploration approfondie de l'anxiété sociétale émergente au sein de la jeune génération des années 1950, ce qui a fait l'objet de notre **deuxième chapitre**. Si la fin du conflit a apporté un certain soulagement, elle a également engendré la recherche d'un nouveau paradigme à la suite d'un bouleversement historique d'une telle ampleur. Malgré la croissance économique et industrielle, un sentiment d'accomplissement personnel et de stabilité restait hors de portée pour beaucoup. Cette préoccupation était particulièrement prononcée parmi la jeune génération, qui rejetait le conservatisme de ses parents et s'éloignait des valeurs traditionnelles. Ces jeunes sont constamment en quête de liberté et de joie, tout en traversant des moments de profonde déception et de désillusion. En dépeignant une jeunesse audacieuse et non conventionnelle, la Nouvelle Vague a capturé l'esprit de rébellion de la jeunesse et de défi aux normes sociétales.

Les films de la Nouvelle Vague soulèvent généralement plus de questions qu'ils n'apportent de réponses. La présence récurrente de questions sans réponse reflète la profonde fragmentation sociale qui caractérise l'après-guerre. Auparavant, pendant la Seconde Guerre mondiale, les résistants étaient universellement reconnus, mais cette unité s'est brisée lorsque des tensions sont apparues au sujet des territoires coloniaux français, comme nous l'avons vu plus haut. La guerre d'Algérie, marquée par des épisodes de violence et de torture, devient un sujet tabou. Face à cette période de division et d'ambivalence, une représentation plus nuancée de la réalité émerge dans les films, remettant en cause les paradigmes politiques traditionnels.

Les réalisateurs de la Nouvelle Vague ont plongé au cœur de l'existence humaine, naviguant dans les méandres de la vie et des parcours individuels. Ils ont évité la rigidité idéologique, optant plutôt pour une exploration subtile de la nature humaine à travers des anecdotes de la vie quotidienne. L'amour est devenu un thème fondamental en ces temps turbulents et offre une voie vers la compassion. Libéré des contraintes traditionnelles, le

cinéma est devenu un véhicule pour explorer les nuances de la vie. Les œuvres des jeunes cinéastes se caractérisent par des thèmes liés à la recherche de la vérité et à l'exploration existentielle. À travers ses personnages, les metteurs en scène suggèrent que les valeurs et les vérités universelles sont parfois cachées par la guerre, l'idéologie et la pression sociale.

Comme nous l'avons établi au **troisième chapitre** de notre mémoire, parallèlement aux mouvements de libération nationale dans les colonies françaises au cours des années 1950 et 1960, des groupes de femmes ont milité activement en faveur des réformes et de l'égalité des sexes en métropole. Après la Seconde Guerre mondiale, la société française a connu une réapparition de rôles sexospécifiques stricts. Bien que les femmes aient obtenu le droit de vote et un meilleur accès à l'éducation, des politiques natalistes ont été mises en place pour répondre aux besoins de reconstruction de l'après-guerre. Il en résulte un renforcement des rôles domestiques traditionnels pour les femmes, tandis que la masculinité devient étroitement liée au travail. En outre, l'implication de la France dans les conflits coloniaux a encore renforcé les normes patriarcales et militaristes. Dans notre travail, nous avons argumenté sur la façon dont les films d'Agnès Varda présentent une perspective innovante sur les femmes en rejetant les stéréotypes traditionnels et en valorisant les caractéristiques distinctives des femmes, qu'elles soient biologiques ou non.

