



universität
wien

MASTERARBEIT/ MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

*À propos de Nice... et à propos de son appartenance au genre
de l'essai cinématographique*

verfasst von / submitted by

Laura Breidfuss (BA)

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2021 / Vienna, 2021

Studienkennzahl lt. Studienblatt / degree
programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 149 364

Studienrichtung lt. Studienblatt / degree
programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Romanistik
Französisch

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Jörg Türschmann

ABSTRACT

Le raisonnement qui constitue l'ensemble de ce mémoire concernera le film de Jean Vigo *À Propos de Nice*. Ainsi, nous pouvons formuler une problématique : de quelle façon *À Propos de Nice* peut être un film qui relève de l'essai cinématographique ? Alors que le genre en question ainsi que sa théorisation ont été établis environ vingt ans après la diffusion du film. Dans ce but, ce travail sera constitué d'un catalogue de critères formels de l'essai cinématographique qui vont être appliqués sur l'œuvre de Vigo. Ainsi, il sera possible de vérifier l'appartenance de l'œuvre au genre de l'essai cinématographique. À travers ce devoir, je souhaite vérifier si l'œuvre de Jean Vigo peut relever d'une source d'inspiration pour d'autres films et en particulier pour le film d'Agnès Varda *Du Côté de la Côte*. Ce film apparaît vingt ans après *À Propos de Nice* ; au même temps que le travail scientifique à propos du genre de l'essai cinématographique commence et que les maîtres de cette discipline, Chris Marker et Alain Resnais, ont leur phase la plus productive.

Die vorliegende Arbeit bezieht sich auf den Film *À Propos de Nice* von Jean Vigo und beschäftigt sich mit folgender Fragestellung: kann *À Propos de Nice* zum Genre des Essayfilms gezählt werden auch wenn das Genre und seine theoretische Ausarbeitung erst zwanzig Jahre nach der Entstehung des Filmes etabliert wurden? Zu diesem Zweck wird in der Arbeit ein Katalog an formellen Kriterien des Essayfilms erstellt und über das besprochene Werk gelegt. So soll dessen Zugehörigkeit zum Genre verifiziert werden. Außerdem soll diese Arbeit zeigen, ob das Werk von Jean Vigo als Inspirationsquelle für andere Filme und im speziellen für *Du Côté de la Côte* von Agnes Varda gesehen werden kann. Letzterer entsteht zwanzig Jahre vor *À Propos de Nice* gleichzeitig mit der wissenschaftlichen Untersuchung des Genres Essayfilm und gleichzeitig als Chris Marker und Alain Resnais, Meister der Disziplin, ihre produktivste Phase erleben.

SOMMAIRE

1.	INTRODUCTION	1
2.	DE L'ESSAI LITTÉRAIRE À L'ESSAI CINÉMATOGRAPHIQUE	4
2.1.	ÉMERGENCE DE L'ESSAI CINÉMATOGRAPHIQUE COMME GENRE FILMIQUE	5
2.1.1.	SERGEJ EISENSTEIN	7
2.1.2.	HANS RICHTER	7
2.1.3.	ALEXANDRE ASTRUC	8
2.1.4.	ANDRÉ BAZIN	9
2.2.	CRITÈRES FORMELS DE L'ESSAI CINÉMATOGRAPHIQUE	11
2.2.1.	UN GENRE PARMI LES GENRES	11
2.2.2.	STRUCTURE DE LA NARRATION OU LE RÔLE DU MONTAGE	13
2.2.3.	INTERTEXTUALITÉ ET INTERMÉDIALITÉ	15
2.2.4.	RÉFLÉXIVITÉ DU MEDIUM FILM	17
2.2.5.	PAIRES D'OPPOSÉS ET CHAMPS THÉMATIQUES	19
3.	À PROPOS DE NICE, JEAN VIGO ET LE RÉALISME POÉTIQUE	21
3.1.	CIRCONSTANCES SOCIO-POLITIQUES	22
3.1.1	LE CINÉMA FRANÇAIS EN CRISE	22
3.1.2	L'INFLUENCE DE LA CRISE AUX FILMS DE L'ÉPOQUE	25
3.2.	LE RÉALISME POÉTIQUE	25
3.2.1	LA NOTION DE « RÉALISME »	26
3.2.2	LA NOTION DE « POÉSIE »	26
3.2.3	LE RÉALISME POÉTIQUE AU CINÉMA	27

3.2.4	LE CINÉMA SOCIAL DE JEAN VIGO	29
3.3	ANALYSE D'À <i>PROPOS DE NICE</i> SELON LES CRITÈRES DE L'ESSAI CINÉMATOGRAPHIQUE	32
3.3.1	UN GENRE PARMI LES GENRES	32
3.3.2	STRUCTURE DE LA NARRATION OU LE RÔLE DU MONTAGE	34
3.3.3	INTERTEXTUALITÉ ET INTERMÉDIALITÉ	41
3.3.4	RÉFLEXIVITÉ DU MÉDIUM FILM	46
3.3.5	PAIRES D'OPPOSÉS ET CHAMPS THÉMATIQUES	48
4.	COMPARAISON D'À <i>PROPOS DE NICE</i> DE JEAN VIGO ET DU CÔTÉ DE LA CÔTE D'AGNÈS VARDA	52
4.1.	CIRCONSTANCES SOCIO-POLITIQUES	53
4.1.1.	LA CRISE DU CINÉMA FRANÇAIS	54
4.1.2.	NAISSANCE DE LA NOUVELLE VAGUE	55
4.1.3.	POSITION D'AGNÈS VARDA DANS LA NOUVELLE VAGUE	58
4.2	PARALLELES ENTRE LES DEUX FILMS	59
4.2.1	UN GENRE PARMI LES GENRES	59
4.2.2	STRUCTURE DE LA NARRATION OU LE RÔLE DU MONTAGE	62
4.2.3	INTERTEXTUALITÉ ET INTERMÉDIALITÉ	68
4.2.4	RÉFLEXIVITÉ DU MÉDIUM FILM	73
4.2.5	PAIRES D'OPPOSÉS ET CHAMPS THÉMATIQUES	74
5.	CONCLUSION	79
6.	FILMOGRAPHIE	86
7.	BIBLIOGRAPHIE	86
8.	FIGURES	90

1. INTRODUCTION

Ce n'est pas un film documentaire, ni un film de fiction mais il peut rentrer dans la catégorie des deux genres. Un genre entre les genres : L'essai cinématographique. Ce genre fascine les metteurs en scène et les critiques de cinéma également depuis des décennies par sa fluidité et son approche peu orthodoxe aux normes cinématographiques. Le raisonnement qui constitue l'ensemble de ce mémoire concernera le film de Jean Vigo *À Propos de Nice*. Ainsi, nous pouvons formuler une problématique : de quelle façon *À Propos de Nice* peut être un film qui relève de l'essai cinématographique ? Alors que le genre en question ainsi que sa théorisation ont été établis environ vingt ans après la diffusion du film. À travers ce devoir, je souhaite vérifier si l'œuvre de Jean Vigo peut relever d'une source d'inspiration pour d'autres films et en particulier pour le film d'Agnès Varda *Du Côté de la Côte*. Afin de vérifier cette hypothèse, ce travail se divise en trois parties, chacune comportera également des sous-parties afin d'illustrer au lieux les propos de ce mémoire. La première partie consistera en une analyse détaillée du genre de l'essai cinématographique. L'essai relève principalement du domaine littéraire. Il me semble pertinent, d'établir pour commencer une comparaison de l'essai littéraire et de l'essai cinématographique. Afin de cerner l'aspect de ce genre filmique, je vais traiter des extraits de textes qui sont importants pour illustrer ce développement. Parmi ceux-ci, se trouvent des écrits de divers auteurs comme Hans Richter, Alexandre Astruc avec la notion de caméra-stylo et André Bazin qui présente la forme de montage horizontal. Par la suite, je vais constituer un catalogue de critères formels qui relèvent de l'essai cinématographique. J'exposerai également, cinq catégories qui sont les plus représentatives de ce genre. Je vais discuter cinq catégories qui sont, dans mes yeux, les plus représentatifs. De mon point de vue, le critère le plus important est la reconnaissance de l'essai cinématographique entre les genres : films documentaires d'une part et le film de fiction d'autre part. On retrouve des éléments des deux genres précédemment cités concernant le cas de l'essai. Cette situation, entraîne l'impossibilité de classifier l'essai cinématographique au sein d'un genre filmique défini. La forme qui en résulte est un hybride, intéressant, dans le sens où il rompt avec toutes les conventions cinématographiques établies à l'époque de sa création. Le second point, va comporter une étude de la structure de l'essai cinématographique. Par la suite, une réflexion autour du rôle du montage pour la représentation stylistique des œuvres. Dans ce contexte, je propose une présentation de l'effet Koulechov ; révélé dans les années vingt. Il souligne, le pouvoir du montage dans la création du sens des images. L'autre aspect caractéristique de l'essai cinématographique est sa

réflexivité. Lorsque l'on filme, on tâche de dissimuler les processus techniques, au-delà de la production. En procédant de cette façon, on cache le fait que le film est un bien factice.

Le film d'essai fait précisément le contraire. Souvent, les metteurs en scène choisissent, en outre, de mettre l'accent de leurs œuvres sur ces processus techniques ou sur l'équipement pour créer une réflexivité du film sur soi-même. Mais le film ne se réfère pas seulement sur soi-même. Une autre caractéristique de l'essai cinématographique est son intermédialité. On trouve beaucoup de citations dans les œuvres de ce genre. Ces extraits peuvent apparaître sous différentes formes. Il peut s'agir, de références issues d'autres films, également des contenus d'art visuel, de la musique, de l'écriture, de la danse ; en somme tout ce qui se rapporte aux formes d'expressions artistiques. Le dernier critère qui demeure important dans le domaine de l'essai cinématographique ; se trouve être le cas des champs thématiques abordés par ce genre. Cette section exposera les quelques sujets, qui se trouvent à tourner au sein des films notamment l'exemple d'une ville ou d'un paysage. Dans les films, on peut remarquer le recours à la notion d'oxymore. Le plus souvent on trouve des notions contradictoires à travers le jour et la nuit, la ville et la nature, etc. Suite à cette remarque, j'ai décidé de m'interroger à propos du choix des metteurs en scènes de recourir à ces contenus qui sont en contradiction.

Dans le second passage de ce devoir, je vais traiter du film *À propos de Nice*, de Jean Vigo. À travers cette partie, je vais étudier cette œuvre afin de répondre à cette interrogation concernant le genre filmique auquel ce film appartient, notamment si on peut le traiter comme étant un essai cinématographique. Ce film est apparu en 1930. Il s'apparente au courant cinématographique du réalisme poétique. Dans un premier temps, je vais discuter à propos de ce mouvement, cité précédemment. Puis, nous analyserons le positionnement de Jean Vigo au sein du réalisme poétique. Je vais examiner l'époque avec les conditions qui ont favorisé l'émergence de ce courant filmique. Notamment, à travers les événements socio-politiques qui ont marqué cette période. Afin d'apporter une réponse à la problématique initiale de ce travail ; je vais rendre compte du film dont il est question ici. Pour cela, je vais m'appuyer sur cinq critères qui ont été établis lors de la première partie de ce devoir : le genre, la structure de la narration et du montage, la réflexivité du médium, l'intertextualité et l'intermédialité des champs thématiques. Je vais m'assurer, que ces critères soient applicables pour *À propos de Nice*. Malgré le fait que, cette œuvre naisse dans une époque où le genre de l'essai cinématographique n'existe pas encore dans la classification des genres filmiques.

Le troisième chapitre va inclure une comparaison entre le film de Jean Vigo et celui d'Agnès Varda : *Du côté de la côte*. Agnès Varda est surtout connue pour le fait d'être la

seule cinéaste féminine de la Nouvelle Vague. Un courant cinématographique des années cinquante dominé par les metteurs en scène masculins. Dans ce chapitre, j'analyserai les circonstances sociopolitiques qui ont favorisé l'émergence de ce courant cinématographique. Nous étudierons le positionnement et la place importante qu'occupe Agnès Varda dans ce regroupement. La Nouvelle Vague est très diverse. On remarque deux champs généraux qui se distinguent l'un de l'autre par le degré de radicalité par lequel ils tournent au sein des films et aussi par des critères stylistiques. Deux groupes se forment : Le groupe Rive gauche et le groupe Rive droite. Agnès Varda appartient au groupe rive gauche, qui se caractérise par une approche expérimentale et libre à la conception et à la production d'un film. Dans ce contexte, je vais étudier le concept de cinécriture dont Agnès Varda est l'instigatrice. Elle compare son style et sa façon de tourner un film à la pratique d'écrire d'un écrivain qui choisit consciemment ses phrases, son vocabulaire et le point de vue qu'il veut présenter dans son œuvre. Cette liberté de style, cette non-conformité que l'on trouve chez Varda est quelque chose qu'elle partage avec Vigo qui était toujours plus avancé que son temps. Ici, je veux établir un lien entre les deux films et également entre les deux metteurs en scène. Ils ont eu beaucoup d'influence sur la compréhension des films de leur époque. Le but de cette partie est d'identifier certains parallèles entre les deux œuvres, qui pourront soutenir ma thèse. Ma théorie se base sur le fait que l'œuvre d'Agnès Varda (*Du côté de la côte*) s'inspire du film de Jean Vigo (*À propos de Nice*). Le film de Varda aborde des éléments qui sont similaires chez Vigo. À cette fin, j'ai établi un protocole de séquence qui vient illustrer les ressemblances entre les deux œuvres. Je me suis référée, à une scène où le même motif apparaît dans les deux films. J'ai choisi la séquence du carnaval que j'ai citée au cours de ce travail. Il s'agit d'un moment qui revient de la même façon dans les deux films. Dans les deux œuvres, le passage du carnaval est un point culminant. À partir de ce protocole, je vais effectuer une comparaison des deux scènes. Je tâcherai de repérer les points communs avec les motifs similaires.

La partie finale de ce travail sera composée d'une conclusion et de la mise en avant des résultats de mon étude.

2. DE L'ESSAI LITTÉRAIRE À L'ESSAI CINÉMATOGRAPHIQUE

On peut supposer que tout le monde ayant suivi un enseignement général soit familier avec le terme “essai” comme genre littéraire. Ce terme est dérivé du verbe latin « *exagium* » qui signifie « examiner » ou « juger ». L’essai est donc un genre très expérimental à l’aide duquel l’auteur essaie d’exprimer ses pensées subjectives et de traiter un sujet d’une manière libre et innovatrice.¹

En 1580, c’est Michel de Montaigne qui introduit l’essai littéraire dans le paysage littéraire français en créant une collection de textes intitulée *Essais*. Il crée ce nouveau genre de textes dans le but de rompre avec les normes stylistiques de son époque et commence à écrire d’une façon subjective et libre, d’une manière qui fait comprendre aux lecteurs le processus de la pensée de l’auteur. Son approche à une thématique n’est donc pas d’une façon directe, mais plutôt d’une façon associative, complexe et marquée par l’interruption de l’argumentation. De plus, il n’écrit pas avec le besoin de trouver des réponses aux questions qu’il se pose concernant la structure de la société, les mœurs de son temps, etc., mais il voit l’essai plutôt comme possibilité de déclencher des processus de réflexion chez ses lecteurs et de provoquer la discussion.² Les essais de Montaigne se distinguent surtout par leurs thématiques critiques qui reflètent l’état de la société. Les essais peuvent être lus comme réaction de la part de Montaigne aux maux de la société de son époque. Montaigne critique dans ses œuvres des normes dépassées tirant leurs origines du domaine de la tradition ou du domaine religieux ; un changement d’esprit surtout provoqué par la réformation.³

Il n’a pas fallu longtemps pour que d’autres écrivains suivent l’exemple de Montaigne et créent leur propre forme de l’essai. En Angleterre, par exemple, Sir Francis Bacon développe une forme de l’essai qui est basée sur le modèle de Montaigne, mais diffère de ceci dans l’aspect de la structure. Celle de l’essai de Bacon était beaucoup plus stricte que celle de Montaigne, il travaillait généralement d’une manière plus méthodique.⁴ Néanmoins, dans le cours de l’histoire littéraire ces deux formes d’essai se mélangent de plus en plus et deviennent finalement l’essai qui met l’accent sur le point de vue subjectif de son créateur ou de sa créatrice comme pouvoir politique.⁵

¹ Cf. ROSENTHAL, Christoph. *Die Wirklichkeit des Filmes ist fiktiv- Der Berliner Filmessayist Jan Franksen*. Baden-Baden : Tectum Verlag 2018, p. 70.

² Cf. Ibid. p. 82.

³ Cf. Ibid. p. 85.

⁴ Cf. Ibid. p. 81. ff.

⁵ Cf. Ibid. p. 82.

À l'époque de son émergence, l'essai n'était pas apprécié par les lecteurs contemporains. En Allemagne, on pouvait constater une véritable méfiance vis-à-vis de ce nouveau genre. Adorno voit la raison pour cela dans la séparation du domaine scientifique et du domaine artistique. L'essai est une forme de texte qui ne se classe ni dans l'un ni dans l'autre clairement et c'est la raison pour laquelle ce genre de texte créait la confusion.⁶ De plus, l'art était considéré comme forme d'expression peu sérieuse, ce qui avait un effet négatif sur la réputation de l'essai. Aujourd'hui, presque chaque texte est déclaré comme essai. Dans ce sens, il n'est pas faux d'affirmer comme l'a fait Georg Lukács, que la définition la plus exacte de l'essai est qu'il soit indéfinissable.⁷

C'est exactement ce manque de définition claire, le potentiel de ce genre de combiner la clarté scientifique avec l'expression artistique, qui rend celui-ci tant intéressant pour les écrivains et attire également des créateurs d'autres domaines artistiques.⁸ L'essai ne se limite donc pas au genre littéraire, il en existe un pendant dans le domaine filmique : l'essai au cinéma ou, autrement dit, l'essai cinématographique. Comme son parent, il s'agit du processus d'écrire qui est au centre. Dans le cas de l'essai cinématographique il s'agit, plus exactement, du processus d'écrire à l'aide du médium film. Dans le cas de l'essai cinématographique, la thématique, comme chez son pendant littéraire, reflète souvent un dysfonctionnement dans la société présentée du point de vue subjectif du metteur en scène.⁹

La partie suivante va inclure un aperçu historique qui tracera les origines de l'essai cinématographique et de l'émergence de ce genre dans le paysage cinématographique française.

2.1 ÉMERGENCE DE L'ESSAI CINÉMATOGRAPHIQUE COMME GENRE FILMIQUE

Au début de l'histoire du film les genres n'existaient pas. La raison pour cela est surtout le fait que le médium film n'était pas suffisamment développé et l'accent à l'époque était mis plus sur les progrès techniques d'un film que sur son contenu. C'est avec l'évolution du film ainsi que l'agrandissement de son répertoire que les trois grandes catégories ont été instaurées : documentaires, film de fiction et film expérimental.

⁶ Cf. Ibid. p. 83.

⁷ Cf. Ibid. p. 82.

⁸ Cf. Ibid. p.101

⁹ Cf. FILSER, Barbara. *Chris Marker und die Ungewissheit der Bilder*. Paderborn : Fink 2010, p. 86.

La raison de ce développement est une conséquence de la reconnaissance de l'industrie du film qu'en répartissant les œuvres dans des genres filmiques, on pouvait provoquer certaines attentes chez les spectateurs et spectatrices vis-à-vis d'un film. Cette constatation faisait du genre un moyen publicitaire très important, un élément décisif pour le succès d'un film au box-office. Comme le nombre de films sur le marché ne cessait pas de s'élever, cela faisait forcément apparaître des sous-catégories de cette classification classique.¹⁰

Toutefois, la répartition des œuvres filmiques dans des genres fixes avait pour conséquence que l'on pouvait découvrir une forte pulsion chez certains metteurs en scène de rompre avec ces catégories qui leur étaient imposées. Ils créaient donc des œuvres dont une attribution exacte était impossible, un mélange de styles, conventions et références. C'est exactement ce caractère hybride qui est aussi le trait distinctif de l'essai cinématographique.¹¹

Si l'on jette un regard au début de l'histoire du film en France, plus exactement, à l'époque des frères Lumière qui sont à l'origine du développement du cinématographe. Ce dernier permet la capture d'une image et sa reproduction à l'infini. On s'aperçoit que les premières œuvres de ces metteurs en scène ressemblent en conséquence à l'essai cinématographique. Il comporte de courts films documentaires dans le sens où ils représentent la vie à l'époque ; notamment le milieu industriel et ouvrier. En tout cas, on ressent une sorte d'exigence artistique. Principalement dans l'aspect de la mise en scène des petites histoires. Ces petites séquences au caractère documentaire présentent de plus en plus de scénarios qui les classent aussi dans le domaine fictif.¹² Après la pratique de représenter ces petites histoires naissent aussi les doutes du médium. Ainsi l'on commence de poser la question si l'on peut vraiment reproduire des choses abstraites comme les relations sociales à l'écran. Selon Möbius, c'était exactement cette forme de pression, cette exigence artistique qui était nécessaire pour le développement de l'essai cinématographique pour reproduire sur l'écran le processus de civilisation en pleine action.¹³ Voici quelques metteurs en scène qui ont fait avancer l'emploi du terme « essai » pour se référer à cette catégorie de film.

¹⁰ Cf. ROSENTHAL, 2018, p. 67. ff.

¹¹ Cf. Ibid. p. 68.

¹² Cf. Tom Gunning „Vor dem Dokumentarfilm: Frühe non-fiction-Filme und die Ästhetik der Ansicht“. In: *KINtop 4: Anfänge des dokumentarischen Films*, 1995, S. 111–121.

¹³ Cf. MÖBIUS, Hanno. „Das Abenteuer „Essayfilm““. In: *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft*. Heft 10: Versuche über den Essayfilm (1991), S. 10–24, p. 23.

2.1.1 SERGEJ EISENSTEIN

Néanmoins, le premier qui utilise la notion « essai » pour décrire un film est le metteur en scène russe Sergej Eisenstein. Il l'utilise pour parler de son film *Oktober* paru en 1928. Même s'il s'agit d'un texte russe, Eisenstein reprend le mot anglais sans traduction, mais celui-ci apparaît exclusivement dans ses documents privés. Il va falloir encore du temps jusqu'à ce que la notion soit établie dans la terminologie du film. À part *Oktober* il y a, dans les années vingt, aussi d'autres œuvres filmiques que l'on pourrait classer comme essais cinématographiques selon les critères établis plus tard. Un exemple qui est souvent cité dans ce contexte est le film *Berlin : Sinfonie einer Großstadt* du metteur en scène allemand Walter Ruttmann.¹⁴ Eisenstein n'a pas seulement influencé la nomination de ce genre, mais la réalisation technique de plusieurs essais cinématographiques repose sur les idées de celui-ci aussi.¹⁵ Eisenstein a fait avancer la théorie de Koulechov selon laquelle la combinaison de deux images (A+B) produit un sens particulier (C). Eisenstein voit le potentiel manipulateur dans ce principe, le metteur en scène peut guider la perception que les spectateurs et spectatrices ont de son œuvre. Pendant que Koulechov utilise le montage pour créer un sens, Eisenstein l'utilise pour atteindre l'effet contraire. Il combine deux images qui n'ont rien en commun, qui ne se ressemblent même pas d'une façon qui choque ou surprend les spectateurs et spectatrices. Il fait cela dans le but de produire des nouvelles impulsions qui de leur part créent de nouvelles pensées chez le public. C'est exactement cela qu'Eisenstein voit comme tâche principale du montage : combiner deux images statiques et de leur donner, en faisant cela, une idée.¹⁶ La technique du montage d'Eisenstein est appelée « montage des attractions » ou « montage des contrastes » et devient le modèle pour beaucoup de metteurs en scène dans le champ des essais cinématographiques.¹⁷

2.1.2 HANS RICHTER

Néanmoins, le terme « Filmessay » dans la zone linguistique allemande n'est introduit que dans les années quarante par le metteur en scène Hans Richter dans un article qu'il intitule *Der Filmessay: Eine neue Form des Dokumentarfilms*. Dans cet article, il fait d'abord une distinction entre deux types de film documentaire. Premièrement, le film documentaire

¹⁴ Cf. ROSENTHAL, 2018, p. 106.

¹⁵ Cf. MÖBIUS, 1991, p. 19.

¹⁶ Cf. BLÜMLINGER, Christa (Hg.); WULFF, Constantin (Hg.). *Schreiben Bilder Sprechen- Texte zum essayistischen Film*. Wien : Sonderzahl Verlagsgesellschaft m.b.H. 1992, p. 201.

¹⁷ Cf. Ibid.

mettant en scène ses thématiques d'une manière chronologique et fidèle à la réalité. Dans ce cas, les thématiques sont prises du domaine théorique, on ne présente que des faits vérifiables. Pour illustrer cette théorie, Richter mentionne des thématiques comme, par exemple, paysages ou coutumes populaires soit l'embryon qui grandit dans le ventre de la femme.¹⁸ Contrairement à ces thématiques qui requièrent une approche presque scientifique, Richter présente un deuxième type de documentaire. Il prend la forme d'un film qui cherche à présenter une thématique s'inscrivant plutôt dans le domaine émotionnel ou mental. Ce sont donc des thématiques dont il ne suffit pas de représenter simplement le sujet. Il faut aussi prendre en compte tous les concepts et idées derrière ces sujets. On essaie donc de rendre visibles des processus abstraits comme la pensée. Richter propose d'employer le terme « essai » pour se référer à cette forme de documentaire. Selon lui, en film comme en littérature, ce terme signifie la représentation de thématiques difficiles d'une manière générale et compréhensible.¹⁹ Richter persévère dans le but de rendre visibles ces phénomènes abstraits, l'essai cinématographique est doté d'une liberté immense :

Denn da man im Filmessay nicht an die Wiedergabe der äußeren Erscheinungen oder an eine chronologische Folge nicht gebunden ist, sondern im Gegenteil das Anschauungsmaterial überall herbeiziehen muß, so kann man frei in Raum und Zeit springen : von der objektiven Wiedergabe beispielsweise zur phantasischen Allegorie, von dieser zu Spielszene ; man kann tote wie lebendige, künstliche wie natürliche Dinge abbilden, alles verwenden, was es gibt und was sich erfinden lässt- wenn es nur als Argument für die Sichtbarmachung des Grundgedankens dienen kann.²⁰

Richter voit un grand potentiel dans cette forme de film. Il est même persuadé que le haut degré de liberté que présente ce type de documentaire peut attirer des metteurs en scène jeunes qui à cette date semblent préférer le film de fiction. On peut remarquer dans le passage cité dans ce paragraphe que la manière dont Richter décrit l'essai cinématographique est très précise et deviendra très importante pour la définition établie presque une décennie plus tard quand l'approche scientifique au genre de l'essai cinématographique vient de commencer.²¹

2.1.3 ALEXANDRE ASTRUC

En France, le travail scientifique à propos de ce genre ne commence donc qu'avant les années cinquante. C'est en 1949 que le metteur en scène français Alexandre Astruc annonce une nouvelle ère du film. Il l'appelle l'époque de la « caméra-stylo ». Ce qu'il veut dire avec

¹⁸ Cf. Richter, Hans. „Der Filmessay : Eine neue Form des Dokumentarfilms“ Baseler Nationalzeitung (Beilage), 25.04.1940. Dans : Blümlinger, Christa ; Wulff, Constantin. *Schreiben Bilder Sprechen : Texte zum essayistischen Film*. Wien : Sonderzahl Verlagsgesellschaft m.b.H., p. 196.

