



Barrages contre le Pacifique

Oppositions à la Nouvelle Vague en France

Dams against the Pacific. Opposition to the New Wave in France

Christophe Gauthier



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/recherchestravaux/5631>

ISSN : 1969-6434

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

ISBN : 978-2-37747-401-1

ISSN : 0151-1874

Référence électronique

Christophe Gauthier, « Barrages contre le Pacifique », *Recherches & Travaux* [En ligne], 101 | 2022, mis en ligne le 25 janvier 2023, consulté le 02 février 2023. URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/5631>

Ce document a été généré automatiquement le 2 février 2023.

Tous droits réservés

Barrages contre le Pacifique

Oppositions à la Nouvelle Vague en France

Dams against the Pacific. Opposition to the New Wave in France

Christophe Gauthier

Paysage avant la bataille

- 1 Ce n'est pas le lieu de revenir ici ni sur le déferlement de la Vague ni sur l'instauration de la Politique des auteurs qui la précède, que ce soit au sein des *Cahiers du cinéma* ou de la revue *Arts-Spectacles* dirigée par Jacques Laurent, et qui ouvre ses colonnes à François Truffaut en février 1954, un mois après la parution de l'un de ses textes les plus fameux, « Une certaine tendance du cinéma français » dans le n° 31 des *Cahiers du cinéma*. Nous renvoyons à une bibliographie abondante en la matière, qui comprend entre autres la biographie de François Truffaut (De Baecque & Toubiana, 1996), le chapitre consacré à la Politique des auteurs dans les *Cahiers du cinéma, histoire d'une revue* (De Baecque, 1991), ainsi que les pages éclairantes consacrées par Jean-Pierre Esquenazi à ladite Politique dans *Godard et la société française des années 1960* (Esquenazi, 2004), ceci sans prétention à l'exhaustivité. On le sait par ailleurs, c'est à l'occasion d'un second texte aussi retentissant que le premier – « *Ali-Baba et la politique des auteurs* » paru dans le numéro 44 des *Cahiers du cinéma* en février 1955 – que François Truffaut, toujours lui, en théorise le mouvement, adossé à un corps de doctrine conséquent qui se déploie sous la forme de longs entretiens avec les cinéastes élus, d'études approfondies de leurs films, de retours sur leur production antérieure et de réévaluation de leur œuvre.
- 2 Sans en détailler le système, retenons pour mémoire et pour notre argumentation deux conséquences de cette théorie qui créa du dissentiment jusqu'au sein de la rédaction des *Cahiers*, comme le rappelle Antoine de Baecque à propos des réserves émises par André Bazin qui s'éleva en 1957 (n° 70) contre « le dogme de l'infailibilité de l'auteur ». Le premier élément saillant – et le plus évident – de la Politique des auteurs tient à l'édification d'un panthéon de cinéastes, jusqu'alors mésestimés ou méconnus, au premier rang desquels Alfred Hitchcock qui devint à son corps défendant le bouc émissaire des critiques hostiles à cette Politique¹. La mise en œuvre de la doctrine

suscite par ailleurs une conflictualité croissante au sein d'un espace critique en expansion – et donc soumis à une rude concurrence – à la faveur de l'extraordinaire efflorescence des revues cinématographiques dans les années 1950.

- 3 En effet, la Politique des auteurs est d'emblée l'occasion de crispations nombreuses dans les jeunes revues qui viennent compléter le décor esquissé par les seuls *Cahiers*, qu'il s'agisse de *Cinéma 55*, dirigé par Pierre Billard, successeur de *Ciné-club* et qui demeure le journal de la puissante Fédération française des ciné-clubs², ou de la revue lyonnaise *Positif* portée sur les fonts baptismaux en 1952 par Bernard Chardère³. Mentionnons encore l'éphémère *Écran* (1958) dont André S. Labarthe est le rédacteur en chef, ou *Présence du cinéma*, organe central de ce que l'on n'appelle pas encore le macmahonisme, édité des numéros 4 à 8 (d'avril 1960 à mars 1961) par Jean-Jacques Pauvert, jeune éditeur concurrent d'Eric Losfeld⁴.
- 4 En d'autres termes, la galaxie des revues de cinéma dans les années 1950 se structure autour de quatre constellations : la première est issue des fédérations de ciné-clubs (*Cinéma 55* pour la FFCC, *Image et son côté* UFOLEIS, quoique ce dernier titre ne participe guère aux débats critiques de son temps et se contente de compte rendus des films accessibles en salle) ; la deuxième se rapproche par ses éditeurs comme par ses contributeurs d'un pôle surréaliste, et elle en est de fait imprégnée : c'est le cas à *Positif* où à partir de 1954 s'adjoint à l'équipe fondatrice (Bernard Chardère, Guy Jacob, Jacques Demeure et bien sûr l'inénarrable autant qu'insaisissable Albert Bolduc) une partie des rédacteurs de *L'Âge du cinéma* et de figures gravitant autour du groupe surréaliste (Ado Kyrou, Robert Benayoun entre autres, Raymond Borde qui ne rejoindra le surréalisme qu'à la fin de la décennie) ; c'est moins flagrant à *Présence du cinéma* où l'on retrouve en cette fin des années 1950 Edgar Morin et Robert Benayoun, aux côtés de Jacques Siclier, de Michel Delahaye et de Jean Curtelin, dont les horizons sont plus éclectiques (Gauthier, 2017). Le troisième pôle est celui des *Cahiers*, étroitement lié aux deux revues de Jacques Laurent, facilement identifié aux « Hussards » par conséquent : *Arts-spectacles* d'une part, *la Parisienne* de l'autre. Un dernier pôle, que nous n'aborderons guère ici, moins présent dans la presse cinématographique mais davantage dans les revues intellectuelles de l'époque, est celui de la critique communiste, autour des *Lettres françaises* où officie Georges Sadoul, qui prendra fait et cause pour la Nouvelle Vague (Marie, 2005). Cette répartition correspond d'ailleurs peu ou prou – avec quelques nuances toutefois – à la typologie de la critique cinématographique proposée par Philippe Esnault dans les colonnes de *Cinéma 58*, à un moment où il semble bienvenu de dresser un état des forces en présence et de tracer des frontières⁵. La guerre est proche, autant s'y préparer.