Les films de Varda bouleversent les techniques cinématographiques traditionnelles, en particulier celles qui sont enracinées à Hollywood, en attribuant de nouveaux rôles à la caméra et en s'écartant du regard voyeuriste typique. Ce changement est illustré dans notre analyse approfondie de « Cléo de 5 à 7 », où la caméra évolue, passant d'un portrait initial de Cléo comme objet d'admiration à un point de vue qui s'aligne sur le sien, permettant aux spectateurs de vivre les événements à travers ses yeux et ses émotions plutôt que de l'observer d'un point de vue extérieur et détaché. Cette évolution cinématographique reflète le cheminement de Cléo vers la conscience de soi-même et la participation active à sa propre vie. Les œuvres de Varda remettent en question la notion d'exclusion des femmes du discours ou de leur confinement dans des rôles passifs. Au contraire, elle dépeint les femmes comme des individus autonomes et capables de décider de leur propre point de vue et de leur propre destin. Ses protagonistes font des choix qui remettent en question des mythes et des constructions sociétales de longue date.

CONCLUSION

« La Nouvelle Vague fut le premier mouvement de cinéma à avoir stylisé, au présent, dans l'immédiate 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. Le cinéma tendait un miroir à la société. Ce qui l'a été, c'est la force avec laquelle une génération a voulu s'y voir, souvent s'y reconnaître, parfois s'y opposer. Une génération. Car la Nouvelle Vague est un mouvement de jeunesse.¹⁰⁵ » Antoine DE BAECQUE

Dans notre mémoire, nous avons examiné en détail la manière dont la Nouvelle Vague française a traité les questions du colonialisme, de la jeunesse et des rôles des hommes et des femmes dans ses films. En analysant ces thèmes, nous avons révélé le rôle clé joué par la Nouvelle Vague dans l'interprétation de la réalité sociale de son époque. Notre travail met en évidence la contribution du mouvement à la critique culturelle en remettant en question les normes établies et en proposant des perspectives alternatives sur les phénomènes sociaux. Nous avons également mis en évidence la capacité de la Nouvelle Vague à refléter les modes de vie des jeunes de l'époque et à offrir une vision fidèle de leur expérience de la réalité. En atteignant ces objectifs, notre étude enrichit la compréhension globale de l'impact de la Nouvelle Vague française dans son contexte culturel et social.

Ce mémoire de master propose un aperçu approfondi de la décennie qui a précédé la grève générale de neuf millions de personnes lors de la quasi-révolution connue sous le nom de Mai 68. Les films et ses thèmes analysés montrent que, bien que Mai 68 soit généralement considéré comme inattendu, il a en fait été précédé d'au moins une décennie d'agitation prérévolutionnaire croissante, de désillusion et de remise en question profonde de l'ordre social et politique existant. Il nous semble donc intéressant de poursuivre nos recherches sur le rôle que le mouvement cinématographique de la Nouvelle Vague française a joué dans l'apogée des tensions sociales en mai 1968, déclenchant une révolte des étudiants, des travailleurs et des activistes dans la lutte pour les réformes démocratiques et éducatives, la libération culturelle, la justice sociale et l'amélioration des conditions de travail...

¹⁰⁵ DE BAECQUE, A. *La Nouvelle Vague : Portrait d'une jeunesse*. Paris : Flammarion, 2019, p. 8.

RESUMÉ

Francúzske filmy 40. a 50. rokov 20. storočia boli prevažne historickými eposmi alebo adaptáciami knižných bestsellerov. Koncom 50. rokov však publikum zaznamenalo premiéry filmov, ktoré ponúkali nový pohľad na život. V dejinách kinematografie zanechalo len málo hnutí takú nezmazateľnú stopu ako francúzska Nová vlna. Toto hnutie sa vyznačovalo inovatívnymi technikami, odmietaním klasických rozprávačských konvencií, dôrazom na osobný autentický prejav a predstavovalo prudký posun vo filmovej estetike a ideológii. Napriek popularite filmu ako hlavnej formy zábavy v povojnovom Francúzsku mnohí kritici mali pocit, že vtedajším filmom chýba inovácia a umelecká vízia. Osobnosti ako boli François Truffaut, Jean-Luc Godard alebo Agnès Varda obhajovali kinematografiu založenú na osobnej vízii, ktorá inovatívnym spôsobom skúmala sociálne a politické témy.