¹⁹ Cf. Ibid., p. 197.

²⁰ Cf. Ibid., p. 198.

²¹ Cf. ROSENTHAL, 2018, p. 108.

cela, c'est que le metteur en scène devient « auteur » et présente dans son œuvre sa perspective individuelle sur les choses. Il place la responsabilité dans tous les domaines de la production d'un film dans les mains du metteur en scène. Une personne donc obtient le pouvoir de décision comme l'auteur de l'essai littéraire. L'association métaphorique de la caméra avec un stylo indique également que l'image du film doit, tout comme le mot dans le texte de l'écrivain, être suffisante pour raconter une histoire ou doit, au moins, avoir le même pouvoir d'expressivité. Astruc demande de voir les images individuelles comme porteuses de sens autonomes.²² Ce que l'on peut témoigner dans ce cas est la transformation du film en un langage propre. Un langage d'ailleurs qui permet à l'artiste de manifester ses pensées et ses idées d'une manière claire autant que l'auteur dans le roman ou dans l'essai littéraire. Selon Astruc, le problème fondamental du film est l'expression de la pensée, un problème que l'auteur n'a pas avec ses textes. Pour cela, Astruc complimente le développement dans le domaine représentatif du film, plus précisément, la conscience du caractère significatif de l'image cinématographique.²³ L'image est donc supposée de se libérer de la tyrannie du visuel, d'être indépendante et capable de transmettre un sens sans l'addition d'autres éléments cinématographiques, un concept que l'on appelle « l'image pour l'image ».²⁴ Astruc résume les exigences qu'il a pour la nouvelle langue ainsi :

« Wir aber, wir sagen [...] dass der film dabei ist eine Form zu finden, in der er zu einer so rigorosen Sprache wird, dass der Gedanke sich direkt auf den Filmstreifen niederschreibt, ohne den Umweg über die plumpen Bildassoziationen zu nehmen [...] »²⁵

Ce qui est décrit dans ce paragraphe est l'idée d'un lien direct entre image individuelle et réceptrice. Cette théorie est très importante pour le développement de l'essai cinématographique, les metteurs en scène reprennent l'idée que l'image parle et que le film ne doit être que la représentation imagée des pensées personnelles.

2.1.4 ANDRÉ BAZIN

Les années cinquante peuvent donc être considérées comme date de naissance de l'essai cinématographique. Le metteur en scène qui est surtout lié à ce genre est Chris Marker. Il est connu pour ses collaborations avec Alain Resnais et pour des œuvres comme *Les statues*

²² Cf. ASTRUC, Alexandre. *Die Geburt einer neuen Avantgarde: die Kamera als Federhalter*. Dans: BLÜMLINGER, Christa (Hg.); WULFF, Constantin (Hg.). *Schreiben Bilder Sprechen- Texte zum essayistischen Film*. Wien : Sonderzahl Verlagsgesellschaft m.b.H. 1992, p. 199.

²³ Cf. Ibid. p. 201.

²⁴ Cf. Ibid. p. 200.

²⁵ Ibid. p. 201.

meurent aussi, Sans Soleil ou *La Jetée*. Le seul film vu par le critique de film très important pour son époque André Bazin est *Lettre de Sibérie* paru en 1957. La critique que Bazin écrit à propos de ce film est un manuscrit très important sur l'essai cinématographique et devient la base pour d'autres réflexions sur les caractéristiques de ce genre. Selon lui, l'image et le mot ne sont pas équivalents dans l'essai cinématographique, il est plutôt de l'opinion que le commentaire filmique en est l'élément de base. Bazin voit le stimulus acoustique à l'origine de la création du sens dans l'image. Il explique cette pensée à l'aide du film de Marker. Bazin appelle la technique de montage de Marker « montage horizontal » ce qui veut dire que Marker découpe les séquences d'une manière que le commentaire unit deux images qui n'ont pas un consensus évident. On témoigne ici d'une mise en relation verbale qui est nouvelle dans le monde de la création cinématographique, parce que l'image, selon Bazin, ne se réfère ni à l'image précédente ni à l'image suivante, mais plutôt à l'axe latéral, à ce qui est dit à propos de l'image dans le commentaire audio. Ceci ne crée d'ailleurs pas un sens cohérent, mais ouvre plutôt la voie pour encore plus de possibilités d'interprétation et, par cela, nourrit l'incertitude et la doute. On parle dans ce cas d'une relation entre son et image en contrepoint.²⁶

De plus, Bazin souligne la partie dans le film de Marker où celui-ci montre la même scène trois fois, mais chaque fois avec un commentaire différent. Ce qu'il veut montrer en faisant cela, est comment le sens est différent si l'on combine la même image avec un autre stimulus acoustique. Un autre trait que Bazin accentue dans son analyse de *Lettre de Sibérie* est le fait que Marker utilise du matériel filmique avec lequel il a tourné sur place tout comme le matériel qui existait déjà avant, par exemple des séquences de films animés.²⁷

Les premières approches au genre de l'essai cinématographiques datent ainsi des années cinquante ou certains critiques, comme Bazin par exemple, utilisent le terme dans la discussion immédiate d'un nouveau film. Mais ce n'est que dans les années quatre-vingt que cette forme de film est traitée comme genre indépendant et devient l'objet de recherches scientifiques.²⁸ Les chercheurs professionnels sur le cinéma sont d'accord sur le fait que ce n'est pas facile de définir clairement le genre de l'essai cinématographique, toutefois il y a quand même certains critères formels qui rendent une catégorisation possible. Les aspects formels de l'essai cinématographique, dont les essais des chercheurs de cinéma de créer une terminologie de ce genre, vont être exposés dans la partie suivante.

²⁶ Cf. BLÜMLINGER, WULFF, 1992, p. 13-15.

²⁷ Cf. Ibid. p. 205-207.

²⁸ Cf. ROSENTHAL, 2018, p. 113.

2.2 CRITÈRES FORMELS DE L'ESSAI CINÉMATOGRAPHIQUE

Ce n'est pas facile de décrire les critères formels d'un essai cinématographique. Comme discuté dans la partie précédente, il a duré longtemps jusqu'à ce que l'essai cinématographique soit analysé comme genre indépendant afin qu'il ne soit plus considéré comme sous-genre du documentaire. Même si cela a changé, il existe des définitions très diverses de ce genre rompant constamment avec les normes de la mise en scène traditionnelle. Les paragraphes suivants traiteront des particularités et des caractéristiques de l'essai cinématographique.

2.2.1 UN GENRE PARMI LES GENRES

L'essai cinématographique mélange des éléments de plusieurs genres filmiques. Le plus souvent, il est caractérisé comme hybride qui se place entre les deux catégories classiques, à savoir, entre le film documentaire et le film de fiction et reprend des caractéristiques de chaque catégorie.²⁹ Labarthe utilise de façon appropriée le terme du « sciencefictif ». ³⁰ L'essai cinématographique est né de la crise du film documentaire ou plus exactement de la crise de l'image en général. Comme il y a dans l'histoire humaine des événements par exemple la guerre ayant traumatisé toute une génération, la conséquence logique en est le refus d'une représentation fidèle à la réalité. C'est la raison pour laquelle le genre de l'essai cinématographique est né, un style dont les metteurs en scène ne présentent que les aspects de la réalité qu'ils veulent montrer dans le contexte qu'ils estiment approprier et d'une manière qui fait appel à la mémoire collective des spectateurs, mais qui rend possible en même temps une approche nouvelle à la thématique.³¹ Contrairement au film de fiction, l'essai cinématographique renonce à toute forme de continuité en ce qui concerne l'action. Généralement, il n'y a pas de fil rouge ni de personnages principaux importants pour la narration. Il s'agit plutôt d'un collage de références, répétitions, paires d'opposés qui lient les images et en cela donnent un sens à l'ensemble du travail.³² Pendant que le film documentaire a clairement un caractère de preuve et voit l'argumentation pertinente comme sa tâche principale, l'essai cinématographique ne poursuit pas cet objectif. Il n'opte pas comme son prédécesseur pour traiter des sujets qui sont contradictoires. Adorno voit dans cette qualité la

²⁹ Cf. Ibid. p. 120 ff.

³⁰ Cf. LABARTHE, André S. *Essai sur le jeune cinéma français*. Paris: Le Terrain Vague 1960, p.39.

³¹ Cf. ROSENTHAL, 2018, p. 129.

³² Cf. MÖBIUS, 1991, p. 10.

puissance de ce genre. Selon lui, une telle manière de combiner des éléments divers, de lier l'un à l'autre à l'aide de différentes techniques cinématographiques porterait le focus des personnages et de l'action sur les contextes globaux.³³

Si l'essai cinématographique est donc né du film documentaire, on peut se demander bien sûr ce que c'est qu'un film documentaire ? Roth fournit dans son œuvre dédiée au film documentaire une définition très précise de ce genre. Selon lui, l'action qui est présentée dans le film documentaire aurait eu lieu également sans la présence de la caméra. En d'autres termes, l'action n'a pas été créée aux fins du tournage d'un film, mais il s'agit plutôt d'événements réels. Au contraire, l'essai cinématographique joue clairement avec la notion de réalité.³⁴ Les metteurs en scène créent dans leurs œuvres des mosaïques composées de matériel déjà existant pris d'autres films, soit documentaires, soit de fiction, et de matériel tourné exclusivement pour l'œuvre.³⁵

Le trait qui assure à l'essai cinématographique son indépendance comme genre est la multiperspectivité, c'est-à-dire sa capacité d'utiliser plusieurs méthodes et techniques pour se rapprocher de la réalité qu'il représente.³⁶ La réalité dans l'essai cinématographique est présentée d'une façon qui se distingue de celle du film documentaire et du film de fiction. L'essai cinématographique ne veut pas représenter la réalité absolue comme le film documentaire. Il ne cherche pas non plus à raconter une histoire cohérente et structurée comme le film de fiction. Ce qu'il démontre se rapporte à tout ce que l'on ne peut pas représenter. Il s'agit de maux sociaux, catastrophes historiques. En d'autres termes, des contenus de la mémoire collective d'un pays ou d'une société.³⁷

Si tant est que l'on puisse parler de « genre » dans le cas de l'essai cinématographique. Le terme « genre » dans ce cas ne signifie pas nécessairement la catégorisation d'une œuvre filmique ou la définition exacte de ce qu'est un essai cinématographique. Il faut voir le « genre » plutôt comme produit générique que l'on doit analyser dans le contexte de sa culture de naissance pour comprendre les facteurs favorisant son émergence.³⁸ Cette approche, donc la mise en scène spéciale de ce genre va être discutée dans la partie suivante.

³³ Cf. ROSENTHAL, 2018, p. 127.

³⁴ Cf. Ibid. p. 128.

³⁵ Cf. MÖBIUS, 1991, p.13.

³⁶ Cf. ROSENTHAL, 2018, p. 131.

³⁷ Cf. Ibid. p. 117.

³⁸ Cf. Ibid. p. 80.

2.2.2 STRUCTURE DE LA NARRATION OU LE RÔLE DU MONTAGE

La structure de la narration et la logique inhérente c'est-à-dire la chronologie d'une œuvre de fiction ou d'une œuvre documentaire constituent les éléments principaux du film documentaire et du film de fiction. L'essai cinématographique joue avec ce principe. Il combine sous forme d'un collage d'images individuelles, d'unités de sens, d'éléments sonores et de fragments de texte. Il refuse tout assemblage linéaire et crée, en employant la technique de la recombinaison, de nouvelles significations contextuelles.³⁹ De plus, dans la plupart des essais cinématographiques aucune indication du temps et de l'espace n'est donnée et il n'y a pas la présence de personnages principaux. À cause de l'ignorance de l'individu sont produits des rapports plus globaux. Cela met l'accent sur la mémoire collective sociale au lieu de la mémoire individuelle.⁴⁰

Le montage joue un rôle très important dans le contexte de la création du sens. Ceci a été découvert premièrement par le metteur en scène Lev Koulechov. C'est en 1921, qu'il s'aperçoit qu'en tant que metteur en scène, il est possible d'utiliser le principe de la relation d'images pour jouer avec le sens. Dans l'ère du cinéma muet il conduit l'expérience suivant : il montre en gros plan le visage d'un homme. Il présente cette même image trois fois. La première fois, on voit d'abord une assiette de soupe puis le visage de l'homme. La seconde fois, on le voit combiné avec un enfant en un cercueil et, la troisième fois, on voit le visage neutre de l'homme et puis une image d'une femme lascive allongée sur un canapé. Ce que Koulechov souhaite démontrer à travers cette expérience, c'est le pouvoir du montage. Avec trois différentes interactions, il crée trois différentes significations : faim, consternation et désir.⁴¹ Les films d'essai tirent profit de ce pouvoir du montage. Ils alignent les images cinématographiques d'une telle manière que les spectateurs et spectatrices aient un aperçu du point de vue individuel du metteur en scène. Pour cela, les essayistes emploient la gamme complète des moyens techniques du montage : le mode ralenti, le mouvement rapide, le fondu enchaîné, le fondu en noir ou blanc, la vitesse de variation des plans, le champ-contre-champ ou même la décision si on veut faire des coupes ou si l'on veut une séquence entière sans coupe, donc un supposé plan-séquence. Le montage des essais cinématographiques est aussi inspiré par des concepts expérimentaux du montage comme le principe du montage des attractions de Sergej Eisenstein ou le montage des contrastes.

³⁹ Cf. Ibid. p. 130.

⁴⁰ Cf. MÖBIUS, 1991, p. 11.

⁴¹ Cf. Ibid. p. 13.

Chris Marker prolonge l'expérience de Koulechov dans *Lettre de Sibérie*. Il y ajoute la piste audio, plus particulièrement, trois textes différents pour la même image pour montrer la force du montage sonore. Bazin décrit cette scène dans sa revue du film :

[...] eine Straße in Irkutsk Man sieht, wie ein Autobus vorbeifährt und Straßenarbeiter, die die Fahrbahn ausbessern, und zum Schluss einen Mann mit einer Art Galgengesicht- jedenfalls von der Natur wenig bevorzugt-, der zufällig das Blickfeld der Kamera durchquert. Chris Marker kommentiert diese äußerst banale Szene von zwei gegensätzlichen Perspektiven aus : Zuerst in der Art eines konformistischen Kommunismus, der in dem Passanten « einen pittoresken Vertreter des hohen Nordens » sieht, während er danach in der reaktionären Version zum « beängstigenden Asiaten » wird.⁴²

Marker ajoute à ces deux possibilités d'interprétation une troisième option neutre et impartiale qui décrit l'homme ainsi : « [als einen] vom Schielen gepeinigten Jakuten »⁴³. En faisant cela, Marker montre que l'impartialité est une illusion et que la tentative d'être objectif finit parfois par être encore plus inexacte que la représentation partielle. Il en conclut : « Der Vorgang, dem wir zugesehen haben, ist also ganz und gar dialektisch, indem man auf dasselbe Bild drei verschiedene geistige Haltungen gerichtet und davon das Echo erhalten hat ».⁴⁴ On peut ainsi dire, comme l'a déjà reconnu Adorno, que texte et écriture ajoutent à ce qui est visible un niveau abstrait et de différentes possibilités d'interprétation, lorsque même dans certains cas la source du son est extradiégétique, dans ce cas n'est pas visible dans la séquence.⁴⁵ Cette caractéristique, donc l'importance de la piste sonore pour l'essai cinématographique, est un élément qui distingue le film d'essai du film documentaire.⁴⁶

Dans sa revue du film *Lettre de Sibérie* de Chris Marker Bazin parle du « montage horizontale » : « Jetzt bezieht sich ein Bild nicht mehr auf ein ihm vorangehendes oder folgendes, sondern ist gewissermaßen seitwärts darauf gerichtet, was gesagt wird ».⁴⁷ Selon lui, il s'agit d'une sorte de montage qui s'effectue de l'oreille à l'œil. Plus précisément, il suggère que l'élément auditif ou textuel qui est lié à une image a une grande influence sur le sens de celui-ci.⁴⁸ Les metteurs en scène jouent souvent avec ce principe pour créer une sorte d'irritation dans leurs œuvres. Ils combinent des éléments du film avec des pistes audio sous forme de commentaire d'une voix off, intertitres ou insertions de texte dans une image filmique qui ne correspond pas à ceux-ci.⁴⁹

⁴² BLÜMLINGER, WULFF, 1992, p. 207.

⁴³ Cf. Ibid. p. 207.

⁴⁴ BAZIN, André. *Lettre de Sibérie*. 1958. Dans : Blümlinger, Christa ; Wulff, Constantin. *Schreiben Bilder Sprechen : Texte zum essayistischen Film*. Wien : Sonderzahl Verlagsgesellschaft m.b.H., p. 208.

⁴⁵ Cf. ROSENTHAL, 2018, p. 133.

⁴⁶ Cf. Ibid. p. 136.

⁴⁷ BAZIN, André. *Lettre de Sibérie*. 1958. Dans : Blümlinger, Christa ; Wulff, Constantin. *Schreiben Bilder Sprechen : Texte zum essayistischen Film*. Wien : Sonderzahl Verlagsgesellschaft m.b.H., p. 207.

⁴⁸ Cf. BLÜMLINGER, WULFF, 1992, p. 206.

⁴⁹ Cf. ROSENTHAL, 2018, p. 131-132.

On témoigne dans l'histoire du film trois tendances en ce qui concerne la synergie du son et de l'image. D'abord l'ère du film muet, caractérisé par l'emploi du discours indirect sous forme de panneaux avec intertitres. Puis, l'ère du film sonore où l'on peut distinguer une interaction entre le discours direct et l'image. L'un fonctionne comme élargissement de l'autre. Finalement, il y a le cinéma moderne où la tendance est plutôt celle où le stimulant visuel et le stimulant auditif se contredisent, l'opposition entre discours direct et indirect est annulée.⁵⁰ Le défi que se posent les metteurs en scène modernes est de combiner deux images d'une manière qui fait avancer un entre-deux. Un espace non défini laissant la place à l'imagination et à l'interprétation subjective des spectateurs et spectatrices.⁵¹ Il s'agit en d'autres mots d'un deuxième « maintenant » qui est produit en composant un collage de moyens de tous les domaines artistiques et de toutes les époques. L'essayiste travaille dans cet espace entre-deux où il doit créer un lien entre la réalité du matériel et la réalité de la réflexion à propos de ceux-ci.⁵²

Selon Hanno Möbius, les metteurs en scène des essais cinématographiques sont toujours à la recherche de nouvelles techniques pour connecter les contenus de leurs œuvres et ils puisent des vastes possibilités de connexion qu'offre le médium film pour garantir la logique inhérente du film normalement pas si évidente dans l'essai cinématographique. Le son n'est donc plus nécessairement lié à une séquence spécifique, mais peut dépasser les limites des séquences, il peut s'étendre sur plusieurs séquences. Les thèmes abordés dans les œuvres sont reliés par des coupes intermédiaires. Les relations narratives sont montrées avec l'aide des fondus enchaînés ; ils sont essentiels pour l'avancement de l'action.⁵³ Il accentue surtout l'importance de ceux-ci dans l'interprétation de la réalité comme partie de la mémoire collective. Un autre aspect qui caractérise l'essai cinématographique est le fait qu'il contient de nombreuses références sur d'autres contenus du monde de l'art ou de la mémoire collective.

2.2.3 INTERTEXTUALITÉ ET INTERMEDIALITÉ

Comme déjà mentionné dans la partie d'avant, l'essai cinématographique l'essai cinématographique n'est pas une œuvre dans laquelle on est représenté exclusivement soi-même. La référence sur une autre œuvre est un trait que l'essai cinématographique partage avec son pendant littéraire. D'après Adorno, Lukacs et Bense, c'est cette caractéristique qui

⁵⁰ Cf. BLÜMLINGER, WULFF, 1992, p. 26.

⁵¹ Cf. Ibid. p. 26.

⁵² Cf. Ibid. p. 111.

⁵³ Cf. MÖBIUS, 1991, p. 19.

est constitutive de toute forme d'essai. Cependant, la citation dans ce contexte ne doit pas forcément être d'une façon directe. Il y a plusieurs manières dont on peut établir une connexion avec une autre œuvre. Le terme scientifique décrivant cette pratique était introduit par Julia Kristeva en 1967 : l'intertextualité. La conclusion qu'elle tire dans son œuvre est la suivante : « Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. »⁵⁴

Naturellement, des œuvres littéraires ne peuvent pas être intertextuelles de la même manière que des œuvres filmiques comme il s'agit, après tout, de deux types de médias différents. Dans le cas de l'essai cinématographique, il est justifié de parler d'une double intertextualité. D'un côté, il y a les références d'un texte à un autre qui sont visible dans le commentaire filmique sous forme de citations de textes littéraires ou scientifiques. De l'autre, l'intertextualité apparaît sous forme de petites insertions contenant des titres ou des phrases clefs. En général, le texte écrit est un élément très important dans l'essai cinématographique. Souvent, il est intégré dans le film sous forme des panneaux de localités comme indication de l'espace présenté dans le film, mais on voit aussi l'écriture imprimée sur les panneaux des magasins ou dans les journaux, parfois même l'écriture de main d'un personnage apparaissant dans le film.⁵⁵ Les références sur le niveau de l'écriture sont très extensives et apparaissent sous de vastes formes. Il peut s'agir, par exemple, d'un texte écrit par un personnage du film, un texte lu à haute voix par un personnage du film soit sous forme de poème, soit sous forme de lettre ou texte utilitaire. Il peut s'agir d'une citation prise d'un livre ou d'un article dans un journal quotidien. Parfois, l'écriture est celle d'un autre pays, donc un système d'écriture complètement différent. Cependant, l'écriture ou la langue en générale dans le film a un rôle très difficile à jouer. Il ne doit pas répéter le sens déjà présenté dans l'image, mais doit ajouter un côté nouveau à celui-ci. Selon Möbius, la raison pour laquelle l'écriture est tant importante dans l'essai cinématographique pourrait être que l'exigence à la langue (de ne pas seulement doubler le sens de l'image) est si élevée qu'on a utilisé l'écriture en plus pour minimiser la pression.⁵⁶ Mais l'écriture et surtout la littérature ne sont pas les seuls domaines auxquels les metteurs en scène se réfèrent dans leurs œuvres. Irina Rajewsky décrit la forme d'intermédialité applicable dans ce contexte ainsi :

⁵⁴ KRISTEWA, Julia. „Sémeiotiké“ in: Pfister, Manfred, Broich, Ulrich: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1985.

⁵⁵ Cf. ROSENTHAL, 2018, p. 145.

⁵⁶ Cf. MÖBIUS, 1991, p. 19.

Verfahren der Bedeutungskonstitution eines medialen Produkts durch Bezugnahme auf ein Produkt (= Einzelreferenz) oder das semiotische System (=Systemreferenz) eines konventionell als distinkt wahrgenommenen mit den dem Kontaktmedium eigenen Mitteln.⁵⁷

Cela signifie donc que les références ne se rapportent pas seulement sur un seul type de média, mais en fait que celles-ci peuvent se faire à n'importe quelle forme de média. C'est en cela que s'exprime aussi le caractère transgressif de l'essai cinématographique. C'est une bonne possibilité pour les auteurs des films d'inscrire leur œuvre dans le cadre culturel ainsi qu'artistique.⁵⁸ Selon Möbius, il peut s'agir de références sur d'autres films, sur des contenus de l'art visuel, sur la musique et sur l'écriture, sur la danse ; bref, sur toutes les formes d'expressions artistiques. Selon Bazin, le film s'inspire tout d'abord de la photographie. Sa naissance joue un rôle très important dans le développement des arts plastiques et surtout du cinéma.⁵⁹

Ces références à d'autres formes artistiques ne peuvent pas être intégrées d'une manière directe, mais il faut les interpréter d'une manière filmique. C'est alors un processus très critique à l'égard des médias comparant leurs processus de formation et leur fonctionnement. Cela montre encore une fois que l'essai cinématographique est un genre extrêmement autoréflexif et donc idéal pour le travail comparatiste.⁶⁰

2.2.4 RÉFLÉXIVITÉ DU MÉDIUM FILM

Le critère principal qui doit être respecté pour assurer la qualité d'un film est l'invisibilité des processus et techniques cinématographiques de sa production. Cela signifie que le metteur en scène tente de manipuler la caméra de façon calme. Il évite les ombres de l'équipement du tournage ainsi que le montage invisible. Il apporte un soin tout particulier afin que les spectateurs ne se rendent pas compte de l'artificialité de l'œuvre.⁶¹ Dans le cas de l'essai cinématographique, on peut témoigner l'exact opposé. Le principe de rendre visibles ces processus argumentatifs et cinématographiques peut être considéré comme faisant partie de sa valeur artistique. Normalement, les auditeurs adoptent le regard de la caméra. Ils ne se rendent pas compte que ce regard est préformé par les idées du metteur en scène et produit par l'appareil filmique. Dans le cas de l'essai cinématographique, ce principe est renversé. En rendant visible, les processus créatifs d'une œuvre cinématographique, le regard du spectateur

⁵⁷ RAJEWSKY, Irina. „Intermedialität“ Tübingen: 2002. In: Berndt/Tonger-Erk, *Intertextualität*, Berlin: Erich-Schmidt Verlag GmbH & Co 2013, S. 159.