La guerre est déclarée

- 5 La querelle de la Politique des auteurs précède celle de la Nouvelle Vague ; elle arme le dispositif critique d'arguments qui ne se limitent pas aux noms d'oiseaux que l'histoire a trop souvent retenus, et l'on y décèle d'emblée les principaux griefs dont la Vague fera l'objet. Dès 1955, Bernard Chardère s'y emploie à propos de Jean Renoir :

Quant à nous, qu'ennuient les précieux ridicules mâtinés de tartuffes nés trop tard pour suivre l'autre vieux gâteau (Maurras) ou les pseudo non-conformistes de droite résonnant sous les sous de M. Cecil Laurent [sic]⁶, ou les éperons usés de M. Nimier – nous voilà bien contraints au *non possumus*. Mais si, il s'agit bien de cela : *French Cancan* est un divertissement sans autres ambitions que commerciales,

soit, mais le porter au pinacle au nom de l'art dégagé décèle une fois de plus cet « engagement » qui n'ose pas dire son nom. Et jusqu'à un point certain, on est tout de même responsable des interprétations de ses propres œuvres. Que, si notre amertume est violente, elle ne cache rien d'autre qu'une profonde déception⁷.

- 6 Amertume, déception, les mots sont lourds de sens, car ils ne visent pas seulement le Renoir tant aimé du *Crime de Monsieur Lange* ou de *La Règle du jeu*, ils ciblent aussi bien une pratique de la critique menacée par la sclérose et qui s'approprie à droite l'œuvre d'un cinéaste qui appartenait jusqu'alors à la gauche, ce que Chardère ne manque pas d'attribuer à la connivence établie avec le réseau des Hussards, d'où l'allusion aux « éperons usés » de Roger Nimier, porte-drapeau de cette génération d'écrivains volontiers « désengagés », c'est-à-dire au minimum anti-marxistes, voire anticommunistes. C'est donc à la fois au nom de la dénonciation d'une certaine paresse du jugement mais aussi de compromissions politiques extrinsèques à l'exercice critique à proprement parler que l'on porte le fer contre la Politique des auteurs. À cela s'ajoute un agacement sensible contre l'édification au rang d'auteurs, c'est-à-dire d'artistes portés au panthéon, d'un ensemble de cinéastes dont l'analyse est soutenue par un vocabulaire apparemment vide de sens :

À l'époque où *la Petite Illustration* cristallisait la sensibilité française, on avait coutume de parler d'œuvre « exquise », « profonde », « chargée de sens ». Aujourd'hui ce vocabulaire s'est modifié, sans pour cela devenir plus clair : « dimension », « densité », « message », « intériorité ». Il s'y ajoute quelques traces d'un existentialisme mal assimilé.

Certaines critiques prouvent ainsi son goût des synthèses diffuses et du jugement impressionniste ; elle témoigne de son mépris pour toute analyse en termes de cinéma et, dirait-on, d'une puberté difficile. Son style, maladroitement précieux, est surtout destiné à donner au lecteur naïf un sentiment d'infériorité⁸.

- 7 Ce n'est donc pas seulement dans les rangs des scénaristes ou des cinéastes mis à l'index par Truffaut que les résistances sont vives contre ses tentatives de déstabilisation du système du cinéma français. On a parfois sous-évalué la portée de la conflagration déclenchée par Truffaut, une guerre culturelle totale qui scinda durablement le paysage de la critique cinématographique comme celui de la profession tout entière. Pour résumer les arguments de l'opposition à la Politique des auteurs, celle-ci est perçue comme une forme de renonciation de la critique : en consacrant sans discrimination l'œuvre d'un cinéaste, la Politique des auteurs s'interdit l'analyse des films au cas par cas puisque tous les films d'un auteur consacré sont dignes d'être considérés comme des œuvres à part entière ; elle fixe un canon que d'aucuns taxent d'académisme, elle méconnaît la dimension collective de la création des films (quoique ce dernier point soit fortement discuté à la fin des années 1950, y compris chez les plus vifs contradicteurs de la Politique des auteurs). En fin de compte, et parce qu'elle lui semble déjà s'engager dans la perpétuelle reconduction des valeurs établies, parce qu'elle est à ses yeux un regard qui ne prend plus le risque de la surprise ou de la déception, la Politique des auteurs témoigne selon Raymond Borde⁹ d'une totale absence d'amour du cinéma, car à l'inverse le critique doit affronter — selon des usages issus de la pratique surréaliste du cinéma— les mauvais comme les bons films, et se laisser surprendre par l'inattendu, au cœur duquel se nichent parfois beauté ou nouveauté. Les termes employés par Borde, dans un petit texte cinglant intitulé « Un mal qui répand la terreur : la politique des auteurs », pourraient aussi bien provenir d'un manifeste (ou d'un contre-manifeste) surréaliste :

[...] La politique des auteurs prépare insidieusement le cinéma des professeurs, le cinéma *ne varietur*, le cinéma-cadavre. Et si l'on crée un jour — c'est hélas vraisemblable — des cours de cinéma dans les lycées et les collèges, nos auteurs patentés auront, n'en doutez pas, la consécration suprême des copies de baccalauréat. [...]

À cette politique aveuglée, nous opposons la politique des films. Nous sommes au cinéma. Les lampes s'éteignent. Le film commence et tout devient possible. Il n'y a plus d'auteurs qui tiennent, plus de dates ou de signatures. Le film est là, lumière dansante sur l'écran. Neuf fois sur dix, c'est une ordure et la dixième une révélation, une joie sans mélange. Mais pour pratiquer la politique des films, il faut aimer le cinéma. Ce n'est pas donné à tous les critiques¹⁰.

- 8 Les positions des anti-auteuristes ont souvent été caricaturées, et à la lumière de cette brève citation, il est aisé de le comprendre. Certes il est erroné, mal venu, et au fond assez absurde, d'imaginer que François Truffaut, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard ou d'autres pussent être dénués d'amour du cinéma. Mais comme on le sait, la Politique des auteurs est un levier en vue de l'établissement de hiérarchies esthétiques, contribuant à la construction d'une culture cinéphile dont le double paradigme est l'histoire de l'art et celle de la littérature. Borde, au-delà de l'attaque stratégique qui vise à fixer la zone de combat sur un territoire bien précis, à la confluence d'enjeux politiques et esthétiques, répond à une conception de la critique — et par conséquent du cinéma — dont les visées sont bien distinctes de celles des « Jeunes Turcs ». En un mot, cette conception repose sur des postulats marxistes et cherche moins à établir la qualité esthétique du film, à formuler un jugement de goût qui s'inscrit dans la tradition cinéphile, qu'à en évaluer la portée historique et sociale.