Po druhej svetovej vojne prešlo Francúzsko výraznými zmenami, ktoré pokračovali až do 60. rokov 20. storočia. Rok 1945 priniesol nielen optimizmus z konca vojny, ale aj uvedomenie si utrpených strát, finančné ťažkosti a oslabenie národnej hrdosti. Rastúca popularita Novej vlny prebiehala v časovom súlade s obdobiami politických nepokojov v krajine. Jej počiatočný rozmach v rokoch 1958 až 1962 sa zhodoval so vznikom piatej republiky a dekolonizáciou Alžírsku. Následne, v rokoch 1966 až 1968, sa Nová vlna tešila opätovnému nárastu popularity na pozadí rastúcej nespokojnosti so sociálnymi nepokojmi a udalosťami, ktoré viedli k protestom v máji 1968. Odrážala nestabilitu inštitúcií počas týchto politicky vypätých časov. Hoci filmové snahy Novej vlny neboli vyslovene politické, poskytli objektív, cez ktorý sa vnímali vtedajšie spoločenské turbulencie, a zdôraznili zložitý vzťah medzi umením a jeho spoločensko-politickým kontextom.

V teoretickej časti našej diplomovej práce sa zaoberáme pôvodom Novej vlny vo Francúzsku, inováciami v jej tvorbe a jej spoločensko-politickým kontextom. Skúmame ideologické rozdelenie medzi prúdmi "Ľavý breh" a "Pravý breh" a analyzujeme charakteristické črty hnutia. Ďalej sa sústreďujeme na povojnovú situáciu v krajine, ktorá mala vplyv na mladých filmárov, najmä z hľadiska vplyvu alžírkej vojny, kultúry mládeže a meniacich sa postojov k rodovým rolám.

V praktickej časti práce analyzujeme ako francúzska Nová vlna ako inovatívne filmové hnutie realizovalo sociálnu kritiku tým, že prostredníctvom svojich filmov skúmalo témy kolonializmu, kultúry mládeže a rodových rolí. Naším zámerom je analyzovať, ako boli témy adresované vo filmoch Novej vlny a ako prispievali k interpretácii vtedajšej spoločnosti. Inými slovami, hlavným cieľom je priblížiť, ako Nová vlna slúžila ako kultúrna

kritika svojej doby. Sekundárnym cieľom našej práce je poukázať na to, že toto hnutie sa vyznačovalo schopnosťou reflektovať životný štýl mládeže a fungovalo ako zrkadlo dobovej spoločnosti. Pri príprave diplomovej práce sme si kladli otázky typu: Ako alžírka otázka, často označovaná za "zabudnutú" alebo "popieranú", formovala kultúrnu krajinu 60. rokov? Ako mládež, vnímaná ako hnacia sila spoločenskej transformácie, formovala širšie kultúrne prostredie svojej doby? Ako zobrazenie rodových rolí vo filmoch Novej vlny spochybňovalo tradičné spoločenské normy 60. rokov?

Práca sa zameriava na analýzu filmov na základe štyroch kritérií: **estetických aspektov** (použitie kamery, osvetlenia, techniky strihu), **rozprávania** (dĺžka deja, prostredie, záver), **tém** (sociálnych, politických, ideologických) a **charakteristiky postáv** (vek, pôvod, hodnoty). Táto analýza zdôrazňuje jedinečné charakteristiky filmov Novej vlny v porovnaní s mainstreamovými filmami. Vzhľadom na obmedzený rozsah práce konfrontujeme filmy Novej vlny s typickými charakteristikami mainstreamovej kinematografie, ako sú lineárne rozprávania, konvenční hrdinovia, transparentné zápletky a ideologický tón. Hoci sa podrobne nezaobráame všetkými aspektmi mainstreamovej tvorby, slúži nám ako dôležitý porovnávací bod na zdôraznenie jedinečných črt Novej vlny. Usilujeme sa zdôrazniť, že analýza estetiky, tém, príbehov a postáv, ku ktorým pristupujeme cez tri rôzne prizmy (kolonializmus, kultúra mládeže, rodové role), odhaľuje nápadné podobnosti. Tieto podobnosti poukazujú na očakávania, ktoré zdieľa mladá generácia, a podnecujú k prehodnoteniu hodnôt a očakávaní, ktoré sa na ňu kladú v období rýchlych zmien. Našu argumentáciu predkladáme v troch kapitolách.