⁵⁸ Cf. ROSENTHAL, 2018, p. 146.

⁵⁹ Cf. BAZIN, André. *Qu'est ce que le cinéma ?* Paris : Les Éditions du Cerf 2011, p. 16.

⁶⁰ Cf. MÖBIUS, 1991, p. 14.

⁶¹ Cf. ROSENTHAL, 2018, p. 137.

est rejeté sur lui-même.⁶² Derrière cette apparition des techniques filmiques, l'auteur est toujours caché, car il cherche à renvoyer à sa propre personne son approche subjective à la thématique.⁶³ Dans le domaine du film, la devise générale est l'objectivité. L'essai qu'il soit littéraire ou cinématographique ne cherche pas à obscurcir la subjectivité. Il tente d'en faire une partie autonome de la thématique. Pratiquement toutes les œuvres se reflètent à un individu extradiégétique, l'auteur, qui fonctionne comme instance de référence.⁶⁴ Rascoli compare ce principe au principe de la conjugaison à la première personne. Cependant, il ne fait en aucun cas la différence s'il s'agit de la première personne du singulier ou bien du pluriel.⁶⁵ Une autre approche d'interprétation de la subjectivité dans l'essai cinématographique est apportée par Scherer. Elle accentue l'attrait de ne pas pouvoir identifier clairement les thèmes imaginaires des films. Selon elle, l'oscillation entre l'auteur dont on connaît les sujets obscurs dans leur représentation ; ressemble fortement à l'oscillation entre les genres filmiques : film documentaire et film de fiction.⁶⁶ Dans le contexte de la subjectivité, il faut encore souligner le fait que, l'essai cinématographique n'envisage pas forcément de présenter un résultat. Il veut révéler ce que sont les processus de la pensée derrière une idée. C'est pour cette raison que David Montero, spécialiste dans le domaine des sciences du film, parle de « thinking images » en rapport à l'essai cinématographique.⁶⁷ Cependant, l'essai cinématographique ne cherche pas seulement à divulguer les processus de l'idéologie, mais aussi les processus de la production du film.

Comme cela a déjà été abordé, ce n'est pas seulement le metteur en scène qui conçoit le sens d'un essai cinématographique. On peut parler dans ce contexte d'une création de sens à trois dimensions. Ce sont dans un premier lieu, l'expression subjective de l'auteur. Secondement, la perception commune des spectateurs et spectatrices ; dépendant de leur mémoire collective. Ainsi que les circonstances socio-économiques dans lesquelles le film est publié. Dans un dernier temps, le processus de la pensée de chaque spectateur ou spectatrice ; colorée par ses expériences et goûts individuels.⁶⁸ Le spectateur ou la spectatrice joue donc un rôle important dans ce contexte. C'est à lui ou à elle de fusionner les fragments présentés dans l'essai cinématographique et d'y ajouter, en faisant cela, une certaine cohérence.⁶⁹ On parle de

⁶² Cf. Ibid. p. 138.

⁶³ Cf. ROSENTHAL, 2018, p. 139.

⁶⁴ Cf. Ibid. p. 140.

⁶⁵ Cf. ROSENTHAL, 2018, p.189.

⁶⁶ Cf. SCHERER, Christina. „Die Subversion dominanter Bilderwelten im Essayfilm“ In : TODE, Thomas (Hg.); KRAMER, Sven. *Der Essayfilm- Ästhetik und Aktualität*. Konstanz : UVK Verlagsgesellschaft mbH 2011, p. 143-158, p. 150.

⁶⁷ Cf. ROSENTHAL, 2018, p. 136 ff.

⁶⁸ Cf. Ibid. p.144.

⁶⁹ Cf. MÖBIUS, 1991, p. 23.

même d'une coproduction du metteur en scène et son public pour employer un terme du postmoderne. On peut donc dire que le processus de création de l'œuvre tout comme l'interprétation de celle-ci sont des processus énormément subjectifs et versatiles.⁷⁰ Dans certains essais cinématographiques cette qualité de l'image de communiquer le sens envisagé par le metteur en scène aux spectateurs et spectatrices est même mise en cause. Möbius voit ce rôle des spectateurs et spectatrices un peu partagé. Il met en question la compétence des images de transmettre un sens et surtout l'intention du metteur en scène au public.⁷¹

Ces fragments, dont on traite toujours ; en relation avec l'essai cinématographique ne sont pas seulement des images filmiques juxtaposées les unes aux autres. Il s'agit par ailleurs, de composants issus de plusieurs sphères de médias ; ou d'exemples provenant d'autres textes ou films. Cet aspect référentiel est un critère distinctif de l'essai cinématographique. Après avoir évoqué les références, comme figure caractéristique de l'essai cinématographique. Il est aussi majeur de jeter un regard, sur les champs thématiques ; autour desquelles tournent les films ; puis de souligner l'importance des paires d'opposés pour la représentation de ceux-ci.

2.2.5 PAIRES D'OPPOSÉS ET CHAMPS THÉMATIQUES

Un trait caractéristique de l'essai cinématographique est la subjectivité avec laquelle l'auteur présente ses idées et sa perception du monde. Il est donc évident, que les champs thématiques centraux soient aussi dotés d'un haut degré de subjectivité. Entre autres l'imagination, les expériences personnelles, la mémoire (collective ou individuelle) et le plus important, le rêve.⁷² Jean Vigo est probablement le metteur en scène le plus expérimenté pour sa démonstration des rêves dans son œuvre. Dans ses films, les séquences de rêves sont souvent liées à l'élément liquide : l'eau. La séquence intitulée « danse sous-marine » est connue pour son haut degré de poésie dans le monde cinématographique. Mais l'eau n'est pas le seul des quatre éléments de base, l'eau, l'air, la terre et le feu, qui apparaissent dans les essais cinématographiques. Dans les films de Chris Marker, par exemple, les éléments représentent l'équilibre positif entre l'homme et la nature. Contrairement à cela, chez le metteur en scène Derek Jarman les éléments apparaissent afin de souligner l'homologie entre l'homme et l'objet inanimé qui peuvent être aperçus comme une métaphore de l'industrialisation. Par cela, Jarman traite un développement historique qui, selon lui, a

⁷⁰ Cf. ROSENTHAL, 2018, p. 133.

⁷¹ Cf. MÖBIUS, 1991, p. 23.

⁷² Cf. SCHERER, Christina. *Die Subversion dominanter Bilderwelten im Essayfilm*. In : TODE, Thomas (Hg.); KRAMER, Sven. *Der Essayfilm- Ästhetik und Aktualität*. Konstanz : UVK Verlagsgesellschaft mbH 2011, p. 143-158, p.150.

ramené l'humanité dans un état crise. Dans son œuvre, on témoigne le processus de dissolution du monde, de l'autodestruction de la civilisation comme nous la connaissons, dans ces éléments de base. Il fait cela d'une manière fragmentaire typique pour l'essai cinématographique : des flammes saisissent la villa, les ondes de la mer inondent du papier et effacent l'écriture au-dessus de celui-ci.⁷³

Les sujets subjectifs sont normalement aussi des thèmes très abstraits comme on circule ici dans le champ des sentiments. D'un côté, ce haut degré d'abstraction est difficile à transmettre à d'autres personnes qui ont bien sûr des sensations différentes, mais d'un autre côté, cela donne beaucoup de liberté au metteur en scène. Dans le domaine de l'abstraction, il n'y a pas de règles.

Malgré tout, on ne peut pas douter de la tendance que l'on retrouve chez la plupart des metteurs en scène, de jouer avec ce que l'on pourrait désigner comme « oppositions ». Il s'agit de notions de paires contrastives. Par exemple : vie/mort ; guerre/paix ; nature/culture ; se souvenir/oublier. Même si les notions sont clairement des oppositions, Marker insiste sur leurs points communs plutôt que sur leurs différences. Il propose de penser ces différences comme des relations. Ce qu'il fait donc est d'explorer de quelle façon les concepts sont reliés. Un exemple se situe dans le film "Das Kino und der Tod" de Bitomsky où celui-ci juxtapose « la mort » d'un objet inanimé, en particulier une cigarette au moment du décès d'un être humain. Dans cet exemple, on voit très bien que le fossé entre l'objet et l'être humain devient relatif à cause de cette facette, la mort, qu'ils ont en commun.⁷⁴ Cet aspect de rompre avec des conceptions bien établies est une chose que l'essai cinématographique partage avec l'essai littéraire. Dans les deux formes d'essais, il est courant d'utiliser des notions floues, en d'autres mots de leur donner un sens nouveau ou substitutions d'un concept plus vaste. Marker emploie, par exemple, le mot « zone » pour se référer à un espace utopique. Une autre forme de fluidité mise en scène dans les essais cinématographiques ainsi que littéraires est produite par l'élément stylistique de l'analogie. Comme cela a déjà été mentionné, on trouve un exemple d'une analogie dans le film de Bitomsky, l'analogie notamment entre la mort d'un être humain et la combustion d'une cigarette. Le principe analogique réapparaît dans le romantisme d'où il parvient à l'essai cinématographique.⁷⁵ Mais les oppositions n'apparaissent pas seulement dans le domaine du contenu ou de la thématique. On les trouve aussi dans le domaine technique, par exemple sous la forme d'un changement entre sombre et

⁷³ Cf. MÖBIUS, 1991, p. 21.

⁷⁴ Cf. Ibid. p. 16.

⁷⁵ Cf. Ibid. p. 17.

clair.⁷⁶ Si les thèmes abordés dans l'essai cinématographique ne sont pas pris des domaines décrits dans le paragraphe d'avant, il s'agit normalement de thèmes peu compliqués. Ce sont plutôt des thèmes banals, quotidiens, mais ce qui est particulier dans ce cas, c'est que ces thèmes sont présentés dans un contexte déconnecté. Cela ajoute souvent un côté originelle, presque humoriste aux œuvres.⁷⁷

La partie suivante sera dédiée à l'œuvre *À propos de Nice*, de Jean Vigo. Puis nous tenterons d'étudier, si cette œuvre répond à l'ensemble des critères de l'essai cinématographique; étudiés dans cette section de ce travail.

3. *À PROPOS DE NICE*, JEAN VIGO ET LE RÉALISME POÉTIQUE

À Propos de Nice est le premier œuvre filmique de Jean Vigo qu'il tourne avec son opérateur de caméra russe, Boris Kaufman, frère cadet des cinéastes célèbres Dziga Vertov et Mikhaïl Kaufman. Le film est montré pour la première fois au théâtre du Vieux-Colombier à Paris en 1930. Certains critiques de cinéma reconnaissent que Vigo est un metteur en scène avancé pour son époque. Cela est également la raison pour laquelle son œuvre filmique n'a pas reçu l'intérêt espéré de son vivant. Michel Temple établit donc dans son article intitulé *Dreaming of Vigo* un lien entre Vigo et le poète Arthur Rimbaud. Paul Verlaine, à préciser, se réfère à ce dernier en recourant au terme "poète maudit" En effet, Rimbaud meurt juste avant de recevoir la reconnaissance pour son œuvre littéraire. Rimbaud sera avancé à un statut idéalisé Il va devenir une référence en ce qui concerne la littérature de qualité. Temple adapte le terme verlainien au cinéma. Il désigne Vigo comme « cinéaste maudit » et la comparaison n'est pas du tout tirée par les cheveux. Vigo meurt à l'âge de 29 ans après avoir tourné que quatre films. Néanmoins, il compte parmi les metteurs en scène les plus influents dans l'histoire du cinéma français.⁷⁸ Un certain mysticisme s'est créé autour de lui-même, à cause de son décès prématuré mais également, en raison de son militantisme hérité par son père. Miguel Almereyda ; son patronyme réel étant Eugène Bonaventure de Vigo. Celui-ci était anarchiste et journaliste. Il fut emprisonné à plusieurs reprises, pour haute trahison. Ce dernier a combattu contre les injustices sociales puis contre la société des classes. Il a choisi le pseudonyme d'Almereyda qui est un anagramme de « Y a la merde » pour choquer la bourgeoisie et pour lutter pour la minorité hispanique opprimée en France à laquelle il

⁷⁶ Cf. Ibid. p. 20.

⁷⁷ Cf. ROSENTHAL, 2018, p. 150.

⁷⁸ Cf. TEMPLE, Michael. „Dreaming of Vigo: Jean Vigo Made Just Four Films and Died a Nobody“ In: *Sight and Sound*; Nov 1998; 8, 11; Performing Arts Periodicals Database, p. 14.

appartient. De plus, on se demande toujours, ce que Vigo serait devenu aujourd'hui. Dans l'hypothèse où il serait encore parmi ce monde. C'est la même interrogation qui se pose concernant le monde cinématographique. À l'heure actuelle, aurait-il été dépourvu des contributions de Vigo ?⁷⁹ Pierre Lherminier résume l'effet du phénomène Vigo sur nous ainsi : « [...] Thus Jean Vigo is the name of one of our most beautiful dreams, the name of the ideal figure of ourselves which we would like to resemble. »⁸⁰

Pour pouvoir comprendre l'exception que Vigo a constituée parmi les metteurs en scène de son vivant, il faut d'abord jeter un regard sur les circonstances socio-politiques dans lesquelles il a vécu et dans lesquelles son œuvre filmique a été créée.

3.1 CIRCONSTANCES SOCIOPOLITIQUES

Jean Vigo commence le tournage de son premier film *À Propos de Nice* en 1929, la première représentation a lieu en 1930. Les années vingt et trente en France sont une période marquée par le changement, les innovations techniques, mais aussi par la crise économique mondiale, la Grande Dépression. Dans le paysage cinématographique se développent d'une manière parallèle des courants filmiques divers : le film hollywoodien classique aux États-Unis, le film d'avant-Garde en Russie et en France on témoigne de la naissance du film impressionniste où l'on peut citer ici Abel Gance, et le film surréaliste avec des représentants comme Buñuel, Dalí ou Man Ray.⁸¹ Malgré ces dynamiques innovatrices, cette période est aussi marquée par la guerre. L'une qui vient de s'achever tandis qu'une seconde se prépare à éclater de nouveau. Le cinéma français se trouve en état de crise dont il ne parvenait pas à se libérer durant une décennie.

3.1.1 LE CINÉMA FRANÇAIS EN CRISE

Au début du 19^e siècle, le cinéma français était au palmarès de l'industrie du film mondial. Des firmes de production comme Pathé, Gaumont et Méliès situées dans l'est de Paris dominaient le marché. Trois ans plus tard, les maisons de production italiennes, danoises

⁷⁹ Cf. TEMPLE, 1998, p. 16.

⁸⁰ Ibid. p. 16.

⁸¹ Cf. HAHN, Thembi. *À propos de Nice – Portrait einer geteilten Stadt Oder der poetische Widerstand im Kino von Jean Vigo*. Groß Glienicke: Hausarbeit Europäische Medienwissenschaft 2013, p. 4.

et américaines entrent en scène. La concurrence devient de plus en plus forte et la France perd sa position de leader.⁸²

C'est la guerre qui a finalement brisé la nuque de l'industrie cinématographique française. La mobilisation des hommes prive le cinéma français de son personnel, la production devait être interrompue et, par conséquent, les salles de cinéma fermaient les uns après les autres. Même s'il y avait des tentatives de tourner des films malgré la situation désolante, faute d'un manque d'électricité et de pellicules, ces projets étaient vite abandonnés.⁸³

Néanmoins, l'état de l'industrie du film française ne s'améliorait pas une fois la guerre achevée. Les films américains faisaient désormais partis des attentes du public. Les firmes de production françaises telles que Pathé et Gaumont qui existaient encore étaient confrontées à la faillite. L'industrie du film français à cette époque était marquée par des scandales liés à la corruption des chefs d'entreprise des deux studios, Léon Gaumont et les frères Nathan, cela a créé un scepticisme général parmi les citoyens français.⁸⁴

À la fin des années vingt, un autre événement fait subir une mauvaise passe à l'industrie du film français : l'arrivée du parlant. C'est en 1929, que le premier film sonore *The jazz singer*, du metteur en scène : Alan Crossland, est montré au public français. Alors qu'aux États-Unis et en Allemagne, la production de films parlants était déjà à son apogée. La France se réfère à l'étranger afin d'assurer la production nationale. Les normes de ce nouveau genre de film se voyaient établies par deux firmes américaines (Western Electric et R.C.A) ainsi qu'une firme allemande (Tobis). Le premier studio français ayant produit des films sonores fut celui d'Épinay. Le studio d'Épinay a été acheté puis s'est vu équipé par la société Tobis. Le film *Sous les toits de Paris*, de René Clair est considéré comme le premier long-métrage parlant en France. Il fut tourné au studio d'Épinay en 1930. À l'époque, les salles de cinéma n'étaient pas adaptées pour diffuser des films parlants. En France les salles de cinéma ont été modifiées puis de nouvelles salles ont été créées afin de pouvoir assurer la diffusion de ce nouveau genre de film.⁸⁵

En 1930/1931, la France n'est pas totalement affectée par la crise économique mondiale à l'instar des pays voisins. La France se montre optimiste, cela conduit à la création de nouvelles salles de cinéma comme le Rex. En revanche, cet optimisme conduit la France à un endettement. Les américains et les allemands, profitent de la crise qui touche la France afin

⁸² Cf. JEANCOLAS, Jean-Pierre. „Cinéma des années trente: la crise et l'image de la crise“ In: *Mouvement Social*, 1991-01-01 (154), pp. 173-195, p. 173.

⁸³ Cf. Ibid. p. 173.

⁸⁴ Cf. Ibid. p. 175.

⁸⁵ Cf. Ibid. p. 176.

de se relever de la Grande Dépression qui débute en 1929.⁸⁶ Le public du cinéma européen ne passionne guère pour les films anglophones. De plus, les moyens techniques pour le doublage n'existent pas encore. Lorsque le doublage des films a été instauré, une problématique s'est vite posée en ce qui concerne les versions multiples en plusieurs langues. L'œuvre *La nuit est à nous* se rapporte à la version française du film allemand *Die Nacht gehört uns* de Carl Froelich. De cette façon de nombreuses œuvres françaises ont été tourné au sein des studios U.F.A à Berlin, sous la surveillance des fonctionnaires du national-socialisme.⁸⁷

En 1932, la crise frappe la France de plein fouet. Jean-Pierre Jeancolas décrit la situation ainsi : « [...] le chômage gagne une profession qui n'avait jamais vraiment connu la sécurité de l'emploi. »⁸⁸ Avec Pathé et Gaumont en état de crise, la production commerciale de films est réduite. Ceci ouvre la voie pour le film expérimental, le film d'auteur et pour un groupe de metteurs en scène qui font l'usage des nombreuses possibilités de représentations dans les films. Partout en France se forment des maisons de productions indépendantes, souvent fondées pour le tournage d'un seul film. Il s'agit ici de passionnés de cinéma, d'aventuriers, de personnes privées qui financent la production des films d'art qui étaient montrés dans des salles de cinéma comme le « Vieux-Colombier » où se réunit un groupe de cinéphiles, entre autres, Jean Vigo.⁸⁹

À cette époque, on témoigne dans l'industrie du cinéma un accroissement d'antisémitisme parmi les anciens employés. Ces derniers culpabilisent d'être au chômage en incriminant les immigrants juifs qui sont venus en France dans le but d'échapper au national-socialisme. Pour la plupart, il s'agit de techniciens, de metteurs en scènes juifs ou même d'anticonformistes. Le savoir faire qu'ils apportent des studios d'Allemagne et d'Autriche a un impact déterminant sur les films de cette période. Le paysage cinématographique français est donc en pleine mutation. Avec la guerre viennent des interdictions professionnelles, beaucoup de metteurs en scènes célèbres et acteurs s'exilent volontairement et une nouvelle génération de metteurs en scène reprend le marché : Autant-Lara, Becker, Bresson ou Clouzot. Ce n'est qu'après la Seconde Guerre mondiale que l'industrie du film peut se relever de cette période difficile. Pathé et Gaumont paient ses dettes et recommencent la production.⁹⁰

⁸⁶ Cf. Ibid. p. 177.

⁸⁷ Cf. Ibid. p. 178.

⁸⁸ Ibid. p. 182.

⁸⁹ Cf. HAHN, 2013, p. 4.

⁹⁰ Cf. JEANCOLAS, 1991, p. 186.

3.1.2 L'INFLUENCE DE LA CRISE AUX FILMS DE L'ÉPOQUE

Comme nous avons pu le voir, cette crise a eu un impact énorme sur l'industrie du cinéma français. La crise n'a pas seulement impacté cette industrie. Elle a touché également les divers genres de films qui ont été tournés. Les films tournés entre 1929 et 1945 peuvent être vus comme réaction directe aux conditions de l'époque. On distingue à cette époque trois différents genres de film qui reflètent à leur manière la crise.

Pour certains metteurs en scène, c'était un moyen de manifester, le film demeurait leur arme. D'une manière presque militante, les metteurs en scène ne se bercent pas d'illusions et montrent la crise telle qu'elle est, sans euphémisme. Ces œuvres n'ont été vues que par un nombre infime de la société, leur diffusion était garantie par les syndicats et par les parties de gauche.⁹¹ Pour d'autres, le cinéma devait surtout fonctionner comme divertissement pour la population secouée par la crise. La récession est représentée d'une manière ludique pour la dédramatiser et pour offrir aux spectateurs et spectatrices une sorte de refuge de la réalité. Le troisième groupe de films est le plus intéressant pour ce travail. Comme cela a déjà été mentionné précédemment dans la partie d'avant, la faillite des grandes maisons de production a favorisé la fondation de plusieurs studios indépendants et ainsi la naissance du film d'auteur. Ce genre présente la perspective subjective des cinéastes sur la crise. Celle-ci a une grande influence sur la façon dont le monde est présenté.⁹²

Ce dernier type de films se développe en un mouvement plus prononcé que l'on appellera le « réalisme poétique ». Ce courant cinématographique se distingue par sa manière critique et morose de signaler des injustices sociales en dénonçant la crise économique comme coupable, l'industrialisation comme prison.⁹³

3.2 LE RÉALISME POÉTIQUE

La notion de « réalisme poétique » semble être le mélange de deux termes contraires. Ce qui s'avère être vrai, le mouvement du réalisme poétique est né entre la fin des années 1920 voire au début des années 1930. Ce mouvement combine ces deux sphères opposées afin de démontrer ce champ de tension des injustices sociales. Afin de comprendre la notion de « réalisme poétique », il est judicieux dans un premier temps d'analyser les deux

⁹¹ Cf. Ibid. p. 187.

⁹² Cf. Ibid. p. 186.

⁹³ Cf. Ibid. p. 192.

termes séparément. En premier lieu, nous étudierons la notion de “réalisme” et à la suite sera développé la notion de « poétique ».

3.2.1 LA NOTION DE « RÉALISME »

Dans son article intitulé *Le réalisme poétique à l'écran* Léo Bonneville constate, que si l'on souhaite analyser les notions de “réalisme” et de “poésie” ; il faut d'abord relever le fait que nous, en tant qu'êtres humains ne percevons un fragment de la réalité des objets et du monde qui nous entoure. Le devoir de l'artiste serait donc de « présenter les choses dans leur pureté originelle »⁹⁴, « la plus haute ambition de l'art est donc de révéler la nature. »⁹⁵ Il s'agit ici de deux déclarations ou Bonneville cite l'article *Essai sur le rire* de Bergson. Selon Bonneville, « l'art n'est sûrement qu'une version plus directe de la réalité »⁹⁶. Il souligne : « Il ne s'agit pas pour le cinéaste d'ajouter quoi que ce soit à la réalité. Leur rôle consiste à révéler aux autres hommes ce que leur perception privilégiée de la réalité leur permet d'y découvrir. »⁹⁷. Un rôle crucial joue dans ce contexte la forme de l'œuvre. Le plus important est que l'artiste choisit un style qui convient à son objet et souligne la définition de celui-ci. Bonneville est de l'opinion que la forme et son sens le plus profond d'une œuvre sont inséparables. C'est aussi par la forme qu'une vérité et par cela une réalité soient transmises.⁹⁸

3.2.2 LA NOTION DE « POÉSIE »

Souvent, la notion de « poésie » est incomprise comme une fuite de la réalité, mais Bonneville souligne que cela n'est pas ce que cherche à entraîner la poésie. D'après lui, celle-ci reflète d'une manière directe la personnalité du poète. Elle présente une perception du monde qui dépasse la vision traditionnelle du monde. Elle ne se place pas en dehors de l'univers réel, mais elle existe plutôt à côté de celui-ci. Comme seconde version de la réalité. Seuls les poètes et les artistes ont la capacité de s'en rendre compte et de rendre visible cette notion auprès des autres personnes.⁹⁹ L'instrument pour transmettre ces idées est par conséquent le langage. Mais il ne s'agit pas d'un langage quotidien, les poètes cherchent, en fait, à recréer l'émotion qu'ils avaient ressentie au moment de l'expérience poétique. Le

⁹⁴ BONNEVILLE, Léo. « Le réalisme poétique à l'écran. » In: *Séquences* 21 : 1960, pp. 12-16, p. 12.

⁹⁵ Ibid. p. 12.

⁹⁶ Ibid. p. 12.

⁹⁷ Ibid. p. 13.

⁹⁸ Cf. Ibid. p. 13.

⁹⁹ Cf. Ibid. p. 13.

langage lyrique se distingue alors par un haut niveau de musicalité, de rythme et de cadences. Bonneville réalise une distinction entre deux formes de poésie. Dans un premier temps, il parle de surréalisme poétique. Cette notion regroupe tout ce qui au-delà de l'ordinaire ; ce qui inclut le fantastique, les cauchemars et l'inconscient. En second lieu, il présente une forme de poésie qui se trouve plus proche de la réalité. La tâche du poète est donc de révéler le sens caché de cette réalité, de souligner la beauté naturelle et de mettre en valeur le monde émotionnel de l'homme. Cette deuxième forme est celle qui fait partie du réalisme poétique dont il était question précédemment.¹⁰⁰ La partie suivante va observer ce que représente le courant cinématographique du réalisme poétique.