Premières escarmouches

- 9 Dès 1958, les premiers assauts contre ce que l'on n'appelle pas encore la Nouvelle Vague se font ressentir. L'offensive a lieu, d'abord dans une relative discrétion, à la faveur de la présentation du *Beau Serge* de Claude Chabrol au festival de Locarno durant l'été. Il n'est pas indifférent que les premiers avis — négatifs — soient dus à deux figures féminines et alors marginales, comme si une réserve se faisait initialement jour dans la part masculine, ultra-majoritaire, de la critique cinématographique (Sellier, 2005). L'un des textes les plus anciens consacré au premier long-métrage de la Nouvelle Vague est dû à Colette Borde, épouse à la ville de Raymond Borde, et qui pendant une quinzaine d'années donne tantôt à *Cinéma*, tantôt à *la Dépêche du Midi*, plus rarement à *Positif* des comptes rendus de festivals dont elle est la spectatrice régulière, en particulier de Locarno et de San Sebastian¹¹. Elle ne cache pas avoir conçu de fortes attentes quant au film de Chabrol, car :

On attend toujours le premier film d'un critique — c'est-à-dire en théorie du moins d'un spécialiste — avec impatience. Non pas pour critiquer le critique, mais parce qu'on imagine qu'il soulèvera cette chape de plomb qui écrase la production courante. On attend de lui un film neuf, à tous les sens du mot. Un film non conformiste, astucieux, inquisiteur, libérateur. Rien de plus conformiste hélas, que *le Beau Serge*¹².

- 10 La notule critique de Colette Borde se clôt sur une accusation d'amateurisme qui est la première d'une longue série où l'on n'aura de cesse de vilipender, pour la plupart des réalisateurs de la Nouvelle Vague, des films mal écrits, mal découpés, mal montés et pour tout dire mal fichus. Cette ignorance de la technique, Robert Benayoun l'appellera

plus tard le « cinéma-brouillon¹³ ». À *Cinéma 58*, l'attaque n'est toutefois pas du goût de tout le monde puisque — fait exceptionnel dans une revue dirigée par le très diplomate Pierre Billard — ce petit article est suivi d'une note révélatrice de débats, sinon de désaccords, au sein de la rédaction : « À l'inverse de Colette Borde, la plupart des collaborateurs de *Cinéma 58* tiennent en grande estime le film de Claude Chabrol. Ils s'en expliqueront lors de la sortie commerciale, que nous espérons prochaine, de ce film¹⁴ ».

- 11 Colette Borde n'est pourtant pas la seule à regarder avec circonspection un film qui cristallise déjà les griefs dont la Nouvelle Vague fera l'objet. À *Positif*, c'est en effet la très jeune Michèle Firk (née en 1937) qui s'y attelle, dans ce qui semble être le tout premier texte qu'elle donna à la revue, simultanément à un article assassin qui démonte « le système du D^r Hitchcock » à l'occasion de la sortie de *Vertigo*. Rassemblant dans un même mouvement *Le Beau Serge* et *Les Cousins*, distribué quelques mois après le précédent, Michèle Firk y déploie un nouvel argument qui reconduit les accusations proférées contre les petits arrangements politiques des Jeunes Turcs des *Cahiers* :

Grâce aux auto-portraits des films de Chabrol et de ses amis Rivette, Godard et Rohmer (*Le Coup du berger*, *Charlotte et Véronique*, *Charlotte et son Jules*, court-métrages), c'est la pourriture d'un autre régime qui s'étale d'elle-même presque involontairement. Goebbels, la Gestapo, le racisme, l'antisémitisme, toutes les formes de lâcheté, le mythe du surhomme et de l'esclave. Chabrol décrit avec tendresse un monde qu'il a l'air de bien connaître, mais au fait, que nous aussi nous connaissons bien... Jeune Nation¹⁵, nazisme, ça vous dit quelque chose¹⁶ ?

- 12 Au procès en amateurisme déjà instruit par Colette Borde s'ajoute par conséquent une mise en accusation politique dont les plus militants des contradicteurs de la Nouvelle Vague, Michèle Firk et Raymond Borde au premier chef, Louis Seguin et Robert Benayoun dans une moindre mesure, ne dévieront point par la suite. Le « désengagement » ne saurait se réduire aux proclamations d'apolitisme ; il apparaît comme l'ultime soubresaut d'un fascisme à peine masqué.
- 13 Plusieurs textes consacrés tant aux films de Chabrol qu'à ceux de Godard y déploient les mêmes acerbes critiques. C'est tout particulièrement le cas chez Raymond Borde dans la rétrospective au ton pamphlétaire qu'il fournit à *Premier plan*, l'autre revue créée par Bernard Chardère et publiée, comme le *Positif* des premières années, à Lyon. *Premier plan* déroge à ses habituelles livraisons monographiques pour deux numéros dévolus à la Nouvelle Vague en mai et juin 1960. Le premier volume est assuré par Jean Curtelin, rédacteur à *Présence du cinéma*, qui se montre séduit par le personnage de Michel Poiccard et l'anarchisme de Godard, saluant dans *À bout de souffle* l'avènement d'un « classicisme spontané » tant le cinéma français devrait rester marqué par ce film¹⁷. L'admiration réelle dont Curtelin témoigne à l'égard de Godard n'est au demeurant pas inspirée par la technique¹⁸ ; elle relève d'affinités politiques dont on retrouvera les développements de plus en plus radicaux dans certains articles de *Présence du cinéma* en 1961-1962¹⁹. La seconde livraison de *Premier plan* est quant à elle prise en charge par Raymond Borde qui, non content de fustiger la médiocrité de la Vague, en conspue la « métaphysique », qu'il faut comprendre comme un fond de cléricisme bourgeois, ordalie majeure aux yeux de cette frange de la critique qui n'est pas seulement issue d'une gauche fraîchement déstalinisée ou du mouvement surréaliste, mais qui revendique également un athéisme militant :

Quelques jeunes groupés autour d'une revue qui a pourri la critique, les *Cahiers du cinéma*, s'occupent du salut des âmes. Ils s'en occupent sans passion, c'est-à-dire qu'ils n'ont pas le côté frénétique d'un Savonarole. Ils sont vaguement névrosés

comme tout le monde et ils mettent leurs inhibitions sur le compte de la faute. Dans leur vocabulaire assez réjouissant de métaphysiciens autodidactes, ils se sont faits les défenseurs d'un cinéma mollement torturé. Ils ont peur de l'amour physique, mais ils acceptent le mariage. Ils redoutent la liberté, mais ils se reconnaissent dans la démagogie. Ils ont besoin de garde-fous et, finalement, sont à l'image de l'homme quelconque. Privez-les du vocabulaire, ils pensent comme Jean Nohain²⁰.