V **prvej kapitole** našej empirickej štúdie sa zameriavame na vzťah medzi filmami Novej vlny a kolonializmom. Zistili sme, že filmy týchto mladých režisérov sa odchyľovali od konvenčnej glorifikácie vojny, ktorá sa bežne vyskytuje v mainstreamovej kinematografii. Namiesto toho zaujali realistickejší prístup k zobrazovaniu tienistej reality koloniálnych konfliktov, čo sme dokázali analýzou filmu „Le petit soldat“, ktorý sa zaoberá alžírskou vojnou. Ukázali sme, že režisér Jean-Luc Godard použil subjektívnu optiku na zobrazenie individuálnych skúseností s vojnou a kolonializmom, pričom sa zameral skôr na osobné boje a dilemy než na zastrešujúci ideologický diskurz. Zobrazuje ľudské reakcie na vojnu, ako vyjadrenie strachu a smútku, túžbu po láske a sociálne vzťahy. Jeho postava Bruna Forestiera symbolicky stelesňuje rozpory a výzvy, ktorým čelí spoločnosť v čase dekolonizácie. Odráža ideologické boje a intelektuálny zmätok, ktorý zažíva mladá generácia v povojnovom období. Mládež sa v 50. a 60. rokoch 20. storočia zdala byť politicky neangažovaná. Napriek kritike povrchnosti filmov Novej vlny sme obhajovali myšlienku, že

toto zdanlivé povrchné správanie v skutočnosti vyjadrovalo odmietanie hlbokých tém a vážnych myšlienok s odôvodnením, že postavy ich prežívali hlboko v sebe samých. Mladí ľudia odmietajú spoločenskú zodpovednosť, ktorá sa na nich kladie, a stereotypy, ktoré sa im pripisujú. Filmy zobrazujú energickú mládež, ale odmietajú ju glorifikovať ako budúcnosť spoločnosti, čím sa rozchádzajú s ideológiou o ambiciózne mládeže formujúcej budúcnosť krajiny. Napriek sociálno-ekonomickému a vedeckému pokroku v povojnovom období filmári Novej vlny naďalej odhaľovali temnú realitu spoločnosti, ako je sociálna marginalizácia a zúfalstvo tvárou v tvár ozbrojenému konfliktu a kolonizácii.

Kritika vojny bola sprevádzaná hlbokým skúmaním vznikajúcej spoločenskej úzkosti medzi mladou generáciou 50. rokov, ktorá je predmetom našej **druhej kapitoly**. Napriek hospodárskemu a priemyselnému rastu zostával pocit osobného naplnenia a stability pre mnohých nedosiahnuteľný. Táto obava bola obzvlášť výrazná u mladej generácie, ktorá odmietala konzervativizmus svojich rodičov a odklňala sa od tradičných hodnôt. Mladí ľudia neustále hľadajú slobodu a radosť a zároveň prežívajú chvíle hlbokého sklamanie a dezilúzie. Zobrazením odvážnej a nekonvenčnej mládeže Nová vlna zachytila ducha mladíckej vzbury a vzdoru voči spoločenským normám. Filmy Novej vlny vo všeobecnosti vyvolávajú viac otázok, ako odpovedí. Opakujúca sa prítomnosť nezodpovedaných otázok odráža hlbokú spoločenskú fragmentáciu, ktorá charakterizovala povojnové obdobie. Predtým, počas druhej svetovej vojny, boli odbojári všeobecne uznávaní, ale táto jednota sa rozpadla, keď vzniklo napätie v súvislosti s francúzskymi koloniálnymi územiami, ako sme videli vyššie. Alžírka vojna, poznačená epizódami násillia a mučenia, sa stala tabuizovanou témou. Tvárou v tvár tomuto obdobiu rozdelenia a ambivalentnosti sa vo filmoch objavilo diferencovanejšie zobrazenie reality, ktoré spochybnilo tradičné politické paradigmy. Režiséri Novej vlny sa ponorili do podstaty ľudskej existencie a prechádzali zákrutami individuálnych životov a ciest. Vyhýbali sa ideologickej strnulosti a namiesto toho sa rozhodli pre jemné skúmanie ľudskej povahy prostredníctvom každodenných anekdot. Láska sa stala základnou témou v týchto nepokojných časoch a ponúka cestu k súcitu. Oslobodená od tradičných obmedzení sa kinematografia stala prostriedkom na skúmanie nuáns života. Diela mladých filmárov charakterizujú témy spojené s hľadaním pravdy a existenciálnym skúmaním. Prostredníctvom svojich postáv režiséri naznačujú, že univerzálne hodnoty a pravdy sú niekedy skryté vojnou, ideológiou a spoločenským tlakom.