3.2.3 LE RÉALISME POÉTIQUE AU CINÉMA

Précédemment, nous avons vu que le réalisme poétique est né en partie à cause de la Grande Dépression et de la crise qui a secoué la France durant les années trente. Pendant que le cinéma de l'ère présentait les sujets d'une manière impressionniste, les films du réalisme poétique reflétaient les thèmes qui occupaient la société dans leur vie quotidienne : la pauvreté, la peur existentielle et un système social qui favorise la hiérarchie des classes. Cependant les thématiques telles que l'amour, la mort, le bonheur et la misère sont toujours présents dans les films. Contrairement au mouvement impressionniste, ces thèmes ne sont pas exagérés. Ils sont plus proches de la réalité. Néanmoins, ces scénarios anodins sont dotés d'une certaine magie du moment mélangés avec la mélancolie du temps, ce qui donne l'impression générale de la poésie.¹⁰¹

Ce mélange du réalisme et de la poésie se concrétise dans le rythme du film, dans l'organisation des plans et des séquences, mais surtout dans l'image cinématographique elle-même. Selon Bonneville, cette image est à la fois réaliste et poétique. Cette dernière est réaliste, car elle présente les choses telles qu'elles sont et poétique parce qu'à cette représentation réelle est ajouté une seconde réalité. Un angle neuf dont seul le poète se rend compte. Celui-ci utilise le langage du cinéma pour transmettre ce côté spécial des objets les plus banals aux gens.¹⁰² Bonneville conclut ainsi ses réflexions en constatant : « il n'est pas surprenant qu'il y ait autant d'univers poétiques que d'auteurs »¹⁰³. Chaque metteur en scène, utilise le langage du cinéma de sa propre façon. En faisant cela, ce dernier exprime sa forme

¹⁰⁰ Cf. Ibid. p. 14.

¹⁰¹ Cf. *Der Poetische Realismus: Ein Überblick über die melancholisch-magische Ära des französischen Kinos*. <https://filmsucht.org/stroemung/poetischer-realismus/> [20.04.2021]

¹⁰² Cf. BONNEVILLE, 1960, p. 14.

¹⁰³ Ibid. p. 16.

de poésie personnelle. On peut distinguer à propos de courant cinématographique deux phases qui se démarquent l'une de l'autre par l'atmosphère et par la manière de représenter des sujets et personnages.

Dans la première phase que l'on situe au début du mouvement du réalisme poétique, dès 1929. On le qualifie d'un réalisme blanc. Les films mettent en scène le milieu ouvrier d'une manière romancée. Les films contiennent souvent des parties chantées et sont tournés exclusivement en studio.¹⁰⁴ Cela se discerne parfaitement ; par exemple les coulisses représentent des rangées de maisons en grandeur nature. Ces dernières ayant été construites uniquement pour le tournage. Il s'agit donc pour citer Jeancolas d'un « [...] cinéma complètement fabriqué, un cinéma tout d'artifice. »¹⁰⁵. Le premier film parlant qui s'inscrit dans le genre du réalisme poétique est *Le jour se lève* de René Clair. Jacques Prévert, dialoguiste célèbre de l'époque, met en scène Jean Gabin ; il incarne un meurtrier qui attend dans sa chambre d'hôtel la levée du jour. Le déroulement des événements nous est raconté sous forme de flash-backs. Les coulisses ont été planifiées par le décorateur Alexandre Trauner. Une réplique d'un quartier de banlieue a été reproduite dans le cadre du film. Le chef opérateur Curt Courant a contribué à l'installation de la lumière artificielle qui ajoute encore de l'authenticité au décor.¹⁰⁶ Cette première phase du réalisme poétique est donc marquée d'un haut degré d'artificialité et de romantisme. Jeancolas remarque à ce propos qu'il s'en agit de : « Réalisme certes, mais sans effet de réel. »¹⁰⁷.

À partir de 1933, avec la crise économique arrivée en France, l'échec du Front populaire et la guerre devenant de plus en plus insoutenable, l'atmosphère des films devient de plus en plus morose. Le réalisme blanc se transforme en réalisme noir ou réalisme dépressif. Ce changement coïncide aussi avec l'accroissement du chômage dans la population et avec l'arrivée des réfugiés allemands et autrichiens du régime du national-socialisme.¹⁰⁸ Les films de cette période reflètent ces événements, ils peuvent être vus comme image de la société. Le film devient un moyen pour critiquer les faits. L'arrivée de la guerre se retrouve dans le film *La règle du jeu*. Ce dernier témoigne d'une partie de chasse à la campagne. On voit en plan très rapproché des lapins qui courent pour se sauver. Ceci est bien sûr une allusion à la situation au champ de bataille de la guerre.¹⁰⁹ La mort en général est un motif que l'on trouve dans presque tous les films de la seconde phase du réalisme poétique : le héros

¹⁰⁴ Cf. JEANCOLAS, 1991, p. 192.

¹⁰⁵ JEANCOLAS, Jean-Pierre. *Histoire du cinéma français*. (4e édition augmentée) Paris: Armand Colin 2019, p. 46.

¹⁰⁶ Cf. Ibid. p. 47.

¹⁰⁷ Cf. Ibid. p. 47.

¹⁰⁸ Cf. JEANCOLAS, 1991, p. 194.

¹⁰⁹ Cf. Ibid. p. 194.

meurt à la fin du film. Jean Gabin, par exemple, meurt dans *Pépé le Moko*, *Quai de brumes*, *Le Jour se lève* et *La Bête humaine*.¹¹⁰ Un motif que l'on trouve aussi souvent dans les films du réalisme poétique est le parallélisme entre l'homme et la machine, le parallélisme entre l'usine et la prison. L'homme dans ce scénario est prisonnier de l'industrialisation. Nous pouvons nous référer au film *À nous la liberté* qui illustre ce motif.¹¹¹

Dans cette partie, on a vu que le réalisme poétique est courant cinématographique qui met en scène de façon critique les phénomènes et les problèmes de l'époque. Jean Vigo qui est un metteur en scène partage l'opinion à propos du fait que le cinéma doit être dans un genre engagé. Dans son discours à la première de son film *À Propos de Nice* il fait appel à ses confrères de le suivre sur la voie du « cinéma social ».

3.2.4 LE CINÉMA SOCIAL DE JEAN VIGO

Lorsque *À Propos de Nice* célèbre sa première au cinéma du Vieux-Colombier à Paris en 1930. Vigo ouvre l'événement avec un monologue introductif qui sera connu plus tard sous le titre *Vers un cinéma social*. Le Vieux-Colombier était une petite salle de théâtre fondé par Jacques Copeau en 1913 et pris en charge par Jean Tedesco en 1924. Tedesco, permet aux metteurs en scène du courant de l'avant-garde d'exposer leurs œuvres expérimentales. Ce petit groupe de cinéphiles, partageait ses visions à propos de l'œuvre progressiste et expérimentale de Vigo. Il exposait également ses réflexions sur le rôle du metteur en scène ainsi qu'au renoncement du film commercial. Cet ensemble trouvait un avis plutôt favorable.¹¹² Afin de pouvoir comprendre la raison pour laquelle Jean Vigo cherche à transformer le cinéma de façon révolutionnaire. Il est important de regarder du côté de sa situation familiale. Le père de Vigo est l'activiste militant et à la fois journaliste : Eugène Bonaventure de Vigo. Il avait opté et était connu sous le pseudonyme de Miguel Almereyda qui se trouve être une anagramme signifiant "y a la merde" dans le but de choquer la bourgeoisie. Il avait aussi des origines espagnoles. Il était un membre de la minorité hispanique, opprimée en France. Almereyda fut incarcéré à plusieurs reprises à cause de ses activités militantes. Il meurt en se pendant dans sa cellule de prison alors que son fils est âgé de 12 ans seulement. Cet épisode a été traumatisant pour Vigo. Il cherche à blanchir le nom de

¹¹⁰ Cf. JEANCOLAS, 2019, p. 47.

¹¹¹ Cf. JEANCOLAS, 1991, p. 192.

¹¹² Cf. UNGAR, Steven. „Jean Vigo, L'atalante, and the Promise of Social Cinema“ In: *Berghahn Journals*. Volume 35, Issue 2, Summer 2009, p. 65.

son père et à l'innocenter. Vigo suit les pas de son père en produisant des films, qui remettent en question l'ordre mondial.¹¹³ Cela est flagrant dans sa première œuvre *À propos de Nice*.

Vigo commence son monologue *Vers un cinéma social* avec un appel au public de visionner « de bons films traitant de la société et de ses rapports avec les individus et les choses. »¹¹⁴. Vigo s'érige, à travers son discours contre le film commercial et contre le cinéma qualifié de "mainstream" qui manquent selon lui, de qualité. D'après Vigo, le monde du cinéma a besoin de sujets percutants. Il emploie la formulation suivante « mange de la viande »¹¹⁵. Il évoque dans son discours qu'il faut des sujets qui provoquent et qui choquent le public afin que ces derniers stimulent la pensée et présentent à travers une nouvelle vague les choses de la vie. De plus, Vigo constate qu'il faudrait faire des films avec un contenu plus riche que les films commerciaux. Il parle de films qui ne sont pas faits seulement pour distraire le public, mais qui transmettent un message important. Vigo est de l'opinion qu'il faudrait s'inspirer du film documentaire pour créer ce qu'il appelle un cinéma social. Mais ce documentaire doit contenir des éléments sociaux, il s'agit donc, comme Vigo l'écrit dans *Vers un cinéma social* « du documentaire social ou plus exactement du point de vue documenté »¹¹⁶. Ce n'est pas n'importe quel point de vue puisqu'il s'agit de celui de l'auteur, qui est son avis personnel. Étant donné qu'il s'agit du point de vue de l'auteur. Cela compte comme un seul individu. Le point de vue n'est pas objectif. Cet aspect le distingue du documentaire conventionnel. Cette distinction se réfère à la définition du genre de l'essai cinématographique, dans lequel le point de vue de l'auteur détermine l'atmosphère des films.

Vigo discute d'un film en particulier dans *Vers un cinéma social*. Le film en question répond parfaitement à la demande ainsi qu'aux critères du cinéma social. Il s'agit de l'œuvre *Un chien andalou* de Louis Buñuel et de Salvador Dalí. Dans son texte Vigo le décrit ainsi : « [...] *Un chien andalou*, qui, pour être un drame intérieur développé sous forme de poème, ne présente pas moins, selon moi, toutes les qualités d'un film à sujet d'ordre social. »¹¹⁷ Ce qui est très intéressant dans cette constatation est le fait que Vigo souligne déjà le mélange entre poésie et réalisme, une combinaison qui ferait d'après lui un bon film, et qui deviendra très importante dans le mouvement du réalisme poétique. En mettant l'accent sur cette relation, Vigo anticipe déjà les caractéristiques de base d'un nouveau courant cinématographique qui vient juste de commencer. On se demande pourquoi Vigo admire

¹¹³ Cf. TEMPLE, 1998, p. 16.

¹¹⁴ Cf. VIGO, Jean. „Vers un cinéma social“ In: Lherminier, Pierre (ed). *Jean Vigo, œuvre de cinéma*. Paris: La Cinémathèque Française 1985, pp. 65–68.

¹¹⁵ Ibid.

¹¹⁶ Ibid.

¹¹⁷ Ibid.

tellement l'œuvre de Buñuel ? Il répond à cette interrogation dans un paragraphe de son texte : « [...] *Un chien andalou* est une œuvre capitale à tous les points de vue : sûreté de la mise en scène, habilité des éclairages, science parfaite des associations visuelles et idéologiques, logique solide du rêve, admirable confrontation du subconscient et du rationnel. »¹¹⁸ Dans un autre passage de son texte, Vigo cite même une scène célèbre d'*Un chien andalou*. Il met l'accent sur le fait que la société n'est pas choquée par les choses cruelles que l'humanité à elle-même imposées sur le monde. Pourtant, en ce qui concerne la vision d'un œil de femme coupé à l'écran ; cela plonge le monde dans une sorte de désarroi. Ceci est bien sûr une allusion à la fameuse scène dans *Un chien andalou* où un œil est coupé en deux avec un couteau. Vigo suggère qu'il faut un genre de film dans lequel l'œil est coupé. En bref, faire en sorte que ce genre de film apporte des images claires et directes.¹¹⁹ Comme nous l'avons observé, Vigo emploie dans son texte des métaphores très expressives et exprime ses pensées d'une manière visant à critiquer la société. Ungar compare cette tonalité assertive de *Vers un cinéma social* à celle du *Second Manifeste du surréalisme* d'André Breton. Il s'agit d'un écrit dans lequel Breton suggère que l'image poétique a le pouvoir d'exposer des problèmes sociaux et politiques en montrant des affaires quotidiennes sous un autre angle. Selon lui, le cinéma doit être engagé.¹²⁰ Vigo, constate que sa propre production *À propos de Nice* n'est qu'une "ébauche" pour ce genre cinématographique ; qu'il mentionne dans *Vers un cinéma social*. Il résume cela en ces termes qui suivent :

Le film tend à la généralisation de grossières réjouissances placées sous le signe du grotesque, de la chair et de la mort, et qui sont les derniers soubresauts d'une société qui s'oublie jusqu'à vous donner la nausée et vous faire le complice d'une solution révolutionnaire.¹²¹

Vigo constate que *À propos de Nice*, ne se conforme pas vraiment aux critères relevant du cinéma social. Malgré tout, c'est une réalisation qui critique la société. On peut penser que celle-ci est en avance sur son temps. Cette œuvre demeure primordiale pour le développement du cinéma français. La partie suivante comportera une analyse détaillée du film *À propos de Nice*. Nous veillerons à appliquer les critères de l'essai cinématographique qui sont développés dans la partie deux de ce devoir. Ainsi, il sera démontré si cette réalisation relève de l'essai cinématographique.

¹¹⁸ Ibid.

¹¹⁹ Cf. UNGAR, 2009, p. 66.

¹²⁰ Cf. Ibid. p. 66.

¹²¹ VIGO, 1985.

3.3 ANALYSE D'À PROPOS DE NICE SELON LES CRITÈRES DE L'ESSAI CINÉMATOGRAPHIQUE

Les années vingt sont marquées par la crise, la guerre et la précarité. L'injustice sociale est omniprésente au sein de la société, mais aussi dans les œuvres filmiques de cette époque. Jean Vigo s'inscrit parmi les metteurs en scène du genre du réalisme poétique. Son œuvre est révolutionnaire, il affirme être en avance sur son époque. Par son premier film *À propos de Nice*, il pose la première pierre d'un cinéma social qui va influencer de nombreuses générations de metteurs en scène après lui. La partie suivante va analyser en détail cette œuvre imposante. Le but sera d'être en mesure d'apporter une réponse à la problématique qui est de considérer cette réalisation comme un essai cinématographique. La liste des critères s'appliquant à ce genre sera étendue pour notre étude.

3.3.1 UN GENRE PARMI LES GENRES

Lorsque l'on regarde un film, on peut se demander à quel genre appartient celui-ci. Ce n'est pas une chose facile, on peut même avancer qu'il est impossible de définir le genre filmique et de pouvoir répondre à notre questionnement. *À propos de Nice* illustre cette problématique. Ce film n'est pas un documentaire et n'est pas une œuvre de fiction. Cependant, on peut admettre qu'il relève des deux genres. Il se place à l'époque dans toute une série de films mettant en scène de grandes villes. On parle ici du phénomène de la « symphonie urbaine », un sous-genre du documentaire hautement expérimental dont la ville remplace les acteurs et actrices comme les acteurs et actrices comme intervenante. Le film qui illustre parfaitement ce sous-genre est *Berlin : Sinfonie einer Großstadt*.¹²² Ces films se distinguent par un fort degré d'abstraction qui fait penser aux expériences modernistes dans le domaine de la photographie et de la peinture de l'époque. De plus, la vie en grande ville est présentée d'une manière fragmentée, les images urbaines ainsi qu'industrielles sont mises en scène d'une façon qui rappelle quasiment la structure en musique à cause du montage associatif ajoutant un certain rythme aux œuvres.¹²³ Jean Vigo illustre cela dans son film qui présente la vie à Nice. Ce qui distingue son œuvre des symphonies urbaines et du film documentaire ; c'est le fait qu'il ne le réalise pas d'une façon neutre. Il aborde dans son œuvre

¹²² Cf. JACOBS, Steven ; KINIK, Anthony ; HIELSCHER, Eva. *The City Symphony phenomenon – Cinema, Art and the Urban Modernity Between the Wars*. New York: Taylor and Francis 2019, p. 3.

¹²³ Cf. HOOKER, Charlotte S. "Jean Vigo's *A Propos de Nice* : Documentary Film and Cinematic Poem" In : *Literature/Film Quarterly*, SUMMER, 1976, Vol. 4, N° 3, pp. 251-263, p. 251.

un point de vue sociocritique et présente sa perception personnelle de la ville. De plus, il intègre des plaisanteries visuelles. Il passe par l'humour qui vient remplacer l'ironie et la critique de la société.¹²⁴

Selon la définition du film documentaire que Vigo établit dans son texte *Vers un cinéma social*. Son film *À propos de Nice* ne répond pas aux critères du documentaire. Il relève de la notion du « point de vue documenté »¹²⁵. À travers cet aspect, s'exprime ainsi les contrastes entre les riches et les pauvres, les touristes face aux ouvriers et la relation amour/haine. Vigo maintient cela via la ville de Nice où il est contraint d'y vivre pour des raisons de santé.¹²⁶ Ce n'est pas seulement sa perception individuelle qu'il met en scène. On y trouve des contenus que l'on ne représente pas habituellement. Notamment des phénomènes abstraits comme l'injustice sociale ou les dynamiques d'une grande ville. Grâce à son œuvre, Vigo fait appel à la mémoire collective des français. Il présente Nice comme étant un paradis de vacances pour les riches et les bourgeois. Dans cette ville règne des divertissements de toutes sortes : sport, spectacle à travers le Carnaval de Nice et le farniente sous le soleil de la Côte d'Azur. Néanmoins, il montre cet endroit connu pour son insouciance sous un éclairage nouveau. Vigo montre aussi les côtés obscurs de Nice : l'écart entre les touristes riches et les ouvriers, la pauvreté et la saleté à l'écart des points chauds touristiques. Cette approche nouvelle de cette thématique n'est pas étonnante. Étant donné que le film est support qui reflète la société, on voit ainsi les représentations contrastives de Nice. Cet aspect fait écho à la Grande Dépression de la fin des années vingt et de l'accroissement du chômage qui en a résulté. L'œuvre de Vigo est marquée par un certain réalisme. Il joue avec cette réalité où il intègre des séquences surréalistes, quelques fois poétiques ou bien il recourt à la multiperspectivité ; afin de montrer des fragments de cette réalité qui forment ce que l'on peut qualifier la vision individuelle de l'artiste. Ceux-ci forment finalement une intégrité - la vision individuelle de l'artiste. L'acte de montrer un aspect par lequel une société se trouve traumatisée, une réalité dure dans laquelle se trouve une certaine poésie à l'image ; place *À propos de Nice* dans le mouvement du réalisme poétique.¹²⁷

Un autre aspect qui distingue *À Propos de Nice* du genre du film documentaire et surtout des autres symphonies urbaines de l'époque est le fait que dans son œuvre Vigo ne respecte pas la chronologie. Dans le film on ne trouve pas de continuité, ni de fil rouge, il n'y a aucun personnage récurrent et pas d'action cohérente. Le film commence par une scène de

¹²⁴ Cf. UNGAR, 2009, p. 68.

¹²⁵ VIGO, 1985.

¹²⁶ Cf. HOOKER, 1976, p. 252.

¹²⁷ Cf. Ibid. p. 252.

nuit. On voit le ciel sombre éclairé par un feu d'artifice.¹²⁸ Le reste du film est un collage d'images de Nice et de sa population soit temporaire, soit permanente. Cependant, ces scènes sont souvent présentées d'une manière contradictoire, le film ne raconte pas d'histoire continue. C'est pour cette raison que l'œuvre ne peut pas être comptée parmi les films de fiction.

Cette notion d'entre-deux que l'on trouve au sein de *À Propos de Nice*, cette hybridité de genres est aussi une caractéristique qui est très typique de l'essai cinématographique. De plus, l'accent dans l'essai est mis sur le point de vue personnel du metteur en scène. On témoigne ce principe aussi dans le film de Vigo où il présente sa vision individuelle de la ville de Nice. Un autre point commun entre *À Propos de Nice* et le genre de l'essai cinématographique est le manque d'un fil rouge dans la narration et de personnages. En outre, la thématique abordée dans le film d'essai est souvent liée à la mémoire collective d'une société. Dans le cas du film *À propos de Nice* se traduisent les effets négatifs de la crise économique ainsi que les injustices sociales qui sont la conséquence de celle-ci.

Une caractéristique du genre de l'essai cinématographique ne se retrouve pas à travers le film *À propos de Nice*, il s'agit du caractère de collage. L'essai cinématographique est composé de matériel déjà existant, mais aussi de matériel tourné exclusivement pour le film. Dans *À Propos de Nice* on ne trouve que du matériel tourné exclusivement pour le film par Vigo et son opérateur de caméra Boris Kaufman. Néanmoins, on pourrait dire qu'il s'agit dans le cas d'*À Propos de Nice* d'un collage de différents courants cinématographiques. On trouve des éléments qui rappellent le surréalisme, l'impressionnisme, le film d'avant-garde, le cinéma-vérité, le cinéma soviétique, le réalisme poétique... Ces influences seront traitées plus en détail dans une autre partie de ce travail.

Le montage joue un rôle très important dans l'essai cinématographique parce qu'il est l'expression directe du point de vue individuel du metteur en scène. Cet aspect se retrouve au sein du film *À propos de Nice*.

3.3.2 STRUCTURE DE LA NARRATION OU LE RÔLE DU MONTAGE

Au cœur de l'essai cinématographique, la structure narrative et le montage demeurent deux moyens efficaces pour démontrer le point de vue du metteur en scène. Il s'agit de se plonger en son for intérieur. On pourrait comparer la structure de la narration pour *À Propos de Nice* à celle d'une pièce de théâtre en cinq actes. Comme dans le cas de son modèle

¹²⁸ VIGO, Jean. *À Propos de Nice*. 1930. <https://www.youtube.com/watch?v=2ETsLNADFLA> [30.04.2021] (00:01:16).

littéraire, la première partie peut être aperçu comme introduction à la thématique.¹²⁹ Vigo utilise des vues aériennes de Nice pour préciser le lieu de son film. Ensuite, on voit des pions débarquant d'un train miniature dans un paysage artificiel et finalement sur une table de casino.



Figure 1



Figure 2

Cela doit indiquer qu'il s'agit dans le cas de Nice d'un lieu touristique plein de divertissement. On observe dans cette séquence de même de quelle façon la ville est préparée pour ce tourisme et pour le spectacle du carnaval imminent. Le focus est mis sur le côté quasiment artificiel de la ville. Même les palmiers sont brossés pour qu'ils fassent bonne figure. Cette séquence d'ouverture indique déjà la confrontation entre les classes ouvrières et les classes oisives. Cette dernière est omniprésente durant tout le film. La juxtaposition des plans en contre-plongée et en plongée illustre bien l'écart entre les classes.¹³⁰ Cette séquence utilise un angle de quarante-cinq degrés, ainsi elle se termine en montrant des images d'hôtels connus à Nice. Au sein de cette séquence, l'angle se trouve corrigé. Les bâtiments se préparent à accueillir les visiteurs.

La deuxième partie a lieu sur la célèbre Promenade des Anglais.¹³¹ Cette séquence est entièrement tournée d'une manière qui ressemble à la technique du cinéma-vérité : Vigo et Kaufman placent la caméra dans une boîte en carton pour que les promeneurs ne se rendent pas compte qu'ils sont filmés. Les enregistrements sont donc authentiques, spontanés et imprévus.¹³² La séquence de la Promenade des Anglais est clairement une caricature de la bourgeoisie. Sur la promenade, Vigo juxtapose des images de la classe oisive qui est vêtue de

¹²⁹ Ibid, (00:00:00 - 00:04:16).

¹³⁰ UNGAR, 2009, p. 68.

¹³¹ VIGO, 1930. (00:04:17 - 00:11:37).

¹³² Cf. HOOKER, 1976, p. 253.

vêtements nobles et assez voyants pour être remarquable. La classe ouvrière, de son côté est habillée en vêtements de travail.



Figure 3



Figure 4

Ainsi, sous forme de montage parallèle et de plans rapprochés ; il accentue le contraste entre les deux milieux. Néanmoins, par cette forme de montage la promenade devient un lieu géographique et social où les deux classes coexistent. Vigo, souligne le contraste de la même façon dans d'autres contextes. À travers le domaine sportif où il montre la pétanque contre le tennis et aussi la pratique de la voile. On a l'impression que les privilégiés regardent les autres pratiquer du sport au lieu d'en faire eux-mêmes. Les ouvriers jouent à la pétanque avec leurs manches remontées. Dans la majeure partie du film, la classe bourgeoise est exposée en inactivité. Nous l'observons lorsque les personnes se trouvent sous le parasol d'un restaurant ou d'un café, soit à la banque ou encore sur une chaise faisant la sieste. Cette partie de l'œuvre est constituée d'éléments satiriques. On observe une femme qui porte un manteau avec un col à fourrure, elle se trouve juxtaposée à une autruche. Un autre plan montre un homme qui prend un bain de soleil. Le plan suivant montre le même individu avec un visage brûlé à cause des coups de soleil. Après ce plan, un autre suit cette fois-ci en se focalisant sur des crocodiles.