Au cœur de l'orage

- 14 Dans ces conditions, le ralliement de Georges Sadoul à la Vague surgissante apparaît comme une trahison et le symptôme d'un aveuglement politique contre lequel les rédacteurs de *Positif* n'ont cessé de combattre. Au moment de la sortie d'*À bout de souffle*, Louis Seguin est l'un des premiers à mettre en exergue cette contradiction :

Assurer enfin, comme le metteur en scène et le critique « communiste » plus haut cité [il s'agit donc de Georges Sadoul avec qui l'on règle ses comptes], que le héros du film est, amélioré et mis au goût du jour, le hors-la-loi de *Quai des brumes* est une aberration. Le déserteur des années trente participait à une mythologie peut-être factice mais recommandable puisque de gauche. Le voyou de 1960 qui dit aimer la police, et sa petite amie qui, selon Godard, accomplit sa personnalité en le dénonçant aux flics, participent d'une autre mythologie, au moins aussi artificielle et parfaitement haïssable puisque de droite. L'anarchiste Gabin était du bois dont se faisaient les combattants des Brigades internationales ; l'anarchiste Belmondo est de ceux qui écrivent : « Mort aux Juifs ! » dans les couloirs du métro, en faisant des fautes d'orthographe²¹.

- 15 Raymond Borde y insistera quelques années plus tard dans une attaque en règle contre Sadoul, accusé d'avoir sacrifié son militantisme et son engagement sur l'autel de la « soumission à la critique bourgeoise » : « Tout s'est passé comme s'il était honteux du drapeau rouge et comme s'il revenait dans le giron de la bourgeoisie qu'il avait répudiée en 1926 »²².

- 16 Au demeurant, ce procès en anarchisme (de droite), voire en fascisme, est une antienne du camp adverse des *Cahiers*. On se souvient au moment de la bataille des auteurs de la récusation de Roberto Rossellini par Marcel Oms dans un article retentissant intitulé « Du fascisme à la démocratie chrétienne »²³ ou de la critique adressée à l'encontre des films de Chabrol par Michèle Firk, évoquée plus haut. Dès 1957 en outre, on remarquait avec aigreur dans les colonnes de *Positif* la connivence affichée entre Truffaut, mentionnant son « ami François Vinneuil » dans *Arts*, et ce dernier saluant son « jeune ami François Truffaut » dans *Dimanche-matin*²⁴. La coalescence des *Cahiers*, d'*Arts* et de *la Parisienne* est perçue comme une coalition hostile qui ne prend pas la peine de dissimuler une orientation politique nettement marquée à droite ; elle ne relève pas seulement d'une forme de condescendance intellectuelle, mais aussi d'un mépris souverain pour l'homme, ce que — ironie cinglante — dénonçait le jeune François Truffaut à propos des films de Qualité française. Ce mépris dont on accuse la Nouvelle Vague est au cœur de l'argumentation de Jacques Siclier, auteur d'un ouvrage paru en 1961, qui en reconnaît la portée formellement révolutionnaire mais qui fustige :

Un cinéma dont la morale n'est qu'esthétique, un cinéma du mépris qui ignore l'homme, un cinéma intemporel et sans structures profondes, un cinéma qui constate la primauté de la force sur l'intelligence, mais n'en est pas moins un cinéma d'intellectuels persuadés de leur supériorité. [...] Leur anarchie est d'autant plus crispée qu'elle correspond à une démission de l'esprit²⁵.

- 17 Au fond, ce qui se joue dans l'esprit d'un certain nombre de critiques, et ce dès le combat mené contre la Politique des auteurs, c'est la fin de la suprématie intellectuelle de la gauche, dans une longue après-guerre qui semble désormais se clore tout à fait. Comme le remarque Michel Mardore :
- Très vite, ces jeunes gens se groupèrent en une coterie dont l'ambitieux Jacques Laurent prit la tête grâce aux largesses de *Caroline Chérie*. Se donnant un air de fronde impertinente, assez habiles pour se détacher du nationalisme balourd ; ils s'essayèrent à la floraison d'une littérature dégagée. « Jeune droite » au dire des adversaires, ce que contestaient les intéressés soucieux avant tout de répandre l'idée que les notions de « droite » et de « gauche » étaient périmées²⁶.
- 18 À cet égard, deux figures sont l'objet d'une vindicte toute particulière : Paul Gégauff, dont « l'influence néfaste » (Michel Mardore) fait de Chabrol un pauvre pantin²⁷, et bien sûr Jean-Luc Godard.
- 19 Ce que l'on pourrait appeler « l'enjeu Godard » est d'autant plus central que Truffaut est en réalité assez épargné (à l'exception de Borde qui éreinte « l'imposture » des *400 coups* dans *Premier plan*), que *Paris nous appartient* de Rivette n'est pas si mal accueilli, y compris par la frange la plus rétive de la critique de l'époque, et que *Le Signe du lion*, premier long-métrage d'Éric Rohmer passe quasiment inaperçu. À l'aune des positions critiques des uns et des autres, on perçoit l'importance stratégique d'*À bout de souffle* dont la sortie est saluée — si l'on ose dire — aussi bien à *Positif* qu'à *Cinéma 60*. On se souvient de la charge lancée par Louis Seguin dans les colonnes de *Positif*. Quelque temps plus tard, les échos du *Petit Soldat*, qui décrit le parcours sinueux d'un tueur de l'OAS torturé par les militants du FLN, pourtant censuré par les autorités françaises (le film est tourné en 1960 mais ne sortira qu'en janvier 1963) et que par conséquent l'on n'a pas vu, ou que l'on n'a fait qu'entrevoir en festival, ne font qu'aggraver la situation.
- 20 Il faut dire qu'à l'heure des combats anticolonialistes, Godard ne cherche pas à sortir d'une certaine ambiguïté. *Le Petit Soldat* heurte violemment les convictions d'une partie de l'équipe de *Positif* qui est signataire du « Manifeste pour le droit à l'insoumission en Algérie », ou « Manifeste des 121 » paru le 6 septembre 1960 dans la revue de Jean-Paul Sartre, *Vérité-Liberté*. On y retrouve en effet les noms de Robert Benayoun, de Raymond Borde, de Gérard Golfayn, ancien de *L'Âge du cinéma*, de Gérard Legrand (qui entrera à *Positif* quelques mois plus tard), d'Éric Losfeld, éditeur de la revue, de Louis Seguin et de Roger Tailleur. Pour faire bonne mesure, rappelons toutefois que Jacques Doniol-Valcroze et François Truffaut signent également le texte. Avant même que *Le Petit Soldat* ne soit accessible en salles, Godard évoque au moment du tournage l'incertitude idéologique qui est la sienne dans une interview à *L'Express* et entretient un flou provocateur quant à ses intentions : « Je pense que les gens de gauche sont des sentimentaux. Ceux de droite ont des idées formelles. Comme je suis sentimental, je serais plutôt nettement à gauche. Surtout par rapport à mes meilleurs amis qui eux sont nettement de droite²⁸ ». À l'heure des premiers bilans (mais alors que *Le Petit Soldat* n'a pas encore bénéficié de la levée de la censure), Benayoun se souviendra de ces déclarations, et il en fera un levier de son réquisitoire contre la Nouvelle Vague qui « sous le label de l'anarchie, pratique l'attentisme le plus catatonique, l'hivernage mental²⁹ ».