Ako sme zistili v **tretej kapitole**, popri národnooslobodzovacích hnutiach vo francúzskych kolóniách v 50. a 60. rokoch 20. storočia sa skupiny žien aktívne angažovali za reformy a rodovú rovnosť. Po druhej svetovej vojne sa do francúzskej spoločnosti opäť

vrátilo striktné rozdelenie rodových funkcií. Hoci ženy získali volebné právo a lepší prístup k vzdelaniu, na naplnenie potrieb povojnovej obnovy sa zaviedli politiky pôrodnosti. Výsledkom bolo posilnenie tradičných domácich úloh žien, zatiaľ čo mužskosť sa stala úzko spojená s prácou. Okrem toho účasť Francúzska v koloniálnych konfliktoch posilnila patriarchálne a militaristické normy. V našej práci argumentujeme, ako filmy Agnès Varda predstavujú inovatívny pohľad na ženy tým, že odmietajú tradičné stereotypy a vyzdvihujú ich charakteristické vlastnosti. Filmy od Agnès Varda prevracajú tradičné kamere a odchyľujú sa od typického voyeuristického pohľadu. Tento posun ilustruje naša dôkladná analýza filmu "Cléo de 5 à 7", kde sa kamera vyvíja od počiatočného zobrazenia Cléo ako objektu obdivu k pohľadu, ktorý sa stotožňuje s jej vlastným, čo umožňuje divákovi prežívať udalosti jej očami a emóciami namiesto toho, aby ju pozorovali z odľahčeného, vonkajšieho uhla pohľadu. Tento filmový vývoj odráža cestu Cléo k sebauvedomeniu a aktívnej účasti na vlastnom živote. Varda svojou tvorbou spochybňuje predstavu, že ženy sú vylúčené z diskurzu alebo obmedzené na pasívne role. Namiesto toho zobrazuje ženy ako autonómne osobnosti schopné rozhodovať o vlastnom stanovisku a vlastnom osude. Jej protagonistky robia rozhodnutia, ktoré spochybňujú dlhodobo zaužívané spoločenské mýty a konštrukty.

V našej diplomovej práci sme podrobne analyzovali spôsob, akým sa francúzska Nová vlna vo svojich filmoch zaoberala otázkami kolonializmu, mládeže a rodových rolí. Analýzou týchto tém sme odhalili kľúčovú úlohu, ktorú Nová vlna zohrala pri interpretácii spoločenskej reality svojej doby. Naša práca poukazuje na prínos tohto hnutia ku kultúrnej kritike tým, že spochybňovalo zavedené normy a navrhovalo alternatívne pohľady na spoločenské javy. Zdôraznili sme tiež schopnosť Novej vlny reflektovať životný štýl dobovej mládeže a ponúknuť autentickú víziu jej prežívania reality. Dosiahnutím týchto cieľov naša štúdia obohacuje celkové chápanie vplyvu francúzskej Novej vlny v jej kultúrnom a spoločenskom kontexte.

FILMOGRAPHIE

Le Bonheur (1964) Agnès Varda, en couleur, 82 minutes.