Figure 5



Figure 6



Figure 7

Cela constitue une métonymie entre la peau bronzée et la peau amère des reptiles. Par conséquent, on peut affirmer que ces plans sont une critique aux touristes. L'une des séquences les plus connues d'*À propos de Nice*, est celle où l'on voit une femme sur une chaise. Elle est aperçue dans la même position, avec cinq tenues différentes ! Les changements sont toujours introduits à l'aide de fondus enchaînés. Après le sixième changement de vêtements, cette même dame est assise sur sa chaise, nue. Cette scène est l'apothéose de toute cette séquence humoristique et prépare le passage à la prochaine partie qui mettra en scène le quartier ouvrier de Nice.¹³³



Figure 8

La troisième partie démontre la vie dans le quartier populaire de Nice.¹³⁴ Les habitants de ce quartier sont, pour la plupart, d'origine italienne. À l'époque, il y avait une minorité italienne à Nice à laquelle Vigo semble vouloir donner une voix dans cette section. On voit des femmes lavant leur linge à la fontaine, on observe des gens balançant des pissaladières sur leurs têtes. Cette partie est en contraste direct avec la section d'avant. Vigo montre la vie

¹³³ Cf. UNGAR, 2009, p. 68.

¹³⁴ VIGO, 1930. (00:11:38 – 00:13:56).

quotidienne de la population consistante de travail, mais il représente les conditions précaires du quartier ouvrier. Il n'y a aucune trace de romantisme. L'ambiance du film change radicalement durant cette séquence. Sans embellissement, on nous montre un garçon dont le visage est couvert de cicatrices de la variole ; on aperçoit un homme avec des mains mutilées et un chat dans la rue, sale et couvert de déchets. Ce qui est intéressant dans cette séquence est le fait que les personnes et même le chat regardent directement dans la caméra. Le matériel n'est donc pas comme dans la partie de la Promenade des Anglais positionné d'une manière secrète. En tant que spectateur, on a pratiquement l'impression que cela indique une certaine partialité de la part de Vigo. Contrairement à la classe oisive, il donne le pouvoir du regard à la classe populaire. Le contraste entre les deux mondes est déjà indiqué dans le premier plan de cette partie. La caméra filme en contre-plongée vers le ciel. On a la sensation de se trouver dans un « canyon urbain » où, tout est sombre, sale et étroit. Il est clair, que la bourgeoisie ne mettra jamais les pieds dans ce quartier.



Figure 9



Figure 10



Figure 11

La quatrième partie du film pourrait être résumée avec les termes « carnaval » et « cimetière ». ¹³⁵ À première vue, cette partie semble très allègre. On observe des couples en train de danser. Puis, on aperçoit la parade du carnaval avec des masques en papier mâché et des carrosses. Néanmoins, dès le début de la séquence, le motif de la mort et de la violence est omniprésent. Un élément très important dans ce contexte est les fleurs collectées par les femmes locales et jetées par la participants de la parade aux spectateurs et spectatrices. Cela donne un peu l'apparence d'une bataille. D'autres images ressemblent à celles déjà visionnées. On remarque des bateaux au niveau de la côte puis une parade militaire et en dernier lieu le cimetière où les statues et les croix se démarquent. Nous pouvons avancer le fait que Vigo, semble se moquer de la mort. Au cimetière, on aperçoit une statue de femme et celle-ci a de l'eau qui sort du sein ; cela se rapporte à la pilosité pubienne. Cette notion d'ironie avec laquelle Vigo joue dans son film pourrait être vue comme antimilitarisme de sa

¹³⁵ VIGO, 1930. (00:13:57 – 00:21:54).

part. Cette thèse est aussi soutenue par le fait que les images violentes ou avec référence à la guerre alternent toujours avec la séquence des danseurs sur le carrosse.



Figure 12



Figure 13



Figure 14

Toute la quatrième séquence du film est marquée par une accélération du rythme, par une augmentation du nombre des coupes, mais aussi par le changement entre mode ralenti et mouvement rapide. Ce changement apparaît surtout dans la séquence des danseurs sur le carrosse. En ralentissant leurs mouvements, les danseurs ressemblent presque à des appareils. Ce parallélisme entre homme et machine pourrait être une critique de la guerre face à laquelle les soldats exécutent des commandes sans se poser de questions.¹³⁶

La dernière partie d'*À Propos de Nice* met en scène les usines et le paysage industriel de Nice et fonctionne, en même temps, comme une sorte de conclusion du film.¹³⁷ On voit des visages de personnes âgées, en plans rapprochés, montées en parallèle avec des cheminées des usines, avec de la fumée et du feu. Une image expose la tête d'une figure en papier mâché, mais renversé et cassé. Deux interrogations se posent alors. Premièrement, cette situation est-elle une référence au caractère éphémère de la culture et du divertissement ? La seconde question concerne la séquence finale ; cette scène constitue-t-elle, le triomphe de la classe ouvrière ?

Cette répartition du film en cinq parties donne à Vigo, la possibilité de contraster les milieux et de structurer la narration. Par cette méthode, en tant que spectateur on reconnaît une sorte de progression dramatique à travers la séquence du carnaval. Ceci est représenté par le rythme du montage qui devient de plus en plus fort, le nombre des coupes intermédiaires augmente vers la fin du film. Les transitions entre les passages sont marquées par des fondus enchaînés ce qui facilite la compréhension de la narration.

Comme cela a été étudié dans la partie précédente ; dans le cas du film d'essai ; on peut considérer la méthode du montage horizontal. Ceci est un terme introduit par André Bazin

¹³⁶ Cf. UNGAR, 2009, p. 70.

¹³⁷ VIGO, 1930. (00:21:55 – 00:23:45).

dans sa revue du film de Chris Marker *La Lettre de Sibérie*. Ce type de montage, ne fonctionne pas de la même manière que le niveau vertical comme nous le voyons habituellement : entre les images. Ce procédé fonctionne sur le niveau horizontal. Cela signifie que la relation n'est pas seulement créée, entre l'image d'avant et l'image d'après ; on trouve cette union entre l'image et du texte. Concernant le film *À propos de Nice*, ce type de montage ne se retrouve pas, car c'est un film muet. De plus, il n'y pas la présence de texte au cours de ce film. Il n'y a même pas de texte écrit dans le film. Ungar décrit le film de Vigo ainsi : « *À Propos de Nice* could thus be seen as an exercise in the rhetorical possibilities of silent film grounded in attention to physical scale, point-of-view, framing and editing. »¹³⁸ Par le manque de la composante audio et textuelle, il est important pour *À propos de Nice* que les images soient alignées de façon à ce qu'elles conçoivent un sens. Comme Lev Koulechov a déjà découvert dans le cours de ses expériences visuelles, le montage est une technique qui a un pouvoir énorme. Dans le cas d'*À Propos de Nice* c'est définitivement le montage qui donne à l'œuvre son caractère critique. Le style du montage du film ressemble à ceux de Vertov et Eisenstein. Ceci n'est pas surprenant, car Dziga Vertov est le frère cadet de Boris Kaufman, l'opérateur de caméra de Vigo. Selon le principe du montage des attractions, à l'aide de celui en parallèle ; Vigo juxtapose la classe ouvrière et la bourgeoisie en même temps. Le principe du montage des attractions s'applique à quelques séquences du film à travers le cas de la femme noble qui se retrouve mise en parallèle avec une autruche, les personnes qui prennent un bain de soleil et qui sont apparentés aux crocodiles et enfin le moment avec cette femme et ses changements de tenues jusqu'à ce qu'on la retrouve nue.¹³⁹ Sa façon elliptique de présenter les contenus de son film laisse aux spectateurs la possibilité de créer des connexions et un sens. Charlotte S. Hooker décrit l'approche de Vigo au tournage d'*À Propos de Nice* ainsi :

[...] the cinematic medium has provided Vigo with the properties necessary to convert these images into visual poetry, to discover for his viewers a new way of seeing, of getting beyond the familiar reality to another kind of reality, the surreality of the filmmaker's mind. This is done partly through the photography itself, but mainly through the editing. By matched angles, shapes, movements, and lightning, by trick dissolves and variations of camera speed, as well as by the juxtaposition of the images, Vigo has created metaphorical meanings, complexity, irony, ambiguity.¹⁴⁰

Comme le témoigne Hooker dans ce passage, Vigo combine tous les moyens cinématographiques pour rendre accessible aux spectateurs et spectatrices une nouvelle façon de voir. L'œuvre de Vigo, n'est pas une symphonie urbaine à cause de son montage critique,

¹³⁸ UNGAR, 2009, p. 71.

¹³⁹ Cf. SANTANDER FEIRRERA, Hugo. "Politics and Metaphysics of Jean Vigo's *À Propos de Nice*" In : *CTEQ Annotations on Film*. Issue 69, December 2013.

¹⁴⁰ HOOKER, 1976, p. 257.

ce n'est pas un film de fiction. Il fait partie plutôt du réalisme poétique. Cependant, il possède des aspects qui peuvent le placer dans le domaine du surréalisme. Ce film est un caléidoscope filmique. Il reprend des influences qui proviennent de diverses sources artistiques mais également de mouvements, de techniques d'autres metteurs en scène et enfin d'autres œuvres sous forme de références filmiques.

3.3.3 INTERTEXTUALITÉ ET INTERMÉDIALITÉ

La référence filmique est un moyen d'étendre ses connaissances cinématographiques.

C'est aussi la possibilité de mettre sa propre œuvre en relation avec les autres. Ainsi, cela offre l'occasion de s'inscrire dans le milieu culturel et artistique. Comme nous l'avons observé ci-dessus *À propos de Nice* reprend des éléments divers qui appartiennent à d'autres courants cinématographiques mais aussi à d'autres œuvres, etc.

Le style du montage d'*À Propos de Nice*, par exemple, rappelle fortement celui du cinéma soviétique des années vingt. Plus exactement, le montage des attractions élaboré par Sergej Eisenstein. D'autres éléments stylistiques du film sont empruntés au film soviétique. Tout cela est résumé dans *The city symphony phenomenon* « [...] Vigo and cameraman Boris Kaufman evoke Soviet cinema with their use of tilted angles, unconventional camera positions, alternating camera speeds, and striking montage effects creating a poignant form of social critique »¹⁴¹. Un élément qui est aussi repris de l'esthétique du film soviétique est celui du « ciné-œil ». Ceci est une tentative de créer un langage unique pour le cinéma qui demeure indépendant de celui du théâtre et de la littérature. Le but est de montrer la vie des hommes de façon authentique, de la même manière que l'œil humain qui observe l'environnement qui l'entoure. C'est ainsi que Kaufman et Vigo ont caché la caméra dans une boîte en carton. Lorsque nous avons étudié le film dans la partie précédente, les personnes notamment sur la Promenade des Anglais ne se sont pas rendu compte qu'ils étaient filmés.¹⁴² De plus, *À Propos de Nice* se place parmi les films du mouvement du « cinéma pur », un courant cinématographique né dans les années vingt, le terme a été introduit par le réalisateur français Henri Chomette. L'idée de ce principe est de raconter le film via le langage cinématographique ; c'est-à-dire les moyens techniques uniques au médium film comme le rythme du montage ou la composition visuelle. Le fait que l'image cinématographique soit animée, en mouvement, joue un rôle assez important à cet égard. Les influences du cinéma

¹⁴¹ JACOBS, Steven ; KINIK, Anthony ; HIELSCHER, Eva. *The City Symphony phenomenon – Cinema, Art and the Urban Modernity Between the Wars*. New York: Taylor and Francis 2019, p. 268.

¹⁴² Cf. HOOKER, 1976, p. 253.

pur se retrouvent dans le film. Notamment, à travers les séquences du carnaval durant laquelle les femmes dansent en mode ralenti. Et aussi dans le rythme du montage avec le contraste entre le ciel et la mer.¹⁴³ Les films au cinéma ne suivent pas de structure narrative classique dans la plupart des cas. Parfois, il n'y a aucune forme d'action continue. C'est pour cela que l'on parle donc aussi du film non narratif dans ce contexte. C'est le cas pour *À propos de Nice*, le film a un message clair mais il n'a pas de véritable action.

Le cinéma pur n'est pas le seul courant cinématographique auquel Vigo se réfère. La mise en scène de l'élément eau rappelle le cinéma impressionniste français. L'élément liquide crée un rythme régulier qui parcourt toute l'œuvre. On le retrouve aussi dans d'autres motifs comme les vues aériennes ou le va-et-vient sur la Promenade des Anglais.¹⁴⁴ C'est la référence la plus évidente des courants cinématographiques, en particulier le surréalisme. Vigo démontre son admiration pour le cinéma de Buñuel et Dalí dans son monologue *Vers un cinéma social*. Ce n'est pas étonnant que le film contienne certains éléments surréalistes. Tout d'abord, c'est la façon grotesque de présenter la ville de Nice, les habitants et les coutumes que Vigo emprunte du mouvement surréaliste. Afin d'illustrer ces propos, l'exemple qui s'en rapproche le mieux est la séquence d'ouverture du film où l'on aperçoit des touristes minuscules qui arrivent dans un train miniature. Ils atterrissent sur une table de casino où ils deviennent des pions. Le surréalisme s'exprime à travers des scènes quasiment humoristiques. C'est le cas de cette fameuse scène que nous avons déjà mentionné dans laquelle cette femme est assise sur une chaise et dont les tenues ne cessent de changer jusqu'à se retrouver nue. On observe ce phénomène avec le crieur dans la rue qui polit les chaussures d'un homme élégant.¹⁴⁵ Soudain, les chaussures disparaissent. Le crieur nettoie les pieds qui sont désormais nus de l'homme dont il s'occupe.¹⁴⁶ Toutefois, Vigo utilise également le moyen stylistique du montage en parallèle, la juxtaposition, pour souligner l'aspect grotesque de la société. Cela s'illustre dans la séquence où Vigo, accole les femmes qui dansent en mode ralenti puis par dessus les statuts des saints et aux côtés des cheminées d'usines qui ont une notion phallique.¹⁴⁷

Comme nous l'avons étudié, Vigo reprend divers éléments de plusieurs courants cinématographiques. Cela est considéré comme une œuvre caléidoscopique. Ce qui rend le film intéressant par son opacité. Comme cela a déjà été mentionné précédemment, on retrouve également des références issues d'autres films de l'époque à travers l'œuvre de Vigo. Vigo

¹⁴³ Cf. HAHN, 2013, p. 13.

¹⁴⁴ Cf. JACOBS, KINIK, HIELSCHER, 2019, p. 268.

¹⁴⁵ VIGO, 1930 (00:18:44)

¹⁴⁶ VIGO, 1930. (00:18:49).

¹⁴⁷ Cf. JACOBS, KINIK, HIELSCHER, 2019, p. 268.

s'est principalement du film *Entr'acte*, de René Clair, diffusé en 1924. Dans ce dernier, on retrouve cette tendance des bâtiments inclinés.¹⁴⁸ Après cette séquence, on voit des figures exactement des similaires à celles du carnaval dans *À propos de Nice* et l'on peut témoigner du même niveau d'étrangeté ; lorsque les têtes de ballon des figures sont éclatées dans le film de René Clair. Celui joue avec des rythmes mouvants, le mode ralenti et le mouvement rapide créent un contraste captivant. La scène des danseuses sur le wagon filmées en contre-plongée est bien entendu une allusion à la danseuse de ballet chez Clair qui est filmé en extrême contre-plongée, c'est-à-dire en dessous.¹⁴⁹ Le fait que dans un plan la danseuse s'avère masculine. Cela rejoint la nature humoristique de la scène dans le film de Vigo ; celle où l'on voit un homme prendre un bain de soleil. René Clair tout comme Vigo, se moque également de la mort. On voit des personnes qui pleurent suivre le cortège funèbre. Cependant, Clair met en scène ce spectacle en mode ralenti. Cela donne cette impression que les gens se trouvent sur la Lune et sur laquelle, la gravité n'existe pas. Ceci donne un effet très bizarre. Un autre phénomène qui est très drôle est que le cortège ne soit pas tiré par un cheval mais par un chameau. Lorsque le chameau décide de ne plus avancer ; le cortège se met à rouler jusqu'en bas de la montagne. Les personnes présentent à l'enterrement courent après celui-ci. Lorsque le cortège s'arrête, le cercueil s'écroule sur la pelouse. La personne décédée ressuscite, et supprime les personnes avec sa baguette magique.¹⁵⁰ On retrouve de nombreuses similitudes, dans l'utilisation des montages ; dans le but d'obtenir des effets fantastiques chez les deux metteurs en scène. Comme dans *À Propos de Nice* le rythme du montage dans *Entracte* s'accélère vers la fin du film.

Cela a déjà été précisé précédemment, Vigo admire beaucoup Buñuel, surtout son film *Un chien andalou*. Vigo décrit ce dernier comme étant un film qui présente « toutes les qualités d'un film ayant pour sujet l'ordre social »¹⁵¹ Dans un passage du film, le héros subit les attouchements d'un autre protagoniste. Il touche les seins d'une femme qui porte une robe carrée. Soudain, la robe se disloque et la femme se retrouve nue, ce qui n'interrompt pas notre homme!¹⁵² Chez Vigo, la scène qui peut être similaire à celle-ci serait la scène évoquée au cours de cette partie : celle où la femme assise sur une chaise change de tenue plusieurs fois jusqu'à se retrouver nue. Dans les deux œuvres, on voit la façon dont la critique sociale est exprimée par le biais de l'humour et de l'ironie. Dans le cas de Vigo, néanmoins, ceci est

¹⁴⁸ CLAIR, René. *Entr'acte*. Fance, 1924. <https://www.dailymotion.com/video/x7zubcy> [02.05.2021] (00:02:10 – 00:02:24)

¹⁴⁹ CLAIR, 1924. (00:03:49)

¹⁵⁰ CLAIR, 1924. (00:10:35-00:19:28)

¹⁵¹ VIGO, 1985.

¹⁵² BUÑUEL, Louis. *Un chien andalou*. France, 1929. https://www.youtube.com/watch?v=cB7gd_t6WMQ [20.07.2021] (00:08:52)

beaucoup plus modéré.¹⁵³ Ce que l'on retrouve autant dans *Un chien andalou* que dans *À Propos de Nice* est le caractère grotesque. Chez Buñuel, celui-ci s'exprime par un œil d'une femme qui se trouve coupée en deux par des fourmis qui sortent d'un trou, de la main du héros. Et par le biais de deux ânes, morts attachés à deux pianos et tirés par le personnage principal.¹⁵⁴

Le film *L'homme à la caméra* de Dziga Vertov présenté en 1929 compte aussi parmi les films les plus influents pour *À Propos de Nice*. Cela se retrouve dans certaines scènes, notamment celles avec des poupées ou des figures qui rappellent la séquence du carnaval chez Vigo. Dans les deux œuvres, on retrouve des bâtiments inclinés. De même pour la séquence où Vigo et Kaufman filment à partir de la canalisation en contre-plongée. On retrouve cette idée de cercle crée par le couvercle de regard qui ressemble beaucoup à un motif dans le film de Vertov. Notamment l'objectif de la caméra¹⁵⁵. De plus, aussi bien que dans *À Propos de Nice*, on trouve des bâtiments inclinés¹⁵⁶ dans *L'homme à la caméra*. La séquence où Vigo et Kaufman filment à partir de la canalisation en contre-plongée. Le cercle créé par le couvercle de regard ressemble fortement à un motif recourant dans *L'homme à la Caméra*, notamment l'objective de la caméra.



Figure 15



Figure 16

De plus, il y a une séquence qui met en scène des femmes dansantes filmées en contre-plongée¹⁵⁷. Les scènes à la plage rappellent à des scènes d'*À Propos de Nice*¹⁵⁸ : des jambes de femme sous le soleil, une femme qui applique de la boue sur son corps et son visage (un

¹⁵³ Cf. UNGAR, 2009, p. 68.

¹⁵⁴ BUÑUEL, 1929. (00:10:24)

¹⁵⁵ VERTOV, Dziga. *Man with a Movie Camera*. Union Soviétique, 1929.
<https://www.youtube.com/watch?v=cGYZ5847FiI> [19.07.2021] (00:05:55)

¹⁵⁶ VERTOV, 1929. (00:06:19)

¹⁵⁷ VERTOV, 1929. (00:51:52), (01:01:02)

¹⁵⁸ VIGO, 1930. (00:44:05-00:49:00)

peu comme la peau brûlée du preneur d'un bain de soleil chez Vigo) et des scènes d'hommes et femmes faisant du sport. Contrairement à chez Vigo, les gens sur la plage et généralement tout au long du film ne sont pas mis en scène d'une manière critique. On a l'impression qu'il s'en agit des habitants qui sont montrés plutôt de façon neutre. On ne trouve donc pas cette comparaison entre la classe oisive et la classe populaire qui est si fortement présente dans l'œuvre de Vigo. Néanmoins, Vertov inclut aussi des ouvriers dans son film : des femmes qui lavent la vaisselle (VIGO 00:33:21) et des travailleurs dans une usine (VIGO 00:14:18) ainsi que les cheminées de celles-ci (VIGO 00:14:15). C'est dans cette séquence à la plage que Vertov intègre des effets spéciaux : une plage vide où apparaissent, comme par magie, des femmes faisant de la gymnastique, la mer où tout d'un coup des nageurs nagent, un carrousel avec couverture dont la couverture disparaît soudainement et révèle la vue de l'intérieur et d'autres scènes du même principe. Un principe que Vertov applique sur son film et que l'on trouve dans *À Propos de Nice*, mais aussi dans beaucoup d'autres œuvres de l'époque est le montage des attractions, un type de montage introduit par Sergej Eisenstein. Dans *L'homme à la caméra* un opérateur de caméra veut filmer le train qui s'approche en contre-plongée, la caméra ainsi que l'opérateur de caméra se trouve donc sur les rails. Le montage elliptique laisse croire les spectateurs et spectatrices que l'opérateur de caméra est écrasé par le train, même si l'on ne voit pas cela explicitement. La connexion est créée par ce que l'on ne voit pas et par le pouvoir du montage selon le principe de Koulechov.¹⁵⁹ Vigo aussi utilise cette technique. Le fait que l'être humain soit toujours marqué par une coprésence de vie et de mort, se découvre dans une séquence montrant en parallèle des scènes d'un enterrement, d'un mariage et d'une femme au milieu de l'accouchement.¹⁶⁰ On trouve cette juxtaposition de vie et de mort dans presque tous les films du réalisme poétique et dans les films des années vingt. Ceci pourrait être renforcé par le fait que cette époque fut marquée par la guerre et la précarité, la mort était en conséquence omniprésente dans la société.

Comme dans *À Propos de Nice* et *Entr'acte* le rythme de *L'homme à la caméra* change aussi vers la fin du film. Les coups deviennent plus nombreux, la vitesse du montage s'accélère. Ce qui est intéressant est que dans *L'homme de la caméra* Vertov utilise beaucoup l'élément stylistique de l'écran divisé. On ne trouve pas cet élément chez Vigo et Kaufman. Une autre différence significative entre les deux œuvres est le fait que Vigo et Kaufmann soient de l'opinion que les personnes filmées ne doivent pas apercevoir la caméra pour que le résultat demeure une image cinématographique spontanée et authentique. Dès le moment qu'une personne comprend qu'elle est filmée, Vigo et Kaufman font une coupe. Vertov n'est

¹⁵⁹ VERTOV, 1929. (00:08:52)

¹⁶⁰ VERTOV, 1929. (00:26:37)

pas d'accord. Il trouve le contact entre la caméra et le sujet filmé très intéressant. Il joue avec les moments où ses modèles s'aperçoivent qu'ils sont les cibles de l'objectif.

Ces trois films sont les plus influents de leur époque. On trouve de nombreuses références les concernant. Les plus nombreuses se concentrent autour de *À propos de Nice*. Pourtant, il y a quelques films que l'on peut aussi mentionner dans ce contexte. Nous pouvons évoquer la scène, à travers laquelle Vigo juxtapose une femme noble avec une autruche ; celle-ci rappelle la séquence du film octobre de Sergej Eisenstein, qui a été diffusé en 1928. Dans ce dernier, le metteur en scène produit la même chose avec un homme du gouvernement et un paon.¹⁶¹ Le rythme du montage qui s'accélère vers la fin est semblable au rythme rapide de la scène qui se déroule sur les escaliers devant l'église dans le film *Le Cuirassé Potemkine* ; réalisé par Eisenstein et présenté en 1925.¹⁶² La séquence d'ouverture chez Vigo dans laquelle les poupées apparaissent en train miniature s'inspire de la technique du montage de Méliès. En particulier, par sa technique d'animation en volume et de stop-motion.¹⁶³

Comme cela a déjà été spécifié, dans la première partie de cette composition. Le texte, l'écriture et la piste audio jouent un rôle important dans l'essai cinématographique. C'est au début des années trente que ce dernier apparaît. *À propos de Nice*, est né dans une époque où le film sonore n'existe pas encore. On ne trouve pas de bande sonore, aucun texte dans le film, les dialogues ne sont pas encore établis et il n'a pas de références littéraires. La seule chose que l'on peut souligner est que ce film se structure comme un poème. De la même manière qu'une poésie, on trouve des images avec des thèmes récurrents tout cela accompagné d'un rythme qui souligne l'augmentation de la tension et du climat.¹⁶⁴

L'appareil cinématographique est généralement caché à l'aide du montage invisible pour dissimuler le fait que le film soit un produit artificiel. Dans l'essai cinématographique, ce principe est inversé et devient, par cela, son propre élément stylistique.

3.3.4 RÉFLEXIVITÉ DU MÉDIUM FILM

L'essai cinématographique joue avec le principe et souligne même dans certains moments les processus techniques derrière un film. Il utilise des techniques excessives qui

¹⁶¹ EISENSTEIN, Sergej. *October*. Union Soviétique, 1928. <https://www.youtube.com/watch?v=qzGWtXF018> [27.07.2021] (00:26:44)

¹⁶² Cf. HAHN, 2013, p. 14.

¹⁶³ Cf. Ibid. p. 12.