Le retour de la Qualité française ?

- 21 Si la passerelle entre les Hussards et la critique des *Cahiers* a été tôt établie, qu'en est-il de ce que l'histoire a retenu de la Nouvelle Vague, à savoir sa représentation inédite d'une jeunesse désormais peu encline aux débats politiques des années 1940 et 1950, bientôt débarrassée (mais pas complètement) des conflits coloniaux et enfin prompte à vivre une vie de loisirs dans une société de consommation émergente ? Au fond, c'était à propos de la jeunesse que Françoise Giroud avait imaginé cette qualification de « nouvelle vague » à la suite de l'enquête qu'elle publia dans *l'Express* en octobre 1957³⁰. Et c'est bien de la jeunesse dont il est question dans une bonne partie des films de la Vague. Cependant, cette représentation ne recueille pas l'assentiment de l'ensemble de cette génération. C'est d'ailleurs au nom de cette dernière, dont elle fait partie du haut de ses vingt-deux ans, que Michèle Firk s'exprime dans *Cinéma 59*. Son analyse est d'autant plus intéressante qu'elle se livre à un historique depuis la guerre et qu'elle établit non sans acidité une continuité entre le cinéma de Qualité française et celui de la Nouvelle Vague. L'occasion lui est offerte en passant — et c'est alors assez rare pour être signalé — de relever les marqueurs de ce que l'on appellera plus tard la domination masculine, moquant l'érotisme misogyne des films de pensionnat, réalisés par autant d'hommes d'âge mûr, tout autant que la mise en scène d'une jeunesse bourgeoise et désœuvrée, qui fait l'impasse sur la lutte des classes au profit du conflit de générations. De ce point de vue, le « peloton de jeunes » cinéastes n'a rien à envier à ses prédécesseurs :

Ce qui est plus navrant, c'est que jusqu'à présent, l'arrivée d'un peloton de jeunes à la réalisation n'ait pas changé grand-chose ; avez-vous remarqué que les films de Jacqueline Audry montrent des femmes sous une optique exagérément masculine ? Semblablement, les jeunes Hossein, Chabrol, Boisrond, Boissal, font des films qui reprennent tous les poncifs de leurs aînés avec la technique en moins. *Cette sacrée gamine* offre le parfait exemple de l'ingénue et du bas-bleu de comédie classique. Quant aux *Cousins* de Chabrol, ils habitent le seizième, trichent eux aussi avec l'amour et les vraies valeurs, mais de manière plus ésotérique, réservée à la compréhension de l'élite des Champs-Élysées³¹.

- 22 La Nouvelle Vague serait-elle alors vouée à reconduire sous d'autres formes un académisme rance, tant dénoncé pourtant par ceux qui passèrent derrière la caméra au tournant des années 1958-1959 ? C'est ce que semble penser Borde qui — retournant à leur détriment les arguments des Jeunes Turcs de naguère — trace lui aussi une droite continue qui réunit les tâcherons des années 1950 à la jeune génération de la fin de la décennie : « En France, je cherche en vain les traces d'une rupture collective. Truffaut succède à Delannoy, Chabrol succède à Joannon. Ils ont changé les tapisseries, repeint la porte d'entrée. Ils se sont installés dans le cinéma de papa. Et les protestataires ont rejoint le dernier carré de l'opposition³² ». Dès 1959, une table ronde avait rassemblé les principaux rédacteurs de *Positif* afin d'analyser le vent nouveau soufflant sur le cinéma français. Au moins reconnaît-on qu'il s'agit bien d'une tempête qui semble tout emporter sur son passage. Si l'on y réserve une place cardinale à *Hiroshima mon amour*, considéré comme le film le plus important de l'époque (Alain Resnais, un peu plus tard Agnès Varda comme Chris Marker et dans une moindre mesure Jean Rouch ont été considérés d'emblée comme des « auteurs » essentiels, exclus par conséquent de la réprobation visant le reste de la Nouvelle Vague), on n'en évoque pas moins avec amertume ce que semble charrier avec elle cette déferlante :

Il y a bien sûr la crainte légitime des techniciens de se trouver sans travail par suite d'un fléchissement quantitatif de la production mais il y a aussi la panique de certains auteurs et producteurs dérangés dans leur confort matériel et intellectuel. Pour le moment, ils se rendent compte de ce que la vieille « qualité française » n'est plus une valeur aussi sûre que dans le passé et ils tentent de trouver une solution de remplacement qui est le lancement publicitaire — Françoise Giroud et Georges Sadoul aidant plus ou moins cyniquement — de la « nouvelle vague ». Mais, comme toutes les formules, il est à craindre que celle-ci ne soit pas bénéfique. La « nouvelle vague » deviendra, devient même déjà, une tradition aussi étroite et conservatrice que l'autre.

La propagande gouvernementale aide puissamment à cette opération. Les jeunes cinéastes sont pour elle partie intégrante de Mon Renouveau et prennent place entre la Caravelle et le pétrole du Sahara : c'est beau, c'est grand, c'est généreux tous ces jeunes qui veulent balayer les poussières du Système³³.

- 23 De là à transformer l'aventure de la Nouvelle Vague en entreprise de propagande au service d'une v^e République honnie, il n'y a qu'un pas que plusieurs de ses adversaires franchissent allègrement, avec une certaine dose de mauvaise foi et non sans propension à un amalgame politique un peu hâtif, mais dans un trouble politique que certains des cinéastes les plus en vue de la Vague n'ont rien fait pour démentir.