Cléo de 5 à 7 (1961) Agnès Varda, noir et blanc et en couleur, 90 minutes.

L'Opéra-mouffe (1958) Agnès Varda, noir et blanc, 16 minutes.

La Pointe Courte (1954) Agnès Varda, noir et blanc, 89 minutes.

Les Carabiniers (1963) Jean-Luc Godard, noir et blanc, 80 minutes.

Le Petit soldat (1960) Jean-Luc Godard, noir et blanc, 88 minutes.

Masculin Féminin (1966) Jean-Luc Godard, noir et blanc, 110 minutes.

Le Mépris (1963) Jean-Luc Godard, en couleur, 103 minutes.

A bout de souffle (1960) Jean-Luc Godard, noir et blanc, 86 minutes.

Pierrot Le Fou (1965) Jean-Luc Godard, en couleur, 110 minutes.

Jules et Jim (1962) François Truffaut, noir et blanc, 105 minutes.

Les Quatre Cents Coups (1959) François Truffaut, noir et blanc, 99 minutes.

Tirez sur le pianiste (1960) François Truffaut, noir et blanc, 92 minutes.

Le Beau Serge (1958) Claude Chabrol, noir et blanc, 98 minutes.

Les Cousins (1959) Claude Chabrol, noir et blanc, 110 minutes.

Hiroshima, mon amour (1959) Alain Resnais, noir et blanc, 91 minutes.

Muriel, ou le temps d'un retour (1963) Alain Resnais, en couleur, 117 minutes.

Van Gogh (1948) Alain Resnais, noir et blanc, 20 minutes.

Les Statues meurent aussi (1953) Chris Marker and Alain Resnais, noir et blanc, 29 min.

Et Dieu crée la femme (1955) Roger Vadim, en couleur, 90 minutes.

Chronique d'un été (1961) Jean Rouch et Edgar Morin, noir et blanc, 85 minutes.

Filming Desire : Voyage à travers le cinéma des femmes (2001) Marie Mandy noir et blanc et en couleur, 60 minutes.

Le voleur de bicyclette (1948) Vittorio de Sica, noir et blanc, 93 minutes.

BIBLIOGRAPHIE

- ANDREW, J. (1987). *À bout de souffle: Jean-Luc Godard, Réalisateur*. New Brunswick: Rutgers U.P.
- ASTRUC, A. (1948, mars 30). Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo. *L'Écran français*(144).
- AUSTIN, G. (2007). *Representing the Algerian War in Algerian Cinema : Le Vent des Aurès*. French Studies: A Quarterly Review,.
- BERTIN-MAGHIT, J.-P. (2000). *Les Cinémas européens des années cinquante*. Paris: Association française de recherche sur l'histoire du cinéma.
- BEYLIER, C. (1962). Le triomphe de la femme », Cahiers du cinéma n°130, avril 1962, p.20. *Cahiers du cinéma n°130*, 19-28.
- BEZBAKH , P. (1997). *Histoire de la France de 1914 à nos jours*. Paris: Larrousse.
- BORDWELL, D., & THOMPSON, K. (2021). *Film History: An Introduction*. New York: McGraw-Hill.
- BREMOND, C., SULLEROT, E., & BERTON, S. (1961). *Les héros des films dits « de la Nouvelle Vague »*. Paris: Communications.
- BRETEAU, A. (2017, Décembre 27). Les 7 dates-clés de la contraception en France. *Le Point*. Consulté le Février 12, 2024, sur https://www.lepoint.fr/culture/les-7-dates-cles-de-la-contraception-en-france-27-12-2017-2182640_3.php
- BRODY, R. (2008). *Everything is Cinema: The Working Life of Jean-Luc Godard*. New York, NY: Metropolitan Books.
- BURCH, N. S. (2014). *The Battle of the Sexes in French Cinema, 1930–1956*. Durham: Duke University Pres.
- DE BAECQUE, A. (2019). *La Nouvelle Vague: Portrait d'une jeunesse*. Paris: Flammarion.
- DRAKE, D. (2005). *Sartre*. London: Haus Publishing.
- DUCHEN, C. (1994). *Women's Rights and Women's Lives in France 1944-1968* . London: Routledge.