¹⁶⁴ Cf. HOOKER, 1976, p. 253.

renvoient sur soi-même.¹⁶⁵ Il peut s'agir de personnages du film qui regardent la caméra étroitement et brisent, d'une certaine façon, le troisième mur. Cela peut comporter, des images filmiques ; où l'on voit des parties de l'équipement de l'appareil cinématographique. Par exemple, la caméra, le trépied, les membres de l'équipe du film qui se réfèrent à ce support et à son artificialité. Un autre élément qui est nettement une réflexion sur le moyen du film à propos de soi-même est l'image représentant un cercle ou une roue. Cela est une référence subtile, au canal du film. Il s'agit d'une citation de l'œuvre de Dziga Vertov qui s'intitule *L'homme à la caméra*. Dans ce film l'objectif de la caméra est un motif récurrent. En filmant en contre-plongée, à partir d'une canalisation et en créant ce lien entre la forme du couvercle et l'objectif de la caméra chez Vertov. Vigo ne se réfère pas seulement à ce dernier mais surtout à l'ensemble de l'appareil cinématographique.

Néanmoins, il s'agit surtout d'une référence sur la personne de l'auteur derrière l'œuvre et sur son point de vue. Dans le cas d'*À Propos de Nice* on peut supposer que le regard sur la ville qui est présenté dans le film révèle ses sentiments partagés à l'égard de celle-ci. Comme Vigo devait y vivre pour des raisons de santé, il entretenait une sorte de relation d'amour-haine avec la ville de Nice.¹⁶⁶ Ceci se voit dans la façon ambivalente avec laquelle il présente la vie quotidienne de la ville. Cette représentation dépasse la simple documentation comme c'est le cas dans les autres symphonies urbaines de l'époque. Vigo crée une œuvre critique en ne montrant pas seulement le côté de Nice qui est marqué par le luxe, par le divertissement et par la beauté, mais aussi son côté plus sombre, la pauvreté dans le quartier ouvrier, l'état déplorable des bâtiments et rues à l'écart des centres touristiques.

En filmant en contre-plongée, partir d'une canalisation et en créant ce lien entre la forme du couvercle et l'objectif de la caméra chez Vertov. Vigo ne se réfère pas seulement à ce dernier mais surtout à l'ensemble de l'appareil cinématographique. Selon leurs expériences personnelles et la mémoire collective de la culture à laquelle la population appartient ; les contenus des films seront interprétés d'une manière différente. Ce point ayant été évoqué dans une partie précédente et pour rappel ; Vigo dans son film *À propos de Nice* fait appel à la mémoire collective des français. Il met en scène des places iconiques et connues en France à l'image de la fameuse Promenade des Anglais. Il fait la promotion d'hôtels prestigieux de Nice comme l'hôtel Negresco. Le carnaval de Nice est aussi un événement connu dans tout l'Hexagone et probablement même au-delà de ses frontières. À l'aide du montage parallèle des scènes de ce carnaval, cette méthode appelle à la mémoire collective. Avec les images du

¹⁶⁵ Cf. RUSSELL, Megan Diane. *The « Politics » of Document in Jean Vigo's « À Propos de Nice »*. Dissertation, New York : New York University 2014, p. 21.

¹⁶⁶ Cf. HOOKER, 1976, p. 251.

cimetière, Vigo cherche à provoquer chez les spectateurs cette association de la relation entre la vie et la mort. Il tente de faire admettre à son public que la mort est inévitable. En combinant ce qui a été cité juste avant et en y intégrant des images présentant une parade militaire ainsi que leurs bateaux accostés. Il ajoute une petite note de superficialité à la notion du décès et par la même occasion critique la guerre. Ceci demeure un élément auquel les spectateurs peuvent s'identifier. Exactement comme à l'époque de la Première Guerre mondiale qui s'est déroulée il y a peu d'années avant le film de Vigo. Un autre élément auquel peuvent se raccrocher l'ensemble des spectateurs est cette crise économique à la fin des années vingt qui est venue frapper une grande partie de la société, laquelle s'est retrouvée à vivre en précarité. Dans l'essai cinématographique, on peut en conséquence traiter d'une double subjectivité : tout d'abord le point de vue individuel du metteur en scène et, en second lieu, la perception subjective des spectateurs et spectatrices.

Après avoir analysé toutes les caractéristiques techniques de l'essai cinématographique, le dernier paragraphe de cette partie sera dédié aux champs thématiques et aux paires d'opposés que l'on trouve dans un grand nombre des films.

3.3.5 PAIRES D'OPPOSÉS ET CHAMPS THÉMATIQUES

Le haut degré de subjectivité qui est la caractéristique la plus dominante de l'essai cinématographique a aussi une grande influence sur les champs thématiques abordés dans les œuvres. Il s'agit donc dans la plupart des cas de la perception personnelle d'un metteur en scène qui est présentée dans un film. Comme cela a été discuté dans la partie précédente, À propos de Nice se base sur la relation entre amour et haine que Vigo entretient avec la ville de Nice. Le rêve est très important dans le contexte de la subjectivité. On trouve des séquences de rêve ou semblables au rêve dans tous les films de Jean Vigo. Souvent, il conçoit cette ambiance onirique à l'aide de l'élément de l'eau. La scène au caractère onirique la plus connue dans l'ensemble du travail de Vigo est la « danse sous-marine » dans *L'Atalante*¹⁶⁷ : le protagoniste saute dans l'eau parce qu'il est désespéré, car son amour a disparu. Celle-ci apparaît sous l'eau comme une silhouette surnaturelle. Le mouvement des ondes et de l'eau, la vision sous l'eau un peu floue et le fait que la gravité n'existe pas sous l'eau ajoute à la poésie de l'élément liquide. *Taris, roi de l'eau*, le second film de Vigo présente le champion de natation dans son élément de même dans *Zéro de Conduite* on trouve une scène que l'on

¹⁶⁷ VIGO, Jean. *L'Atalante*. France, 1934. <https://www.youtube.com/watch?v=cFVBhLDiuWI> [20.06.2021] (01:08:33)

pourrait nommer dans ce contexte : les élèves en un internat font une bataille d'oreillers. À un moment donné, l'un des oreillers se transperce et les plumes s'envolent partout.¹⁶⁸ Les plumes ressemblent à de l'eau ou à la pluie dans leur mouvement léger. La scène renvoie une atmosphère poétique. On a presque l'impression que la séquence est en mode ralenti, mais c'est juste l'effet des plumes obscurant l'air. Dans *À Propos de Nice*, l'eau, plus précisément, la mer est un motif omniprésent tout au long du film. Le rythme régulier des ondes représente l'immortalité de la mer : le rythme va toujours être le même quand l'humanité est éteinte.¹⁶⁹ Cette métaphore de la mer représentant la mortalité des hommes devient encore plus évidente vers la fin du film. Pendant qu'au début du film, la séquence de la mer souligne la vie courte des plaisirs terrestres, vers la fin du film elle devient, en fait, une messagère de la mort inévitable des êtres humains.¹⁷⁰ Mais l'eau n'est pas le seul des quatre éléments de base qui apparaît dans *À Propos de Nice*. En effet, chaque élément apparaît sous une forme ou sous une autre. Dans sa dissertation sur *À Propos de Nice* intitulée *The Politics of Document* Megan Diane Russell décrit la raison derrière l'insertion des éléments dans le film ainsi : « [...] the images of the four elements in the film are used to provide commentary about the underlying structure of society, while at the same time, serving as a reflexive reminder that they are the underlying elements for constructing a representation of the Niçois world. »¹⁷¹. Un deuxième élément qui représente la mortalité des hommes est la terre. Il est aussi le plus visible dans la séquence finale du film, plus précisément, dans la séquence du carnaval. Vigo juxtapose des images de la parade avec des images du cimetière puis avec des fleurs jetées par les spectateurs et spectatrices sur les membres de la parade, enfin on termine avec l'image des fleurs piétinées sur le sol. Ces images combinées soulignent le caractère éphémère de la vie.¹⁷² Le troisième des éléments, l'air, apparaît déjà dans la séquence d'ouverture quand Vigo montre la ville de Nice en perspective aérienne. Ceci est d'un côté une possibilité de localiser son film, de montrer à son public où le film se déroulera. D'un autre côté, cette perspective aérienne forme un point de départ neutre pour le film à partir duquel Vigo peut entrer dans la critique sociale. Le quatrième élément, le feu, marque toute la dernière partie d'*À Propos de Nice*. Cette partie se joue dans le quartier industriel de Nice. On visualise des ouvriers, des machines et des cheminées ; d'où s'échappe de la fumée et du feu. Comme nous l'avons étudié dans seconde partie de ce devoir, le feu peut représenter ; l'autodestruction de la

¹⁶⁸ VIGO, Jean. *Zéro de Conduite*. France, 1933. https://www.youtube.com/watch?v=uXnSE4Gbo_o [20.07.2021] (00:35:10)

¹⁶⁹ Cf. HOOKER, 1976, p. 255.

¹⁷⁰ Cf. SANTANDER FERREIRA, 2013.

¹⁷¹ RUSSELL, 2014, p. 18.

¹⁷² Cf. SANTANDER FERREIRA, 2013.

civilisation. Cet aspect on le retrouve dans les films de Jarman. Le feu est l'élément qui désintègre tout sur son passage, c'est l'élément naturel que nous connaissons le plus. C'est aussi le cas dans *À Propos de Nice* où le feu peut être vu comme critique de la structure duale de la société et un peu comme un appel à la révolution sociale. D'autres images récurrentes sont, entre autres, des poupées et des figures en papier mâché, l'eau et le ciel, des roues, mais aussi des motifs phallocentriques comme des cheminées, des pôles téléphoniques, des palmiers.¹⁷³

La plupart du temps, les thèmes abordés dans les essais cinématographiques sont plutôt anodins, mais ils sont traités d'une telle manière qu'un aspect nouveau de cette thématique est révélé c'est ainsi que l'on remarque cette thématique d'un point de vue nouveau. C'est aussi le cas dans *À Propos de Nice*. Dans son manifeste, *Vers un cinéma social*, Vigo donne un bref résumé de l'intention qu'il a apportée à son film:

En effet, sitôt indiqués l'atmosphère de Nice et l'esprit de la vie que l'on mène là-bas – et ailleurs, hélas ! – le film tend à la généralisation de grossières jouissances placées sous le signe du grotesque, de la chair et de la mort, et qui sont les derniers soubresauts d'une société qui s'oublie jusqu'à vous donner la nausée et vous faire le complice d'une solution révolutionnaire.¹⁷⁴

La ville de Nice est surtout connue comme lieu de vacances pour les riches et les bourgeois. Vigo montre la ville sous un nouveau jour, il expose le quartier des ouvriers, la pauvreté, la saleté. Il souligne donc l'aspect absurde de cette coexistence des riches et pauvres dans le même espace et voit son film comme un document d'une solution révolutionnaire comme il l'explique. On peut distinguer quatre grands thèmes dans *À propos de Nice*. Vigo, souligne par exemple l'aspect de Nice comme ville des jeux de hasard. Ceci se voit déjà dans la séquence d'ouverture du film où Vigo met en scène les touristes sous formes de figurines miniatures, qui atterrissent comme pions sur une table de roulette. Est-ce que ceci est intentionné comme analogie entre le jeu de hasard et la vie comme jeu de hasard dans le sens que l'on ne peut pas choisir dans quelle classe sociale nous naissons? Le deuxième aspect que Vigo aborde est celui qu'à Nice tout semble dédier aux touristes. Vigo souligne l'artificialité de la ville qui en résulte avec des scènes montrant comment les cafés et restaurants mettent les tables et ouvrent les parasols et comment les activités sportives sont observées par les touristes à partir des tribunes publiques. Cette passivité contraste avec l'activité de la classe ouvrière qui travaille et prépare tout pour que le bien-être de la classe oisive soit assuré. On visualise cela surtout dans la séquence sur la promenade des Anglais. Des scènes de flâneurs

¹⁷³ Cf. HOOKER, 1976, p. 253.

¹⁷⁴ VIGO, 1985.

en tenue chique, sont juxtaposées avec des images de vendeurs de rue, des nettoyeurs et des mendiants. Un deuxième grand motif du film est l'artificialité de la ville de Nice. Vigo cherche à souligner qu'une grande partie des activités que l'on peut faire à Nice et la façon dont la ville est décorée est préparée uniquement pour les touristes étrangers. Il montre cela dans la première séquence du film où l'on voit des personnes préparant la ville pour le carnaval et pour la fréquentation touristique. La troisième idée présentée dans *À Propos de Nice* est que la population locale ne soit pas la plus intéressante par rapport aux touristes qui arrivent de partout dans le monde. La quatrième ambition de Vigo était de montrer que tout est relatif à la mort au sein de la ville de Nice. La nature l'emporte sur la vie humaine.¹⁷⁵

Une caractéristique de l'essai cinématographique est le fait qu'il met en scène des principes ou des images contradictoires. Ces opposés peuvent apparaître sur le niveau du contenu, mais aussi sur le niveau technique. L'opposition la plus évidente dans *À Propos de Nice* est celle entre « riche » et « pauvre », entre la classe oisive et la classe populaire. Tout au long du film, Vigo contraste les deux sphères sociales. Il exhibe les touristes qui ne font rien, en faisant un petit somme sous le soleil ; ou en participant à des événements sportifs en tant que spectateurs et spectatrices. La seconde grande opposition est celle entre « vie » et « mort ». Cette opposition est visible très clairement dans la séquence du carnaval. Les femmes dansantes sont juxtaposées aux statues du cimetière, les fleurs fraîches et magnifiques sont juxtaposées aux fleurs piétinées sur le sol, les figures en papier mâché de la parade sont juxtaposées à une figure cassée sur le sol d'un cabinet, le rythme constant et calme de la mer est juxtaposés à l'agressivité du feu sortant des cheminées des usines, un feu dangereux et menaçant. On trouve de même l'opposition entre « guerre » et « paix ». La paix est représentée dans le cas d'*À Propos de Nice* par la parade du carnaval festive et chaleureuse, la guerre de son côté, est représentée par l'image d'une parade militaire et par celui d'un vaisseau de guerre à la côte. Deux principes qui sont aussi contrastés dans *À Propos de Nice* sont la « nature » et la « culture ». Vigo souligne surtout le fait que la nature a toujours été présente avant l'humanité et n'a besoin de rien pour exister. En contraste à cela, la société est une construction artificielle, un système qui est, selon les implications de la mort dans la dernière partie, destiné à l'effondrement. Ce qui est intéressant dans *À Propos de Nice* est que les oppositions juste résumées ne soient pas présentées sous l'angle de leurs différences, mais plutôt sous l'angle de leurs similitudes. En ce qui concerne l'opposition riche/pauvre par exemple, Vigo montre à l'aide du montage parallèle que la Promenade des Anglais est un espace que les deux groupes partagent, même s'ils occupent cet espace d'une manière

¹⁷⁵ Cf. GOMES, Paulo Emilo Salles. *Jean Vigo*. London: Faber and Faber, 1998, p. 55-56.

différente. À côté des oppositions sur le niveau du contenu, il y a les oppositions sur le niveau technique. Vigo travaille beaucoup avec la lumière ; et utilise le contraste entre sombre et clair pour signaler les injustices sociales. Pendant que toutes les sphères occupées par la classe oisive sont très claires et vastes et la couleur blanche est omniprésente, le quartier italien, par exemple, est en contraste direct à cela : les rues sont étroites, tout semble sombre et sale. De plus, Vigo souligne ce même motif à l'aide de l'angle de caméra. Il filme, par exemple, la population aisée en extrême plongée et la classe oisive en contre-plongée. Ceci indique les relations hiérarchiques entre les deux classes.

Si l'on parle des thèmes et des images récurrentes dans *À Propos de Nice* il faut aussi mentionner l'élément stylistique de l'analogie. On trouve beaucoup d'analogies dans le film qui créent un sens plus profond que le spectateur ou la spectatrice doit ajouter. De cette façon est aussi générée la critique sociale. On trouve par exemple une analogie entre la mort et l'image d'une figure en papier mâché de la parade du carnaval cassé sur le sol. Il s'agit, certainement, de la mort du système social que Vigo parle dans cette situation.

Jean Vigo et sa façon de tourner des films ont influencé les générations suivantes de metteurs en scène. Il n'a rien perdu de sa créativité. Il y a aussi un grand nombre de films qui contiennent des références à propos de plusieurs œuvres de Vigo. Un film qui est une citation directe d'*À Propos de Nice* est le film d'Agnès Varda paru en 1958 ; sous le titre *Du Côté de la Côte*. La partie suivante sera, par conséquent dédiée à l'œuvre d'Agnès Varda. Une comparaison sera menée avec le film de Vigo.

4. COMPARAISON D'*À PROPOS DE NICE* DE JEAN VIGO ET *DU CÔTÉ DE LA CÔTE* D'AGNÈS VARDA

La partie précédente de ce mémoire était consacrée à l'analyse du film *À propos de Nice* de Jean Vigo. Cette analyse était basée à partir des caractéristiques du genre de l'essai cinématographique. Cette partie serait dédiée au film *Du Côté de la Côte* d'Agnès Varda paru en 1959. Ce film a été commandé par l'office du tourisme de la France. Le producteur du film était Anatole Dauman. Ces commissions étaient très populaires à l'époque. Cela permettait aux jeunes cinéastes de faire leurs premiers pas dans le champ de la mise en scène et pouvoir se faire un nom dans le monde cinématographique. *Du Côté de la Côte* est en fait le deuxième film sous forme d'un « carnet de voyage ». Le premier film de ce genre paru un an avant le

film d'Agnès Varda. Il s'agit de *Ô Saisons ô châteaux*.¹⁷⁶ Même si un an sépare les deux films. On aperçoit l'évolution du style cinématographique d'Agnès Varda. D'après Claudia Gorbman : « The move from *Châteaux* to *Du Côté de la Côte* marks the progression from a light confection to an essay film. »¹⁷⁷. Ce caractère essayiste est en fait un des traits que *Côte* partage avec *À Propos de Nice* de Jean Vigo. *Du Côté de la Côte* peut même être vu comme référence directe sur *À Propos de Nice*, il y a plusieurs éléments dans le film de Varda qui sont des citations du film de Vigo, donc qui en reprennent certains motifs, images ou idées. Les similarités ainsi que les différences entre les deux films en question vont être explorées dans cette partie. Néanmoins, pour mieux comprendre l'œuvre et les raisons derrière son esthétique, il faut aussi jeter un regard sur l'époque de sa naissance plus que deux décennies plus tard que son modèle.

4.1 CIRCONSTANCES SOCIO-POLITIQUES

Après la Deuxième Guerre mondiale et la libération de la France en 1945 le pays est dans un état désolant. Comme toute l'industrie était orientée vers la production de guerre, celle-ci devait être réorganisée et modernisée pour compenser les chutes économiques provoquées par la période de combat. De plus, dans cette période d'après-guerre, une majeure partie de villes et d'immeubles sont détruits et devraient être en voie de reconstruction. Ces destructions sérieuses entraînent une crise au niveau du logement, celle-ci doit se surmonter par l'aide de l'État.¹⁷⁸ Dans les années cinquante, la France est toujours en pleine mutation. Le pays perd petit à petit son statut de puissance mondiale. Une vague de décolonisation s'installe à cause du déclenchement de la guerre d'Indochine, qui s'étend entre 1946 et jusqu'en 1954. Puis vient la guerre d'Algérie qui divise une fois de plus les esprits entre 1954 et 1962. Durant la décennie des années cinquante, Charles de Gaulle arrive au pouvoir. Le peuple sous la cinquième république se retrouve divisé en deux camps. D'un côté, on a les adhérents du parti communiste puis ceux du parti de droite sous De Gaulle. Néanmoins, d'un point de vue économique, les années cinquante sont une période très lucrative pour la France. L'économie est croissante, cela avantage les phénomènes tels que l'urbanisation, l'accroissement démographique que l'on nomme "baby-boom", les divertissements de masse, le changement des mœurs et la transformation du peuple en une société de consommation. Au

¹⁷⁶ Cf. GORBMAN, Claudia. « Varda's Early Travelogues » In : *SubStance*. 2012, Vol. 41, No. 2, ISSUE 128 : « Between the Essay Film and Social Cinema : The Left Bank Group in Context (2012), pp. 40-57.

¹⁷⁷ GORBMAN, 2012, p. 46.

¹⁷⁸ Cf. FRODON, Jean-Michel. *L'âge moderne du cinéma Français: De la Nouvelle Vague à nos jours*. Paris: Flammarion, 1995, p. 9.

cours de cette époque, de plus en plus de personnes possèdent une voiture et un poste de télévision à la maison. Ces diverses innovations font que la vie devient de plus en plus chère. De moins en moins de citoyens se rendent au cinéma. Le cinéma français se trouve encore une fois en état de crise.¹⁷⁹

4.1.1 LA CRISE DU CINÉMA

Les effets dévastateurs de la guerre frappent durement le monde cinématographique en France. À cause de coupures d'électricité et de la destruction d'un grand nombre de salles et studios il n'y a presque pas d'activité cinématographique. Alors l'État planifie une reconstruction du cinéma français, mais entièrement sous son contrôle. C'est en 1946 que naît le CNC, le Centre national de la cinématographie. Il s'agit d'un établissement public qui s'occupe du cinéma et de la gestion de l'aspect législatif, financier et intervient au niveau de la production et de la diffusion des films.¹⁸⁰ Le cinéma français se trouve menacé par le succès des productions américaines qui monopolisent l'industrie cinématographique. Toutefois, les films américains ne sont pas le seul danger pour le cinéma français. Comme cela a déjà été énoncé, la population française allait de moins en moins au cinéma pour voir des films. La raison de la diminution de la fréquentation des salles obscures en France, c'est l'avènement de la télévision. De nombreux ménages étaient équipés de télévision au sein de leur foyer. En 1959, plus d'un million de personnes possèdent une télévision.¹⁸¹ Pour cela, des lois sont mises en place, afin d'assurer la survie du cinéma français. En 1946, l'arrangement Blum-Byrnes impose auprès des cinémas, la diffusion de films français uniquement. Pour une durée de quatre semaines et par trimestre. La même année, un accord est signé concernant les coproductions cinématographiques avec l'Italie. Ces coproductions enlèvent le réalisme morbide qui était assez lourd dans les films français au cours de la période d'avant la guerre. Ce récent mélange de styles et de mentalités assure la qualité du cinéma jusqu'à la fin des années cinquante.¹⁸² À cause du changement de République, maintenant sous la direction de Charles de Gaulle, le nouveau ministre de la Culture, André Malraux met en place un décret à son nom, dans le paysage culturel français. Ce décret entre en vigueur en 1959. Il s'agit d'un système d'avance sur recettes qui est ajouté à l'aide automatique déjà en place.¹⁸³

Le cinéma de qualité, donc le cinéma de la quatrième République est marqué par la censure ou, plus exactement, par l'autocensure des cinéastes : chaque film qui aborde des

¹⁷⁹ Cf. FRODON, 1995, p. 10.

¹⁸⁰ Cf. JEANCOLAS, 2019, p. 59.

¹⁸¹ Cf. LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne; GAGNEBIN, Murielle. *L'essai et le cinéma*. Ceyzérieu dans l'Ain: Éditions Champ Vallon 2017, p. 33.

¹⁸² Cf. JEANCOLAS, 2019, p. 60.

¹⁸³ Cf. JEANCOLAS, 2019, p. 60- 61.

thèmes d'actualité comme la guerre froide ou celle d'Algérie ou d'Indochine, la décolonisation ou la situation économique, doit s'attendre à des mesures de censure.¹⁸⁴ Le cinéma de qualité ne se renouvelle presque pas, n'ose pas prendre de nouvelle direction. Il continue d'adapter des romans. Néanmoins, vers la fin des années cinquante naît une certaine cinéphilie en France qui aura, par la suite, une influence énorme sur la façon de réaliser un film et surtout sur les qualités selon lesquelles un film est mesuré. On témoigne à cette époque-là de la naissance des ciné-clubs où les films sont vus et discutés sous l'angle de leur valeur artistique. Des hebdomadaires et des revues exclusivement dédiées aux nouveautés dans le monde cinématographique sont fondés dont les plus emblématiques *L'Écran*, *L'Express* et les *Cahiers du cinéma*. Les œuvres présentées dans les salles parisiennes par exemple à la Cinémathèque française ou au studio Parnasse deviennent de plus en plus expérimentales.¹⁸⁵ Cette cinéphilie croissante est le premier pas vers une transformation signifiante du cinéma français, un détournement du cinéma de qualité, la Nouvelle Vague.

4.1.2 NAISSANCE DE LA NOUEVELLE VAGUE

C'est exactement à partir de cette cinéphilie croissante et ses effets secondaires qu'à partir de 1959 s'établit un nouveau mouvement dans le cinéma français. De novices réalisateurs se réunissent avec le but de réformer le cinéma de l'époque, un cinéma traditionnel, le « cinéma de papa » comment ils le nomment. Ces jeunes cinéastes sont presque tous des critiques de films. Ils publient des articles et des critiques de films dans la revue du cinéma français appelée *Cahiers de Cinéma*; l'un des magazines de cinéma le plus renommé jusqu'à aujourd'hui. Surtout l'article de Truffaut intitulé *Une certaine tendance du cinéma français* paru en 1954, joue un rôle très important dans le procès des jeunes cinéastes des traditions établis par les metteurs en scène du cinéma de qualité.¹⁸⁶ Dans cet article, Truffaut introduit sa théorie du film d'auteur, dont son dégoût pour le cinéma de qualité et surtout la superficialité des œuvres. Il partage l'opinion que les scénaristes qui mettent en scène uniquement des modèles littéraires manquent de créativité. Cette torpeur aurait selon Truffaut un effet d'éloignement sur le public cinéphile. Il se prononce en faveur d'un type de film où le metteur en scène maîtrise tous les aspects de son film, soit dans le domaine

¹⁸⁴ Cf. Ibid. p. 61.

¹⁸⁵ Cf. Ibid. p. 69.