Des bilans au vitriol

- 24 Dresser un bilan, ce n'est plus seulement faire barrage à la Vague, c'est aussi en quelque sorte contribuer à l'enterrer, à tourner la page d'une manière que l'on espère définitive. C'est à cette aune qu'il convient de lire les nombreuses rétrospections qui dès 1960 entendent faire état des apports — et parfois du ressac — de la Vague. Si cet enjeu est présent dès l'origine à la faveur d'un article précoce de Pierre Billard fin 1958 (« *Le Beau Serge* n'est pas si mauvais que *Cinéma 58* l'a dit dans son dernier numéro, ni si bon qu'il le dira dans le prochain. Il est injuste de sous-estimer l'intéressant effort créateur de Chabrol, de même qu'il est criminel de donner à penser qu'il est en train de rénover le cinéma français³⁴ »), ou en 1960 à l'occasion d'un premier bilan établi par Marcel Martin (les cinéastes de la Nouvelle Vague n'ont rien à dire selon ce dernier, mais « ils aiment passionnément le cinéma et, au nom de cet amour qui éclate dans toutes leurs images, il leur sera beaucoup pardonné³⁵ »), il est éclatant dans le n° 46 de *Positif* intitulé *Feux sur le cinéma français*, qui en bien des points va plus loin que le pamphlet écrit par Raymond Borde dans *Premier plan*. Au réquisitoire implacable de Robert Benayoun (« Le Roi est nu ») répond en effet, dans le même numéro, un « Manifeste pour le cinéma parallèle » qui ouvre une nouvelle ère, celle du cinéma militant, tandis que Borde revient sur l'engagement anticolonial de certains films³⁶. En tournant la page de la Vague, on espère voir advenir un cinéma que l'on appelle de ses vœux :

La « nouvelle vague », qui a été pour l'essentiel une offensive de la droite, se meurt comme elle devait mourir : en s'encastant dans le commerce. Des revues de cinéma non staliniennes, non sadouliennes, se multiplient. Elles sont les signes d'une conscience retrouvée et d'un réveil politique qui évoquent la montée du néo-réalisme dans le fascisme agonisant. L'avenir est au cinéma de gauche et il importe que les choses soient claires, que maintenant les fautes se paient³⁷.

- 25 C'est dans les attaques contre la Nouvelle Vague que la verve pamphlétaire (et le style brillant) des critiques de *Positif* est à son meilleur. Il suffit pour s'en convaincre de se reporter à la charge de la brigade légère sonnée par Robert Benayoun en 1962. Ce

dernier y fustige le goût stérile pour la citation des cinéastes de la Nouvelle Vague, leur apolitisme comme leur refus du sujet :

La peur du sujet chez les cinéastes de la NV [sic] se traduit par une activité fébrile de diversion. On se réfugie dans l'anodin, dans la banalité, dès qu'on frôle le sérieux, ou la gravité. On interprète tout en gags de mise en scène, on traite en facétie une réflexion sournoise sur la trahison intellectuelle. On pratique le clin d'œil qui rassure, on clame que rien de tout cela ne porte à conséquence. Et on camoufle le vide mental d'un monologue en égrenant quelques titres de livres, ou une citation de Gorki, qu'on attribue, pour faire mieux à Lénine³⁸.

- 26 Sur ce qu'il croît être un cercueil, Benayoun enfonce le clou pour conclure au fascisme rampant de la Nouvelle Vague, en extrapolant (un peu hâtivement, faut-il le préciser) à partir de l'exemple du *Petit soldat* de Godard :

Chez ces admirateurs éperdus de Jacques Laurent, on retrouve les alibis esthétiques traditionnels de l'extrême droite, et le manque de courage de quiconque admire et exalte la *pensée* policière et le *langage* de la brutalité, tout en repoussant avec des cris d'orfraie leur inévitable contexte.

Disons-le tout net, c'est dans ce jeu furtif que finalement surgissent les caractéristiques les plus perfides de la pensée de droite. Bien peu d'intellectuels revendiquent de nos jours une idéologie réactionnaire. C'est chez les fins causeurs sourds d'eux-mêmes, chez les défenseurs trop assidus de la manière, et les amateurs passionnés de la confusion mentale envisagée comme une liberté de dire n'importe quoi qu'on retrouve inmanquablement les nostalgiques de l'arbitraire³⁹.

- 27 Cette charge résume bien les arguments contre la Nouvelle Vague : absence de contenu et refus du sujet, recherches formelles vaines car compromises par « l'amateurisme » des apprentis-cinéastes, dérive politique des enjeux (ce qui est en soi contradictoire avec le refus du sujet, mais les pourfendeurs de la Vague n'en sont pas à un paradoxe près), et pour finir reconduction sous une autre forme de l'académisme stérile du cinéma français des années 1950, le tout baigné dans un consensus médiatique où l'on crie au génie et à la révolution esthétique. On comprend d'autant mieux l'amertume des critiques de *Positif* : à l'heure où ils pensent sceller la tombe d'une vague défunte, ils assistent au triomphe d'une génération qui, si elle ne se réclame plus du mouvement, n'en est pas moins installée de manière durable dans le paysage cinématographique français. Doit-on y voir une des raisons pour lesquelles on se tourne alors volontiers vers les nouvelles cinématographies en provenance d'Europe de l'Est, d'Amérique latine, et tout particulièrement de Cuba ? Doit-on y lire une des causes de l'admiration récente pour des genres jusqu'alors méprisés et qui donneront lieu à de nouveaux titres de presse (*Midi-Minuit fantastique* par exemple, éditée dès son lancement en 1962 par Éric Losfeld, comme *Positif*) ? Est-ce enfin le prétexte non avoué d'un Benayoun qui se replie vers ses premières amours (le burlesque et Jerry Lewis en particulier, sans omettre toutefois Alain Resnais) tandis que Borde se lance à corps perdu dans l'aventure de la Cinémathèque de Toulouse, sans véritablement revenir par la suite à l'exercice critique ? L'attrait des ailleurs est peut-être une des conséquences de la défaite en rase campagne des adversaires de la Nouvelle Vague, reconnue à demi-mot par Benayoun. « Il est évident que la France gaulliste, avec sa grasseyante démagogie, son refus des réalités, était le terrain idéal pour une école d'expression ultra-bourgeoise, basée sur le divertissement, le compromis et la relève inoffensive des aînés⁴⁰ ».

- 28 Cette France gaulliste, il n'y avait dès lors plus qu'à la quitter pour de nouveaux horizons cinématographiques et révolutionnaires. C'est ce que fit Michèle Firk à Cuba,

puis dans les maquis du Guatemala, avant de se suicider au moment où elle devait être capturée par la police du régime, de peur de parler sous la torture. À n'en pas douter, Michèle Firk fut celle qui poussa le plus loin ses convictions, dans une fidélité radicale aux textes publiés à l'orée des années 1960, à l'issue d'une courte vie de lutte dont les combats cinéphiles furent la mèche incandescente.