- FLITTERMAN-LEWIS, S. (1996). *To Desire Differently*. New York: Columbia University Press.
- GASTEL, A. (2012). France remembers the Algerian War, 50 years on. *FRANCE 24*. Consulté le Février 2024, sur <https://www.france24.com/en/20120316-commemorations-mark-end-algerian-war-independence-france-evian-accords>
- GIRARD, P. (2024, Mars 25). *Les complots, les mythes et les présomptions du 13 Mai*. Récupéré sur OpenEdition Books: <https://books.openedition.org/pur/109080>
- GIROUD, F. (2005). *La Nouvelle Vague : Un cinéma au masculin singulier*. Paris: CNRS Éd., coll. Cinéma & Audiovisuel.
- GREENE, N. (2007). *The French New Wave: A New Look*. London et New York: Wallflower Press.
- GUERRIER, S. (2015, janvier 25). *Jean-Paul Sartre, envoyé spécial du Figaro en Amérique (1/2)*. Récupéré sur Le Figaro: <https://www.lefigaro.fr/histoire/archives/2015/01/25/26010-20150125ARTFIG00059-1945-jean-paul-sartre-decouvre-le-coca-cola.php>
- HAYWARD, S. (2005). *French National Cinema. 2nd ed.* New York: Routledge.
- HITCHMAN, S. (2008). A History of French New Wave Cinema. *New Wave Film*. Récupéré sur <https://www.newwavefilm.com/about/history-of-french-new-wave.shtml>
- JOBS, R. I. (2007). *JOBS, R.I. Riding the New Wave: Youth and the Rejuvenation of France after the Second World War*. Stanford, California: Stanford University Press.
- LE GOFF, P. (Réalisateur). (2007). *Evolution du montage : De Griffith à Godard* [Film]. Rennes. Consulté le 03 18, 2024, sur <https://www.lairedu.fr/media/video/cours/evolution-du-montage-de-griffith-a-godard/>
- MACCABE, C. (2003). *Godard, a portrait of the artist at 70*. London: Bloomsbury.
- MALLE, L. (1993). *Malle on Malle*. London: Faber and Faber.
- MALYE, F., & STORA, B. (2012). *François Mitterrand et la guerre d'Algérie*. Paris: Calmann-Lévy.

- MANDY, M. (Réalisateur). (200). *Filmer le Désir - Voyage à Travers le Cinéma des Femmes*. [Film].
- MARIE, M. (2022). *The French New Wave: An Artistic School*. Hoboken, NJ: Wiley-Blackwel.
- MONACO, J. (2004). *The New Wave: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*. Sag Harbor, NY: Harbor Electronic Publishing.
- MORREY, D. (2020). *The Legacy of the New Wave in French Cinema*. New York: Bloomsbury Publishing Inc.
- NEUPERT, R. (2007). *A History of the French New Wave Cinema*. Madison, WI: The University of Wisconsin Press.
- SELLIER, G. (2008). *Masculine Singular: French New Wave Cinema*. Durham and London: Duke University Press.
- SCHROEDER, D. (Réalisateur). (2022). *Algerian War of Independence 1954-1962 - Cold War DOCUMENTARY* [Film]. Consulté le Février 2024, sur <https://www.youtube.com/watch?v=PfNIB2b90WY>
- STEINLEIN, A. (2007). *Une esthétique de l'authentique : les films de la Nouvelle Vague*. Paris: L'Harmattan.
- STERRITT, D. (1999). *The films of Jean-Luc Godard: seeing the invisible*. Cambridge: Cambridge university.
- VARDA, A. (1994). *Varda par Agnès*. Paris: Cahiers du cinema.
- WILLIAMS, A. (1992). *Republic of Images: A History of French Filmmaking*. Cambridge, MA: Harvard University Press.