¹⁸⁶ Cf. Ibid. p. 70.

artistique, soit dans le domaine dramaturgique, en bref qui donne au film sa signature personnelle et reconnaissable.¹⁸⁷

Le Festival de Cannes de 1959 est considéré comme étant l'heure de naissance de ce nouveau mouvement. C'est ici que François Truffaut expose son nouveau film *Les quatre cents coups*. Ce film et *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais indiquent pour la première fois le changement radical qui est en train de redéfinir le cinéma français.¹⁸⁸ Sur l'écran apparaissent en outre des noms comme Claude Chabrol, Éric Rohmer, Jacques Rivette et Jean-Luc Godard, François Truffaut, Alain Resnais et Agnès Varda comme seule réalisatrice féminine du mouvement. Leur style est en gros très similaire. Ils tournent des films d'après le principe de la « caméra-stylo ». Cela signifie que la caméra doit être pour le réalisateur comme l'est le stylo pour l'écrivain : son moyen de raconter une histoire. La technique de tournage dans la Nouvelle Vague s'inspire beaucoup de celle du néoréalisme italien. On tourne également à l'extérieur, dans un décor naturel, surtout à Paris ou sur la Côte d'Azur. Comme cela, les jeunes cinéastes contournent les difficultés administratives et financières et sortent le cinéma français de la crise. De plus, on engage des jeunes acteurs et actrices inconnu(e)s, parfois même des amateurs et amatrices et l'on utilise des moyens techniques simples ; des caméras légères portées sur l'épaule pour imiter le mouvement authentique des événements. Le langage des caractères est un langage très simple pour pouvoir attirer un plus grand public. Les réalisateurs de la nouvelle Vague réalisent leurs films comme ceux du néoréalisme avec un budget minimal pour être plus indépendants. On trouve ce principe aussi aux États-Unis où l'on parle de « Independent Cinema ». Mais on ne trouve pas de telles modernisations qu'aux États-Unis, des mouvements similaires se forment partout dans le monde : la Nouvelle Vague japonaise, la Nouvelle Vague tchèque, le nouvel Hollywood, le nouveau film allemand pour en citer juste quelques-uns.¹⁸⁹ Les films de la Nouvelle Vague de n'importe quel pays tournent souvent autour des adolescents ou des personnes en marge du système, on aborde des thèmes comme l'amour et la révolte contre la bourgeoisie et la répression ce qui aboutit inévitablement à la question du rôle de la femme dans la société. Un autre trait caractéristique typique des films de la Nouvelle Vague est que le son soit enregistré en même temps que l'image, donc d'une manière synchrone.¹⁹⁰ Néanmoins, la Nouvelle Vague n'accueille pas seulement d'enthousiasme : d'un côté, les anciens maîtres de la

¹⁸⁷ Cf. *Die Nouvelle Vague: Ein Überblick über die Erneuerungsbewegung, die das moderne Kino schuf*.
<https://filmsucht.org/stroemung/nouvelle-vague/> [02.06.2021]

¹⁸⁸ Cf. JEANCOLAS, 2019, p. 73.

¹⁸⁹ Cf. *Die Nouvelle Vague: Ein Überblick über die Erneuerungsbewegung, die das moderne Kino schuf*.
<https://filmsucht.org/stroemung/nouvelle-vague/> [02.06.2021]

¹⁹⁰ Cf. JEANCOLAS, 2019, p. 74.

branche n'estiment pas les innovations, de l'autre côté, la critique engagée reproche aux œuvres de ne pas être assez politiques et de ne pas aborder des thèmes actuels comme la guerre d'Algérie.¹⁹¹

À première vue, le courant de la nouvelle Vague semble être un mouvement très homogène, mais quand on prend un regard plus proche, on découvre que deux camps de metteurs en scène se sont formés à l'intérieur. Les cinéastes sont divisés en deux groupes. Le premier se nomme « rive-droite » et l'autre « rive-gauche ». Cette répartition s'appuie sur les deux bords de la Seine à Paris. La Rive-Droite se trouve être le côté le plus prospère de la ville tandis que la Rive-Gauche réunit les quartiers étudiants, les artistes et les intellectuels. Le groupe Rive-Droite inclut les membres de la revue "Cahiers du cinéma" parmi lesquels on retrouve Rivette, Chabrol, Truffaut, Godard. Il ne faut pas oublier de mentionner le rédacteur en chef de la revue, c'est-à-dire André Bazin. Il n'a jamais tourné de films, mais il a eu une grande influence sur la façon de tourner un film à l'époque grâce à ses réflexions théoriques sur le cinéma. Ce groupe était révolutionnaire au début du mouvement. Ses membres clament de plus en plus que leurs œuvres se placent au sein du domaine du film d'art. C'est un domaine quasiment "mainstream" pour l'époque. Godard et Rivette sont les seuls qui ne cessaient pas d'expérimenter et de s'éloigner de ce cinéma conventionnel. Parmi les metteurs en scène du deuxième groupe, celui du côté de la Rive-Gauche, on compte, entre autres, Louis Malle, Jacques Demy et Jean Eustache. Ils voulaient moderniser le cinéma d'une manière plutôt radicale. D'autres cinéastes de ce cercle comme Alain Resnais, Agnès Varda ou Chris Marker allaient encore plus loin. Ces derniers exigeaient une approche entièrement nouvelle par rapport au médium du film. Selon eux, il faut imposer un langage unique aux films, ils sont contre le cinéma narratif. Leurs œuvres sont plus expérimentales et plus radicales que celles du groupe Rive-Droite c'est pour cela que les œuvres des cinéastes du groupe de la Rive-Gauche sont moins connues.¹⁹²

Comme nous l'avons observé dans cette partie, la nouvelle vague est un mouvement cinématographique dominé par les hommes. Agnès Varda est la seule femme et réalisatrice de ce mouvement et issue de la Rive-Gauche. Elle est l'exception unique de ce groupe. Elle est connue pour son style sensible et profond et sa façon de rendre la réalité paradoxale. Par ses œuvres, elle donne souvent une voix aux femmes et subvertit la dominance masculine et le regard masculin. La prochaine partie sera dédiée à sa position dans le mouvement de la Nouvelle Vague française.

¹⁹¹ Cf. JEANCOLAS, 2019, p. 75.

¹⁹² Cf. *Die Nouvelle Vague: Ein Überblick über die Erneuerungsbewegung, die das moderne Kino schuf*.
<https://filmsucht.org/stroemung/nouvelle-vague/> [02.06.2021]

4.1.3 POSITION D'AGNÈS VARDA DANS LA NOUVELLE VAGUE

Agnès Varda se distingue des autres cinéastes de la Nouvelle Vague pas seulement par le fait qu'elle est une femme. Le deuxième aspect qui la rend unique est le début de sa carrière. Alors que la plupart de ses collègues masculins ont d'abord été des critiques de films et ont publié des textes au sein des revues cinématographiques de façon régulière ; de son côté, Varda était connue dans le domaine de la photographie avant de se tourner vers le domaine du cinéma. Elle travaillait au Théâtre national populaire sous la direction de Jean Vilar où elle obtenait de plus en plus de notoriété pour son travail tant dans le domaine de la photographie ainsi que dans le domaine du film. C'était grâce à ses travaux photo-journalistiques que Varda développait son sens pour la relation entre les êtres humains et leurs environnements. Varda développe sa voix dans le monde filmique par l'intermédiaire de ses films de non-fiction à travers ses essais cinématographiques notamment. Le fait qu'elle fasse partie du cercle de la Rive-Gauche de la nouvelle vague et qu'elle n'ait visionné seulement une douzaine de films avant de se lancer d'en tourner par elle-même donne à Varda une certaine liberté d'expérimenter et de mettre en scène des œuvres qui se démarquent des conventions.¹⁹³ Varda nomme sa technique de réalisation filmique « cinécriture ». Sa technique est similaire au principe de la "caméra-stylo" c'est-à-dire la façon d'utiliser le langage filmique afin de transmettre des idées comme les écrivains utilisent leur plume lors de leur phase d'écriture.

Elle décrit son procédé de la façon suivante :

The cutting, the movement, the points-of-view, the rhythm of filming and editing have been felt and considered in the way a writer chooses the depth of meaning of sentences, the types of words, numbers of adverbs, paragraphs, asides, chapters that advance the story or break its flow etc. In writing, it is called style. In cinema, style is cinécriture.¹⁹⁴

Varda est de l'opinion que le médium film a son propre langage dont il faut bénéficier. À chaque nouvelle œuvre, Varda semble découvrir un nouvel aspect de ce langage. Pendant qu'Agnès Varda tourne des longs-métrages tels que *Cléo de cinq à sept*, *Sans toit ni loi*, *le bonheur*, *Ulysse* ainsi que des courts-métrages dont la plupart sont très appréciés par les critiques. Ce sont ses œuvres de non-fiction qui rendent mature son empreinte dans le

¹⁹³ Cf. GORBMAN, Claudia. « Varda's Early Travelogues » In : *SubStance*. 2012, Vol. 41, No. 2, ISSUE 128 : « Between the Essay Film and Social Cinema : The Left Bank Group in Context (2012), pp. 40-57, p. 40-41.

¹⁹⁴ SMITH, A. *Agnès Varda (French Film Directors)*. Manchester: University Press 1998.

domaine cinématographique. Dans ses films documentaires notamment *l'Opéra-Mouffe* révélé en 1958 et *Daguerréotypes* diffusé en 1975 ; Varda embarque sa caméra et se rend dans la rue pour capturer des instants de vie quotidienne des personnes qu'elle rencontre. Tandis que *l'Opéra-Mouffe* ne contient pas de bande sonore, *Daguerréotypes* met en scène pour la première fois la voix authentique d'Agnès Varda. Dans *Ô Châteaux, ô Saisons* paru en 1958 la piste sonore, le mouvement de la caméra et les plans s'harmonisent entre eux dans une sorte de chorégraphie sophistiquée.¹⁹⁵ Concernant la voix, ceci constitue une véritable évolution notamment pour son œuvre *Du côté de la côte*. Cette œuvre en comparaison à *Châteaux* est celle qui représente par excellence l'essai cinématographique. La voix de Varda dans cette dernière est beaucoup plus présente que dans *Châteaux*.¹⁹⁶ Les critères permettant de classer le film *Du côté de la côte* dans le genre de l'essai cinématographique ainsi que la similarité des thèmes ; l'œuvre de Varda convient parfaitement à une comparaison avec *À propos de Nice* de Jean Vigo. La partie suivante sera dédiée à cette ressemblance.

4.2 PARALLÈLES ENTRE LES DEUX FILMS

En regardant *À Propos de Nice* et *Du Côté de la Côte* on voit très vite que les deux films ont beaucoup d'aspects en commun. Les deux films se déroulent dans des villes propices aux vacances qui se situent sur la Côte d'Azur. Seulement, ce n'est pas uniquement cet élément qui entraîne le fait que *Du côté de la Côte* soit une référence directe par rapport à *À propos de Nice*. Il y a aussi des scènes et des plans qui se trouvent chez Varda qui se trouvent être des citations issues du film de Vigo. Le principe de retravailler en couleur des œuvres en noir et blanc des cinéastes d'une génération précédente était très répandu dans les années cinquante.¹⁹⁷ Comme *À Propos de Nice*, *Du Côté de la Côte* est tourné d'une manière semi-documentaire, il est donc justifié de le compter également parmi les essais cinématographiques. Dans les paragraphes ci-dessous succèdera une comparaison d'*À Propos de Nice* et de *Du Côté de la Côte* selon les critères formels de l'essai cinématographique.

4.2.1 UN GENRE PARMI LES GENRES

Du Côté de la Côte naît dans un temps où c'est courant parmi les jeunes metteurs en scène de tourner des films commerciaux, souvent des courts-métrages, pour faire de premières

¹⁹⁵ Cf. GORBMAN, 2012, p. 41.

¹⁹⁶ Cf. Ibid. p. 46.

¹⁹⁷ Cf. O'DONOGHUE, Darragh. *Senses of Cinema*. June 2014, CTEQ Annotations on Film Issue 71. <https://www.sensesofcinema.com/2014/cteq/du-cote-de-la-cote/> [09.06.2021]

tentatives dans le domaine cinématographique et de se faire un nom dans le champ de la profession du cinéaste.¹⁹⁸ Et c'est vrai, à la première vue, *Du Côté de la Côte* semble être un « travelogue » ordinaire, un spot publicitaire comme toutes les autres, mais en fait, la cinématographie de l'œuvre de Varda est construite d'une manière sophistiquée. À l'aide de couleurs flamboyantes, Varda crée une vision hyperréelle des villes situées sur la Côte d'Azur.¹⁹⁹ Varda ne semble pas vouloir faire un film documentaire authentique sur les villes de la Côte d'Azur et sur ses habitants, mais elle voulait plutôt créer un portrait démystifiant. Démystifiant dans le sens où dans la mémoire collective, la Côte d'Azur soit associée au paradis sur terre ; d'où provient la notion de célébrité. Alors qu'en réalité, on trouve des lieux, crée de façon artificielle pour les touristes qui arrivent en masse tous les étés.

Comme dans le cas d'*À Propos de Nice*, le film *Du Côté de la Côte* ne peut pas être qualifié comme film de fiction parce qu'il n'y a ni d'action continuée, ni de figures récurrentes. Néanmoins, ce n'est pas non plus le film publicitaire qui était demandé par l'Office du tourisme français initialement ; parce que l'œuvre ne se limite pas à la transmission des informations sur la Côte d'Azur, mais dépeint les impressions personnelles que Varda possède de la Côte d'Azur. Les informations qui sont présentées, semblent prises d'un guide touristique et sont souvent ridiculisées par les paroles de la voix off ou par les images. Grâce à ce niveau de subjectivité et au caractère humoriste ou caricaturiste des séquences, on peut dire qu'il ne s'agit pas d'une symphonie urbaine, sous-genre du film documentaire, non plus. Pendant que les symphonies urbaines sont des œuvres neutres, on trouve une nuance sociocritique tant dans l'œuvre de Vigo et autant dans celle de Varda et l'on pourrait parler dans les deux cas d'un point de vue documenté qui est adopté dans le tournage et le montage. Néanmoins, cette voix critique chez Varda n'est pas si forte ni directe par rapport à chez Vigo. Pendant que Vigo souligne d'une manière plutôt radicale les différences de classe dans la société, Varda caricature l'artificialité et superficialité des villages de vacances où les touristes viennent pour savourer le goût du mythe du paradis sur terre. Varda cherche à déconstruire ce mythe en exposant les habitudes des touristes sous un angle grotesque et exprime comme Vigo la critique en employant des éléments humoristes ou ironiques. La critique chez Varda n'est pas si ouverte que dans le cas de Vigo. On ne peut que deviner s'il y a une thématique plus profonde que les flots de touristes et l'artificialité des villes dans le film. Néanmoins, Darragh O'Donoghue propose dans son texte sur le film la théorie qu'au temps du tournage les États-Unis étaient en train d'expérimenter avec les armes

¹⁹⁸ Cf. GORBMAN, 2012, p. 41.

¹⁹⁹ Cf. O'DONOGHUE, Darragh. „Senses of Cinema“ *CTEQ Annotations on Film* Issue 71 June 2014. <https://www.sensesofcinema.com/2014/cteq/du-cote-de-la-cote/> [09.06.2021]

atomiques et que les scènes vers la fin du film avec une certaine notion apocalyptique pourraient être vues comme critique de cela et donc comme validation de cette hypothèse.²⁰⁰

Un autre fait qui rend une classification exacte de genre encore plus difficile dans le cas de *Du Côté de la Côte* est le fait qu'Agnès Varda était photographe avant de réaliser des films. Sa première carrière a une grande influence sur sa façon de tourner. Ceci se voit si l'on jette un regard sur les plans individuels. Ceux-ci sont composés comme des photographies en ce qui concerne la répartition et le cadrage. Tant dans le cas d'*À Propos de Nice*, tant dans le cas de *Du Côté de la Côte* il est très difficile d'attribuer l'œuvre à un courant cinématographique sans équivoque. C'est pourquoi on peut aussi considérer l'œuvre de Varda comme essai cinématographique qui refuse la catégorisation exacte. Le fait qu'il s'agisse d'une forme hybride entre le film documentaire et le film de fiction donne au médium la liberté d'expérimentation. L'acte d'expérimenter, donc la rupture avec les conventions cinématographiques est aussi une caractéristique de l'essai cinématographique que l'on retrouve dans le film de Varda ainsi que dans celui de Vigo.

Ce qui vient d'être mentionné correspond aux critères selon lesquels *Du côté de la côte* ainsi qu'à *propos de Nice* peuvent être considérés comme des essais cinématographiques dans les deux cas. Cependant, un seul élément distingue *Du côté de la côte* d'*À propos de Nice* ; dans le premier film cité, il y a une seule ville qui est mise en scène. L'autre film de son côté met en scène diverses villes qui bordent la Côte d'Azur ; chacune de ces villes est introduite durant la séquence d'ouverture du film. Cela est assez atypique pour le genre de la symphonie urbaine ; cependant, rien ne remet en cause que le film de Varda soit considéré comme essai cinématographique. Il y a un autre aspect qui vient différer les deux œuvres ; il s'agit du caractère de collage qui est typique de l'essai cinématographique. Plus précisément, c'est un mélange entre matériel déjà existant et matériel tourné sur place exclusivement pour le film. Pendant que l'on ne trouve pas de tels éléments déjà existants dans *À Propos de Nice*, on les trouve dans *Du Côté de la Côte*. On trouve cela par exemple dans la séquence où Varda traite des célébrités qui sont associées avec la Côte d'Azur et qui attirent les touristes même s'ils ne sont pas présents. Dans cette séquence sont montrées deux petites scènes exposant Brigitte Bardot et Sophia Loren entourées par des fans. Ces scènes sont en noir et blanc et clairement il s'agit de matériel qui existait déjà avant le tournage de *Du Côté de la Côte* repris des archives. De plus, Varda insère de différentes sortes de texte dans son film. Soit, des cartes postales antiques dans la séquence d'ouverture, soit des noms de restaurants, rues ou le

²⁰⁰ Cf. O'DONOGHUE, 2014.

texte dans un journal. Ceci est aussi un trait caractéristique de l'essai cinématographique que l'on trouve dans le film de Varda et qui n'est pas présent dans le film de Vigo.

4.2.2 STRUCTURE DE LA NARRATION OU LE RÔLE DU MONTAGE

Comme dans le film de Vigo on trouve une certaine structure dans le film de Varda. Néanmoins, on ne peut pas la comparer à celle d'une pièce de théâtre en cinq actes. Dans le cas de Varda il y a plutôt trois grandes parties : tout d'abord, on trouve une séquence d'ouverture qui est similaire au film *À Propos de Nice*.²⁰¹ Il s'agit d'une sorte d'introduction à la thématique de l'œuvre. Pendant que Vigo introduit la ville de Nice à l'aide de vues aériennes, Varda le fait à l'aide d'un travelling, soit horizontale, soit verticale mettant en scène les vues de mer pittoresques que l'on connaît de la Côte d'Azur. Une voix masculine ajoute des informations générales sur l'endroit, son nom, les Anglais qui sont à l'origine de beaucoup de symboles comme la Promenade des Anglais à Nice. Une voix féminine répète les mots de son pendant masculin ou ajoute des coordonnées. Les spectateurs savent maintenant ce que le film traitera, l'introduction est terminée et Varda passe à un générique mentionnant toutes les personnes associées à la production sous forme de vieilles cartes postales. Sur chaque carte postale est introduite une des cinq villes présentées dans le film : Nice, Cannes, Antibes, Saint-Tropez et Menton. L'accompagnement musical commence en même temps que cette deuxième partie initiatrice.

La deuxième partie a la fonction d'un aperçu des caractéristiques de ces villes balnéaires sous le soleil.²⁰² On ne peut pas diviser cette partie entre conclusion et introduction en sous-parties clairement délimitées comme chez Vigo où le film est regroupé selon les quartiers de Nice, mais il y a quand même certaines catégories thématiques dont Varda fait usage. Tout d'abord, la voix masculine qui incarne le rôle du narrateur dans le film concrétise que le thème du film ne soit pas la vie authentique à la Côte d'Azur, donc pas la population indigène, mais en fait les vacanciers. Puis suit une série de plans montrant des plages encombrées et le narrateur rapporte l'augmentation des nombres de touristes au cours des années. Varda traite du mythe des stars, de la mode, des monuments et jardins exotiques. Elle juxtapose des sites de camping aux cimetières, elle filme des hôtels dont on connaît les noms dans le monde entier et dont la façon de saluer du portier indique la popularité du client de

²⁰¹ VARDA, Agnès. *Du Côté de la Côte*. France, 1958. <https://mubi.com/films/du-cote-de-la-cote> [10.08.2021] (00:00:00-00:03:20)

²⁰² VARDA, 1958. (00:03:20-00:19:06)

l'hôtel. Cette deuxième partie s'aboutit avec l'interrogation du narrateur : « [...] et l'Eden où est-il? ». ²⁰³

Dans la troisième et ainsi la dernière partie de *Du Côté de la Côte* la réponse à la question précédente est proposée. ²⁰⁴ Chaque personne qui vient sur la Côte d'Azur est évidemment à la recherche de ce paradis perdu. C'est pour cela qu'Eden est aussi le nom d'un grand nombre de restaurants, de cafés, de rues et d'endroits : Varda en fait un collage. À partir de la nostalgie de cet endroit magique perdu, inaccessible pour les hommes, naît le carnaval. Le rythme du montage s'accélère dans cette séquence comme dans la séquence du carnaval dans *À propos de Nice*. On pourrait donc dire qu'il s'agit aussi du point culminant de *Du Côté de la Côte*. La séquence termine sur une figure en papier mâché brûlante. Cette image ressemble aux cheminées brûlantes chez Vigo ou à l'image de la figure en papier mâché endommagé et abandonné dans une arrière-cour.

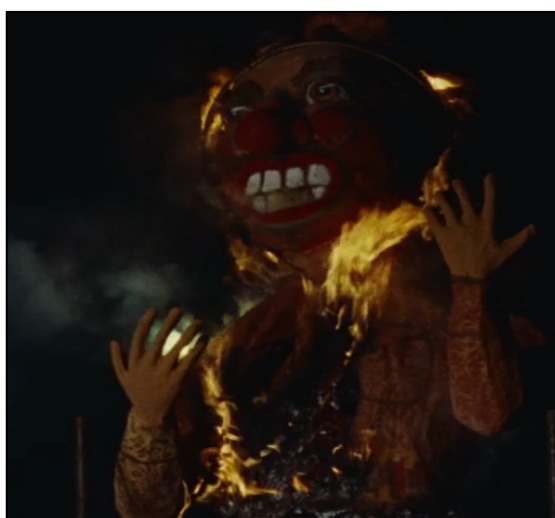


Figure 17



Figure 18

Est-ce que cela indique que le système social tel qu'il est vient de s'effondrer ? La prochaine séquence chez Varda confirme cette hypothèse. La voix off affirme que « L'Eden existe » et qu'en fait c'est une île. L'île est d'abord filmée en plan d'ensemble à l'aide d'une caméra portative instable probablement à partir d'un bateau. ²⁰⁵ Il s'agit d'une île déserte à première vue où les animaux vivent en paix éloignée de la civilisation et où la nature règne. Mais, on voit des traces de l'humanité : un cheval portant un carrosse vide, des serviettes de bain abandonnées, des vêtements sans propriétaire, un homme et une femme nues allongés sur la plage, derrière eux un petit arbre – l'arbre de la connaissance sans doute ? La raison pour

²⁰³ VARDA, 1958. (00:18:15)

²⁰⁴ VARDA, 1958. (00:19:06-00:27:14)

²⁰⁵ VARDA, 1958. (00:22:03)

laquelle le paradis est devenu inaccessible aux hommes. Les prochaines images soutiennent cette idée : on voit des portails se fermer et des clôtures et barrières. La voix féminine déclare que le « vrai » Eden c'est une plage, mais qu'en fait l'Eden « nostalgique » dans l'imagination collective est un jardin. Ceci pourrait être une allusion à l'artificialité de ce paradis nostalgique ou une critique de la privatisation de la Côte d'Azur. La fin du film est parallélisée avec la fin de l'été et ceci est montré sur deux niveaux. Tout d'abord, sur le niveau des plans : Varda montre des plages avec des parasols ouverts. Le prochain plan montre le même scénario juste que les parasols soient fermés cette fois. Le tout dernier plan expose une location de fête le jour d'après. Tout est en désordre, le sol est couvert de confetti et les guirlandes ondulent vers le bas. En gros, c'est une image triste et nostalgique. Cette mélancolie est aussi représentée sur le niveau de la musique : la séquence finale est accompagnée d'une chanson sur la fin de l'été. Dans une strophe, le chanteur adonne les paroles suivantes : « c'est triste et bête la fin de la fête, la fin de l'été. ». Ces mots indiquent que la Côte d'Azur n'a de valeur que dans une partie de l'année, c'est-à-dire pendant l'été. Elle est oubliée dans l'autre partie.



Figure 19

Le fait qu'il y ait une bande sonore dans *Du Côté de la Côte* est une dérogation signifiante à son modèle *À Propos de Nice*. On peut donc parler dans le cas du film de Varda d'un montage horizontal selon la théorie d'André Bazin. L'idée est que la relation entre deux images et le sens n'est pas créée d'image à image, mais en fait sur le niveau vertical, pas seulement entre image et image, mais aussi entre image et une sorte de texte. Il s'agit donc d'un type de montage qui s'accomplit de l'oreille à l'œil. On peut dire que Varda reste fidèle à ce concept et, en soulignant l'interaction entre images, musique et les voix, elle reste aussi fidèle à sa propre théorie de la cinécriture.²⁰⁶ Varda joue avec ce principe : en mettant en scène son film d'une manière que les images et le texte se contredisent, elle crée une sorte d'irritation ou des moments satiriques. Dans le cas de *Du Côté de la Côte* on a deux formes de texte qui peuvent avoir cet effet : les paroles des chansons et le commentaire des voix off masculines et féminines.