- 29 DE BAECQUE Antoine, *Les Cahiers du cinéma, histoire d'une revue*, Paris, Cahiers du cinéma, 1991.
- 30 DE BAECQUE Antoine & TOUBIANA Serge, *François Truffaut*, Paris, Gallimard, 1996.
- 31 ESQUENAZI Jean-Pierre, *Godard et la société française des années 1960*, Paris, Armand-Colin, 2004.
- 32 GAUTHIER Christophe, « Le Corps, la violence, la fascination. Héroïsme viril et politique dans le mac-mahonisme », intervention au séminaire Histoire culturelle du cinéma, 2017. Disponible en ligne sur : <<https://histcultcine.hypotheses.org/1454#more-1454>> (consulté le 27 décembre 2022)
- 33 MARIE Laurent, *Le Cinéma est à nous. Le PCF et le cinéma français de la Libération à nos jours*, Paris-Montréal, L'Harmattan, 2005.
- 34 SELIER Geneviève, *La Nouvelle Vague. Un cinéma au masculin singulier*, Paris, CNRS éditions, 2005.

NOTES

1. Hitchcock et Becker ne sont pas les seuls cinéastes qui firent l'objet de cette panthéonisation. La Politique des auteurs s'applique aussi bien à Fritz Lang qu'à Howard Hawks, Roberto Rossellini, Abel Gance ou Jean Renoir, soit des personnalités considérées comme spécialistes de la série B hollywoodienne, quel que soit leur passé prestigieux en Europe, un cinéaste européen inventeur d'un style cinématographique (le néo-réalisme) et deux figures tutélaires du cinéma français, l'une issue de la vieille avant-garde des années 1920, l'autre du réalisme français d'avant-guerre que tout sépare – aux yeux de Truffaut – de Duvivier ou de Carné.
2. Le tirage de *Cinéma 55* et de ses suites est estimé à 40 000 exemplaires à la fin de la décennie, ce qui en fait la revue de cinéma la plus diffusée alors, bénéficiant en cela des solides réseaux de la FCC.
3. Après avoir été brièvement publiée par les éditions de Minuit, *Positif* a été reprise par Fasquelle avant d'être cédée à Éric Losfeld à la parution du numéro 30 (juillet 1959). Losfeld est au Terrain vague l'éditeur des derniers surréalistes ; il lance en 1962 une autre revue de cinéma, *Midi-Minuit fantastique*.
4. Jean-Jacques Pauvert se sépare de *Présence du cinéma* après le numéro 8 (mars 1961). La revue est ensuite reprise par Alfred Eibel qui donne carte blanche à Jean Curtelin à partir de novembre 1961. Celui-ci en infléchit sensiblement la ligne éditoriale et politique, en la rapprochant des auteurs de la Table ronde et en y déployant un discours conforme à la ligne des « Hussards ».
5. P. Esnault, « Pleins feux sur la critique », *Cinéma 58*, n° 28, juin 1958, p. 65-80. Il conviendrait pour n'oublier personne de mentionner enfin un pôle parfois qualifié de « spiritualiste » ou

chrétien, autour d'Henri Agel et de l'hebdomadaire *Radio Cinéma Télévision. Hebdomadaire catholique des auditeurs et des spectateurs* fondé en janvier 1950 et qui deviendra *Télérama* en octobre 1960.

6. Cecil Saint-Laurent est le pseudonyme de plume de Jacques Laurent, signataire de la série des *Caroline Chérie*.

7. B. Chardère, « French Cancan », *Positif*, n^{os} 14-15, novembre 1955, *Films et auteurs*, p. 8. Rappelons que Bernard Chardère n'est en 1955 âgé que de vingt-cinq ans et qu'à cette époque aucun des rédacteurs de *Positif* n'a plus de 35 ans, les plus âgés étant Borde (né en 1920), Ado Kyrou (né en 1923) et Robert Benayoun (né en 1926). Louis Seguin et Jacques Demeure sont eux de 1929.

8. « Quelques réalisateurs trop admirés. Lang – Ray – Cukor – Preminger – Hathaway – Hawks – Mankiewicz », *Positif*, n^o 11, septembre-octobre 1954, p. 49-59. L'article n'est pas signé, mais endossé par la rédaction toute entière.

9. Borde est alors critique à *Positif*, aux *Temps modernes*, plus ponctuellement à *Cinéma 57* ; il est aussi le fondateur de la Cinémathèque de Toulouse.

10. R. Borde, « Un mal qui répand la terreur : la politique des auteurs », *Cinéma 58*, n^o 29, mai-août 1958, p. 76.

11. Colette Borde fut à cette occasion l'une des grandes découvreuses de Marco Ferreri à qui elle consacra un entretien dans le numéro 37 de *Positif* (janvier 1961). Colette Borde qui a fêté ses cent ans en 2021, était par ailleurs professeur de sciences naturelles dans l'enseignement secondaire.

12. C. Borde, « *Le Beau Serge* », *Cinéma 58*, n^o 30, septembre-octobre 1958, p. 9.

13. R. Benayoun, « Le Roi est nu », *Positif*, n^o 46, juin 1962, *Feux sur le cinéma français*.

14. *Cinéma 58*, n^o 30, septembre-octobre 1958, p. 9. *Le Beau Serge* fit en effet l'objet d'une critique élogieuse dans le n^o 32 de *Cinéma 58*, Noël 1958.

15. L'allusion à Jeune nation renvoie au mouvement politique animé par Pierre Sidos et dissout en mai 1958, nostalgique de la Collaboration et du fascisme. Le groupe édita par ailleurs un journal du même nom qui parut de 1958 à 1960.

16. M. Firk, « Les Cousins », *Positif*, n^o 30, juillet 1959, p. 60. Ce texte, ainsi que la critique de *Vertigo*, ne figure pas dans l'anthologie publiée en 1969 chez Losfeld (*Michèle Firk, écrits réunis par ses camarades*), à la différence de la série « le Cinéma et la politique » parue à partir d'avril 1960 dans la même revue.

17. J. Curtelin, *Marée montante ?*, *Premier plan. Hommes, œuvres, problèmes du cinéma*, n^o 9, *Nouvelle Vague I*, Lyon, Serdoc, mai 1960, 40 p.

18. Qu'en en juge plutôt : « Privé de toutes attaches littéraires, lié à un esprit d'indépendance anarchiste, Godard a décomposé pour la reconstruire la machine du cinéma en une démarche de l'esprit que Hoveyda qualifiait de masochiste. Il a par-là opéré une refonte qui devrait ouvrir une nouvelle ère du cinéma », J. Curtelin, *op. cit.*, p. 40.

19. Notamment dans l'avant-propos du n^o 9 (décembre 1961) de *Présence du cinéma*, ainsi que dans « Note sur les Bourreaux meurent aussi », n^o 10, janvier 1962 et dans « *Sergent Croft*, petit frère », n^o 13, mai 1962 ; voir Gauthier, 2017.

20. R. Borde, « Cinéma français d'aujourd'hui », *Premier plan*, n^o 10, juin 1960, *Nouvelle Vague II*, p. 20. Rappelons que Jean Nohain était un animateur de jeux radiophoniques et le parolier aimable de chansons populaires, souvent interprétées par Mireille, des chansons en réalité pas si superficielles que cela.

21. L. S.[eguin], « À bout de souffle. Un piège à cons », *Positif*, n^o 33, avril 1960.

22. R. Borde, « L'Hypothèque Sadoul », *Positif*, n^o 46, juin 1962, p. 75.

23. M. Oms, « Du fascisme à la démocratie chrétienne », *Positif*, n^o 28, avril 1958.

24. Notule publiée dans *Positif*, n^o 24, mai 1957, p. 24.

25. J. Siclier, *Nouvelle Vague ?*, Paris, éditions du Cerf, 1961.

26. M. Mardore, « Le Virage », *Cinéma 60*, n^o 48, juillet 1960, p. 82.

27. « Pour le reste, Chabrol révèle au plein jour sa sottise et Herr Gegauff ses hantises fascistes avec *les Bonnes femmes*, on peut penser ce qu'on veut de Fellini, ce plat démarquage n'atteint jamais son modèle et patauge dans l'ineptie ordurière et inconsistante », Editorial, *Positif*, n° 34, mai 1960.
28. Entretien à *L'Express*, 16 juin 1960, cité par A. de Baecque, *Godard, biographie*, Paris, Grasset, 2010, p. 165. Benayoun qui cite également l'entretien parle pour cette déclaration du 27 juillet 1961.
29. R. Benayoun, « Le Roi est nu », art. cit.
30. F. Giroud, « La nouvelle vague », *L'Express*, 3 octobre 1957. L'enquête fut publiée un an plus tard sous le titre *La Nouvelle vague, portraits de la jeunesse*, dans la collection « l'Air du temps » chez Gallimard. Voir à ce sujet A. de Baecque, *La Nouvelle Vague. Portrait d'une jeunesse*, Paris, Flammarion, 2019 (1^{re} éd. 2009).
31. M. Firk, « L'anachronisme jeunesse du cinéma français », *Cinéma 59*, n° 36, mai 1959, p. 66-67.
32. R. Borde, « Cinéma français d'aujourd'hui », art. cit., p. 6.
33. « Quoi de neuf », *Positif*, n° 31, novembre 1959, p. 16. Les propos cités sont attribués à Louis Seguin. « Mon Renouveau » est l'un des surnoms du général de Gaulle.
34. P. Billard, « Paix aux jeunes », *Cinéma 58*, n° 31, novembre 1958, p. 2.
35. M. Martin, « Tentative de bilan », *Cinéma 60*, n° 44, mars 1960, p. 11.
36. R. Borde, « le Cinéma et la guerre d'Algérie », *Positif*, n° 46, juin 1962, *Feux sur le cinéma français*.
37. *Id.*, « L'Hypothèque Sadoul », *ibid.*, p. 71.
38. R. Benayoun, « le Roi est nu », art. cit.
39. R. Benayoun, art. cit.
40. R. Benayoun, art. cit.

RÉSUMÉS

La Nouvelle Vague n'a pas toujours fait l'unanimité. Si l'on conserve le souvenir du conflit entre *les Cahiers du Cinéma* et *Positif*, c'est bien souvent pour en dégager une forme de mythologie qui opposerait au fond deux politiques des auteurs concurrentes. Or il n'en est rien. Certes, la Politique des auteurs était convenue comme « un mal qui répand la terreur » (Raymond Borde), mais la Nouvelle Vague fut rejetée non sans rationalité ni sans argumentation. Son déferlement fut l'occasion d'une bataille critique dont la verve pamphlétaire s'inscrit dans une tradition littéraire et artistique. Non seulement elle excède les revues précitées, mais elle est aussi le prétexte à un discours qui lutte pied à pied sur le terrain du politique comme sur celui de l'esthétique. En s'adossant principalement aux textes de Raymond Borde, de Robert Benayoun, de Louis Seguin, mais aussi de Michèle Firk ou de Jacques Siclier, cet article s'intéresse aux vaincus de l'histoire ; il entend dresser une typologie des arguments déployés contre la Nouvelle Vague et il questionne aussi bien la pratique de l'exercice critique par vent de force Neuf.

The french New Wave has not always been unanimous. If we remember the conflict between *Cahiers du Cinéma* and *Positif*, it is often to draw a form of mythology from it, which would basically oppose two competing "Politiques des auteurs". But this is not the case. Certainly, the "Politique des auteurs" was reviled as "an evil that spreads terror" (Raymond Borde), but the french New Wave was rationally rejected. Its outpouring was the occasion for a critical battle

whose pamphleteering verve was part of a literary and artistic tradition. Not only it exceeds the aforementioned periodicals, but it is also the pretext to a discourse which fights foot to foot on the ground of the politics as on that of the aesthetics. By leaning mainly on the texts of Raymond Borde, Robert Benayoun, Louis Seguin, but also Michèle Firk or Jacques Siclier, this article is interested in the defeated of history; it intends to draw up a typology of the arguments deployed against the french New Wave and it questions the practice of the critical exercise when the storm is raging.

INDEX

Mots-clés : Nouvelle Vague, histoire de la critique, critique cinématographique, Politique des auteurs, Positif (revue), pamphlet

Keywords : French New Wave, film critic, history of film critic, Politique des auteurs, Positif (film magazine), pamphlet

AUTEUR

CHRISTOPHE GAUTHIER

Christophe Gauthier est professeur d'histoire du livre et des médias à l'époque contemporaine à l'École nationale des chartes – PSL ; il enseigne également à l'École du Louvre et à l'INA-Sup. Il est rattaché au Centre Jean-Mabillon (EA 3624). Fondateur et co-animateur pendant vingt ans du séminaire « Histoire culturelle du cinéma », ses principaux objets de recherche concernent aujourd'hui l'histoire de la presse et de la critique cinématographiques ainsi que l'histoire du patrimoine et de la patrimonialisation du cinéma. Il a dernièrement dirigé *Patrimoine et patrimonialisation du cinéma* (Paris, École nationale des chartes, 2020) et il vient de faire paraître, avec Natacha Laurent, *Raymond Borde, une autre histoire du cinéma* (Toulouse, Privat, 2022).