Varda elle-même a écrit les paroles des chansons dans un langage de fantaisie qui ressemble à l'italien, la musique a été composée par le musicien Georges Delerue. La musique est adaptée à l'atmosphère du film. Dans la séquence d'ouverture, par exemple, où chaque nouvelle ville est présentée avec la proclamation qu'elle est « la più bella », la musique est légère. Contrairement à cela, la musique dans la séquence sur l'île devient très calme, le commentaire audio est très réduit. Ceci est peut-être fait exprès pour souligner l'atmosphère presque magique de cet endroit paradisiaque, mais aussi pour accentuer la sorte de calme qui peut seulement exister dans l'absence des hommes. Néanmoins, la musique ne souligne pas seulement l'atmosphère du film, mais la divergence entre les paroles et ce que l'on voit dans le plan est une façon très subtile d'intégrer des blagues audiovisuelles ou une certaine notion critique. Un exemple se trouve déjà dans la séquence d'ouverture où le chanteur présente la ville de Nice avec les mots « Nizza, la più bella » et l'on voit un pavillon et à l'arrière-plan la mer. C'est une image vraiment pittoresque, mais Varda choisit le cadre de ce plan d'une telle manière qu'une petite cheminée noire domine le premier plan et dérange la beauté parfaite de cette vue.²⁰⁷

²⁰⁶ Cf. GORBMAN, 2012, p. 47.

²⁰⁷ Cf. Ibid. p. 48.



Figure 20

Le second élément textuel que Varda utilise pour créer des moments comiques est le commentaire de la voix off. Comme cela déjà été annoncé, il y a deux voix dans *Du Côté de la Côte*. La voix masculine dans le film a surtout la fonction d'un narrateur qui donne des informations générales sur les villes de la Côte d'Azur, il occupe la position de l'autorité dans ce duo. La voix féminine donne des détails matérialisant les informations du narrateur. Néanmoins, c'est elle qui parle pendant toute la séquence sur l'île. Ceci pourrait indiquer que la voix masculine représente la raison et la voix féminine présente plutôt tout ce qui est situé dans le domaine du rêve ou des désirs.²⁰⁸ Varda joue avec la relation entre les commentaires des voix off et des images pour créer des jeux de mots auditifs. Vers le début du film, par exemple, le narrateur commente que la Côte d'Azur est en fait « Une côte mal taillée ». Cela peut bien sûr indiquer qu'il s'agit d'une côte inégale, mais en fait pour un usager natif, cela pourrait aussi signifier un compromis avec lequel aucune des parties impliquées n'est satisfaite.²⁰⁹

Il y a aussi des jeux de mots audiovisuels, donc des visualisations de phrases. Ceux-ci sont encore plus complexes. Cette technique devient un élément de base dans toutes les œuvres de Varda. Un exemple dans le film serait la séquence juste après l'enchaînement

²⁰⁸ Cf. GORBMAN, 2012, p. 47.

²⁰⁹ Cf. Ibid. p. 48.

d'ouverture où le narrateur concrétise que le film ne présentera pas la population locale des villes à la Côte d'Azur. On voit deux femmes vieilles assises sur une banque, un arbre sépare l'une de l'autre, pendant qu'au premier plan un homme tire un âne de droite à gauche. Puis on voit une femme locale en gros plan accompagnée par les mots du narrateur : « Notre propos n'est pas de cinématographier les indigènes. [...] Selon l'imagerie classique ils [la population indigène] sont toujours vieux et toujours charmants. Laissons-les entre l'âne et le bœuf. »²¹⁰. Ceci dit on voit un autre homme tirant un bœuf de gauche à droite, à l'arrière-plan encore une fois les deux femmes et l'arbre entre elles. Ce scénario est bien sûr une allusion à la chanson populaire de Noël *Entre le bœuf et l'âne gris*.²¹¹

Sur le niveau du montage, on peut donc dire que Varda a prévu chaque plan minutieusement. On appelle cela le principe qu'elle emploie le montage associatif. C'est une façon d'aligner les images et de les combiner avec la piste audio d'une telle manière qui imite le processus de pensée du cinéaste, dans le cas d'Agnès Varda.²¹² La séquence du jardin des cactus visualise très bien ce type de montage. La voix off masculine explique que dans ce jardin on peut « écrire son nom ou celui d'une femme aimée dans l'espoir de la voir apparaître »²¹³. On voit une série de noms gravés sur les feuilles des cactus. Le dernier plan montre les initiales BB, puis on voit Brigitte Bardot sortant d'un restaurant, puis le narrateur annonce que les touristes viennent boire à Saint-Tropez parce qu'ils ne peuvent pas parler à Bardot. Ils ne peuvent pas accéder à Sophia Loren non plus et c'est pourquoi ces derniers dînent à Cannes. On voit une petite séquence en noir et blanc de Sophia Loren entourée de ses admirateurs. Ensuite un plan exhibant le tombeau de Matisse et par la suite le commentaire du narrateur annonçant que ceux qui ne peuvent pas acquérir un Matisse iront visiter son tombeau à la place. Ce qui donne la structure à ces séquences associatives est l'interaction ou plutôt le relais entre les images et le commentaire audio.²¹⁴ Ce que Varda réalise à l'aide de la piste audio et du commentaire de la voix off, donc à l'aide du montage associatif, Vigo de son côté opère à l'aide du rythme, du cadrage et du montage. L'effet dans les deux cas est donc le même, mais l'approche est différente.²¹⁵

²¹⁰ VARDA, 1958. (00:03:30)

²¹¹ Cf. GORBMAN, 2012, p. 52.

²¹² Cf. Ibid. p. 48.

²¹³ VARDA, 1958. (00:10:38)

²¹⁴ Cf. GORBMAN, 2012, p. 54.

²¹⁵ Cf. Ibid. p. 47.

4.2.3 INTERTEXTUALITÉ ET INTERMÉDIALITÉ

Comme dans le cas d'*À Propos de Nice* on trouve aussi des références à d'autres œuvres du monde de l'art dans *Du Côté de la Côte*. Ce n'est pas surprenant, durant sa formation Varda s'est intéressée à divers domaines influents comme la photographie, la philosophie et l'histoire de l'art. Cette diversité culturelle se reflète au sein de ses œuvres.

Au début du film de Varda, le narrateur introduit la thématique dans laquelle il annonce : « Une côte mal taillée et l'Azur » ; puis la narratrice répète dans une voix rêveuse : » l'Azur, l'Azur, l'Azur » ; cela est une référence à l'un des poèmes de Mallarmé. Une autre référence est le plan présentant la pagode chinoise que le narrateur commente avec les mots suivants : « Dimanche à Pékin ». Ceci est bien sûr une allusion au film documentaire de Chris Marker. La mosquée soudanaise exhibée dans la même séquence est présentée avec les mots : « L'Afrique vous parle ». Cette phrase apparaît plusieurs fois dans le monde cinématographique : premièrement, c'est le titre d'un film documentaire d'André Bazin, mais aussi d'un journal de Marcel Linder où il raconte ses expériences sur un voyage en Afrique. De plus, Godard a publié un article du même titre sur un film de Jean Rouch dans les *Cahiers du cinéma*.²¹⁶ De plus, tout film sur une ville balnéaire rappelle tout de suite *Les Vacances de Monsieur Hulot*, un film de Jacques Tati présenté en 1953. Mais Varda intègre aussi des contenus d'autres domaines artistiques dans son œuvre. Par exemple, la peinture, l'architecture et des affiches anciennes.²¹⁷ Surtout, sa formation en photographie se découvre dans *Du Côté de la Côte*. Une illustration c'est le premier plan après la séquence d'ouverture. La dernière affiche montre une vraie femme en vêtements rouges et le plan juste après cela montre une vraie femme aussi en vêtements rouges. La composition rappelle le motif d'une carte postale.

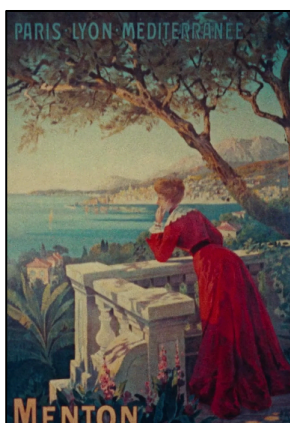


Figure 21



Figure 22

²¹⁶ Cf. Ibid. p. 51.

²¹⁷ VARDA, 1958. (00:07:07)

Ceci est vrai pour beaucoup de plans si on les considère d'une manière séparée. Comme l'essai cinématographique compte parmi les genres de films expérimentaux, il n'est pas surprenant que beaucoup de metteurs en scène qui ont fait des œuvres appartenant à ce mouvement se soient fortement inspirés du surréalisme :

C'est que, pour le surréalisme, le but esthétique est inséparable de l'efficacité mécanique de l'image sur notre esprit. La distinction logique de l'imaginaire et du réel tend à s'abolir. Toute image doit être sentie comme objet et tout objet comme image. La photographie représentait donc une technique privilégiée de la création surréaliste puisqu'elle réalise une image participant de la nature : une hallucination vraie.²¹⁸

Dans l'œuvre de Varda, ce sont surtout les séquences humoristiques qui sont inspirées du surréalisme. Néanmoins, la référence la plus forte dans *Du Côté de la Côte* est au film *À Propos de Nice* de Jean Vigo. Il y a beaucoup de similarités entre les deux œuvres, mais aussi des divergences qui ne sont pas moins significatives. Comme dans l'œuvre de son prédécesseur, Varda fait des appels à la mémoire collective des Français en mettant en scène des places iconiques connues dans toute la France. Elle montre, tout comme Vigo, la Promenade des Anglais, la plage, le carnaval et des hôtels mémorables comme le Negresco. En incluant des scènes présentant Brigitte Bardot et Sophia Loren qui jouent un rôle important dans la création du mythe de la Côte d'Azur, Varda se réfère au système de la star qui fait partie de la mémoire collective des Français.

Une autre similarité entre les deux œuvres est le fait que l'on trouve dans chacune de nombreuses plaisanteries visuelles, l'humour est le même. Cependant, Varda transporte cet humour à l'aide de la caméra. C'est le mouvement de la caméra qui crée une connexion entre deux éléments surprenants et donc l'élément humoristique. Vigo, de sa part, achève le même effet par le montage. Par exemple, cette scène d'*À Propos de Nice* où l'on voit un crieur nettoyant les chaussures d'un homme. Dans le prochain plan, l'homme ne porte plus de chaussures, le crieur lave ses pieds nus. Un autre exemple serait la scène où Vigo montre un homme prenant un bain de soleil, mais dans le prochain plan, le visage de l'homme est tout noir. Le prochain plan montre des crocodiles. Vigo suggère donc par le montage que le visage de l'homme est brûlé et que sa peau va être aussi cuisante que celle des reptiles.²¹⁹ Chez Varda, les images amusantes naissent grâce au cadrage. Elle choisit en revanche l'angle de la caméra d'une telle manière que des images bizarres, presque grotesques sont créées. Un exemple est la scène où l'on voit une femme alignée sur la plage, mais au lieu de sa tête, on voit la tête de son petit fils et l'on a l'impression que c'est la sienne. Elle réalise la même

²¹⁸ BAZIN, André. *Qu'est ce que le cinéma ?* Paris : Les Éditions du Cerf 2011, p. 16.

²¹⁹ Cf. GORBMAN, 2012, p. 53.

chose dans une autre scène, mais cette fois on trouve la tête d'un chien qui est placé sur le corps de la femme.

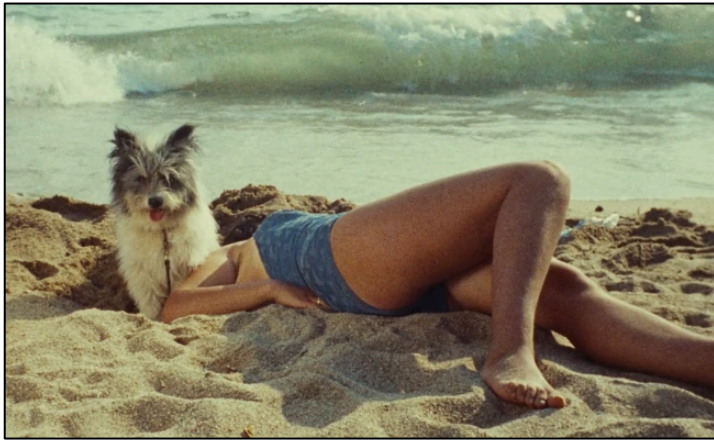


Figure 23



Figure 24

Un autre modèle de ses plaisanteries visuelles créées à l'aide du cadrage : c'est un mur portant un signe disant « Montée du rêve ». Dans le même plan, on voit un autre signe indiquant qu'il s'agit d'une « voie sans issue ».²²⁰



Figure 25

²²⁰ Varda 1958. (00:19:00)

Un autre plan montre des agaves et au milieu un poteau électrique qui leur ressemble fortement dans la forme.



Figure 26

On voit très bien dans ces exemples que Varda possède un regard extrêmement attentif. Son œil pour les détails et la beauté des images confidentielles se voit dans son œuvre entière. Le cadrage est un moyen parfait pour exprimer ce talent.

Néanmoins, on trouve chez Varda aussi des séquences dont elle utilise le montage pour ajouter à la valeur humoristique. Par exemple, la séquence où Varda juxtapose plusieurs prises de vue de vêtements et de la mode balnéaire en bleu. Le climax de cette séquence et le plan présentant des Allemands obèses portant des maillots verts. En général, la façon de représenter les touristes est très similaire dans les deux films. Dans les deux cas, c'est une image tout à fait défavorable. Il y a une forte ressemblance entre les anciens aisés sur des chaises sur la Promenade des Anglais endormis et avec bouche ouverte chez Vigo et les masses de touristes sur la plage comme des sardines, plusieurs coups de soleil et un homme couvert par un drap de bain avec une silhouette de femme au-dessus.²²¹ Tout à la fin, elle utilise le montage pour indiquer qu'avec la fin de l'été la Côte d'Azur perd son attrait, la grande fête est finie. Sur le niveau filmique, elle montre cela avec des parasols ouverts sur une

²²¹ VARDA, 1958. (00:07:57)

plage déserte qui, dans le prochain plan, sont fermés. Cette technique, dont le montage des attractions.



Figure 27



Figure 21

Une référence visuelle dans *Du Côté de la Côte* se trouve dans la séquence d'ouverture du film. Comme cela a déjà été entretenu dans la partie d'avant, Vigo ouvre son film avec des touristes miniatures arrivant en train de petite taille. Chez Varda, on trouve aussi des poupées alignées sur un mur et à l'arrière-plan, on voit la plage et la Promenade des Anglais inondées par une foule de touristes. Elle utilise la technique de la profondeur du champ pour mettre le focus de ce plan sur les poupées. Dans les deux cas, les poupées peuvent être consultées comme critique à l'effet déshumanisant du tourisme de masse et de la société de consommation. Les deux cinéastes soulignent l'artificialité des villes de la côte.²²² (02 :11)

Même si, comme témoigné dans cette partie, il y a beaucoup de similarités entre les deux œuvres, il y a aussi des éléments dans *Du Côté de la Côte* qui diffèrent d'*À Propos de Nice*. Alors que l'on peut dire que Vigo tourne dans le style du « ciné-œil », donc selon le principe du cinéma-vérité, Varda elle-même constate : « I really don't believe in cinéma vérité, instead I believe in cinéma mensonge. »²²³. Elle crée donc plutôt une version hyperréelle de la réalité, une réalité qui est située très proche au rêve. Pour cette raison, il n'est pas surprenant que le film de Vigo soit beaucoup plus conscient des classes que le film de Varda.²²⁴

²²² Cf. O'DONOGHUE, 2014.

²²³ GORBMAN, 2012, p. 56.

²²⁴ Cf. GORBMAN, 2012, p. 47.

4.2.4 RÉFLEXIVITÉ DU MÉDIUM FILM

Au même titre que dans *À Propos de Nice* on trouve aussi des éléments dans *Du Côté de la Côte* qui se réfèrent à l'appareil cinématographique. Il y a par exemple une scène où Varda filme les touristes à la plage et un petit garçon regarde droit dans la caméra. En faisant cela, il brise le quatrième mur et en tant que spectateur et spectatrice on se rend compte dans ce moment là de l'artificialité de ce que l'on voit. Varda, comme Vigo aussi, a clairement la tendance d'utiliser les personnes dans ses environs comme figures scéniques.²²⁵ Une autre séquence où le quatrième mur est brisé est celle où un employé de l'ancien grand Hôtel, plus précisément un portier, pointe son regard directement dans l'objectif de la caméra et tire son chapeau devant l'auditoire.²²⁶ C'est, en fait une scène très critique et donc très proche au côté sociocritique de son modèle *À Propos de Nice*. Le commentaire de la voix off nous dit pourquoi : « Portier depuis 20 ans au Grand Hôtel. Celui-ci continue le jeu, introduisant les gagners petits avec une irritante nostalgie des dépenses gros. »²²⁷. Ceci est une allusion à l'écart hiérarchique entre les travailleurs qui travaillent pour un minimum de l'argent et les touristes qui sont là pour dépenser leur argent dans le but de maximiser leur plaisir.

À un autre moment dans le film le narrateur nous montre « Les jardins abandonnés, les villas oubliées, c'est du cinéma »²²⁸ puis on voit un cinéma désert avec des appareils et de vieilles affiches. Ceci est un autre exemple de ses plaisanteries auditives. L'expression « c'est du cinéma » se réfère normalement à l'artificialité de quelque chose. Dans la séquence en question cette phrase peut être comprise de deux manières: premièrement, il s'agit littéralement d'un cinéma, donc de l'endroit, et, deuxièmement, en mettant les mots « c'est du cinéma » dans la bouche du narrateur extradiégétique Varda dénonce le caractère construit du médium film en général et l'artificialité du monde présenté dedans. La réflexivité en question est donc l'expression de la vue subjective du cinéaste d'un sujet. Dans *À Propos de Nice* ce sont les sentiments divisés de Jean Vigo envers la ville de Nice qui sont au cœur du film. Dans *Du Côté de la Côte* le tourisme et la superficialité de la société de consommation sont les sujets mis en avant à travers le film d'Agnès Varda. Les sujets que l'on trouve au cœur des deux films leur apportent un côté très personnel. Claudia Gorbman résume cela très pertinemment dans son texte sur Agnès Varda : « At the same time, their voices are more personal [...] in the sense that each beckons the spectator to enjoy the filmmaker's response to a subject more

²²⁵ Cf. Ibid. p. 53.

²²⁶ VARDA, 1958. (00:17:50)

²²⁷ VARDA, 1958. (00:17:52)

²²⁸ VARDA, 1958. (00:16:35)

than the subject itself»²²⁹ Cela signifie qu'il s'agit de l'approche du cinéaste par rapport à la thématique plutôt que la thématique en elle-même qui forme ainsi la base des essais cinématographiques. Dans la partie suivante de ce devoir, nous allons rester dans le domaine de la thématique. On va suivre une comparaison des deux films en question sur le niveau des paires d'opposés et des champs thématiques.

4.2.5 PAIRES D'OPPOSÉS ET CHAMPS THÉMATIQUES

En ce qui concerne les champs thématiques, il y a beaucoup de ressemblances entre *Du Côté de la Côte* et *À Propos de Nice*. Le premier lien qui rend similaires les deux films est le fait que les deux se déroulent sur la Côte d'Azur. Vigo aborde l'aspect de l'écart social qui règne au niveau de la population à Nice et Varda de son côté propose un aperçu de la Côte d'Azur qui se place entre réalité et utopie. Chez Varda, la seule critique sociale que l'on parvient à identifier est celle de la superficialité de la société de consommation. Agnès Varda se demande ce que souhaitent et ce que cherchent les touristes sur la Côte d'Azur. Elle démonte d'une manière satirique le mythe qui s'est créé autour de cet endroit avec le temps. La représentation de ces touristes en question est très similaire dans les deux films. Ils sont présentés par prises de vue aléatoires souvent dans une lumière pas très élogieuse. Cette façon de représentation souligne le fait que dans cette masse touristique l'individu s'évapore. Un autre motif qui est omniprésent dans les deux œuvres ; c'est la mer. Chez Vigo, la mer signifie la naturalité et la constance, c'est l'élément qui va persister quand le système social tel qu'il est va commencer à s'effondrer. La mer chez Varda représente aussi l'état naturel et contraste avec l'artificialité du monde créé pour le tourisme. La plage apparaît au sein des deux films. Dans *À propos de Nice*, la plage fait une apparition très brève. Le climax est la scène où l'on aperçoit l'homme qui se brûle le visage. Tandis que dans *Du côté de la côte*, la plage apparaît tout au long du film. La plage est un endroit que l'on peut qualifier de liminal, car cet endroit crée une connexion entre la réalisatrice et les spectateurs.²³⁰

D'autres motifs que l'on trouve tant dans *À Propos de Nice* que dans *Du Côté de la Côte* et qui peuvent donc être considérés comme étant des références directes sont le feu d'artifice (21:02), le casino, quelques bâtiments célèbres comme l'hôtel Negresco, le jeu de boules (15:11) et le cimetière. Néanmoins, dans *À Propos de Nice* Vigo insère des plans du

²²⁹ GORBMAN, 2012, p. 55.

²³⁰ Cf. BÉNÉZET, Delphine. „Küstensehnsüchte: das Meer, die Lieder und die Sonne in *Du Côté de la Côte*“ 1958 In: *Lecture & Film*: „Selbstporträts von Anderen: Das Universum von Agnès Varda.“
<https://www.normativeorders.net/de/97-veranstaltungen/vorlesungsreihe-kino/4151-kuestensehnsuechte-das-meer-die-lieder-und-die-sonne-in-in-vardas-du-cote-de-la-cote-und-documenteur> [28.07.2021] (00:11:00)

cimetière dans la séquence du carnaval pour souligner la mortalité des êtres humains et des plaisirs terrestres. Varda, au contraire, juxtapose le cimetière à un site de camping. La voix off masculine commente que les deux endroits ont une chose en commun : la proximité locale entre les gens. Ils se trouvent l'un à côté de l'autre, proche comme des sardines dans leur boîte. Néanmoins, Varda aborde aussi des motifs qui n'apparaissent pas dans le film de Vigo. Elle consacre par exemple toute une séquence de son œuvre aux célébrités, plus exactement, au mythe des stars, au culte des admirateurs qui viennent à ces endroits pour imiter la vie de luxe. Mais Varda ajoute que la vraie star de la Côte d'Azur c'est le soleil. Le narrateur commente ce principe d'une manière ironique : « Venu chercher le soleil, ils ont trouvé l'oublié »²³¹. Puis, il se succède une digression dans le monde de la mode. Varda présente les actualités dans le domaine des chapeaux, des lunettes de soleil, des vêtements et même des couleurs de mode. Elle présente des monuments exotiques comme une pagode chinoise ou un temple africain. Pour rester dans le domaine de l'exotisme, un motif qui reçoit particulièrement de l'attention dans *À Propos de Nice* ainsi que dans *Du Côté de la Côte* est le célèbre carnaval de Nice. Dans les deux œuvres, cette séquence occupe une grande partie du film puisqu'elle dure plus de dix minutes sur la durée complète du film. Sous forme d'un protocole de motifs vont être soulignées les parallèles similaires entre les deux passages. Les parallèles directes sont marquées dans le protocole en caractères gras.

Durée	<i>À Propos de Nice</i>	Durée	<i>Du Côté de la Côte</i>
14'57 - 21'23	Séquence 1 : Au carnaval	19'06 - 21'34	Séquence 1 : Au carnaval
14'57	Fondu enchaîné : parade du carnaval	19'06	Une foule dansante couverte de confettis
15'03	Personnes déguisées, visiteurs en gros plan, figures en papier mâché	19'11	Des souris en papier mâché marchent parmi les gens
15'10	Figures en papier mâché en contre-plongée	19'14	Un orchestre joue au milieu de la foule
15'15	Vieille femme dans un carrosse, des fleurs sont jetées sur son visage	19'16	Encore une fois les souris
15'22		19'23	Bataille de confetti dans la foule
15'26	Fleurs sur le sol		Un groupe d'hommes jette des confettis dans le visage d'une femme
	Fleurs sont collectées par des		

²³¹ VARDA, 1958. (00:08:58)

	femmes	19'34	Des ours en peluche sur une cage
15'39	Des visiteurs jettent des fleurs sur la parade et les personnes participant à la parade	19'37	Bataille de confetti en plongée
		19'48	Figures d'hommes immenses en papier mâché dans la foule
15'56	Parade filmée en plongée : des figures d'hommes immenses en papier mâché marchant aligné	19'59	Têtes des porteurs visibles dans les figures en papier mâché
16'03	Figures différentes en papier mâché	20'02	Gros plans sur têtes des figures en papier mâché
16'39	Femmes en train de danser sur un carrosse en mouvement rapide	20'06	Femme en bikini dansant en contre-plongée
16'48	Têtes des porteurs dans les figures en papier mâché	20'11	Traveling horizontal : figure en papier mâché avec couteau
17'14	Parade militaire	20'13	Femme en bikini dansante
17'19	Croix au cimetière	20'20	Traveling horizontal : figure en papier mâché avec couteau
17'33	Bateaux militaires		
17'44	Femmes dansant sur carrosse en contre-plongée	20'39	Confetti sur le sol
		20'58	Feu d'artifice
18'17	Enterrement	21'03	Figure en papier mâché assise, feu d'artifice à l'arrière-plan
20'53	Ciel et mer		
21'05	; cheminées des usines	21'10	Feu d'artifice qui enflamme la figure en papier mâché assise
22'26	Tête cassée d'une figure en papier mâché	21'17	Gros plan : tête de la figure en papier mâché brûlante
22'30	Feu et fumée	21'34	Tête de la figure brûlante tombe

D'après ce protocole de motives, on peut conclure qu'il y a de nombreuses similarités entre *Du côté de la côte* de Varda et *À propos de Nice* de Vigo. Ce qui soutient cette thèse : le film de Varda a été réalisé d'après le modèle de l'œuvre de Vigo. Tout d'abord, les deux séquences traitent de la même thématique : le carnaval de Nice.



Figure 29



Figure 30

On observe alors dans les deux extraits une foule de participants de la parade ainsi que des figures en papier mâché surdimensionnées. Un aspect que les deux œuvres ont en commun est celui où la foule jette des décorations durant la parade sauf que dans le film de Vigo ce sont des fleurs qui sont jetés et dans le film de Varda il s'agit de confetti. Néanmoins, dans les deux cas les décorations sont jetées tout droit dans les visages des femmes. Une autre ressemblance dans ce contexte est le plan montrant chez Vigo des fleurs ; chez Varda des confettis sur le sol piétiné par les visiteurs de la parade.²³²



Figure 31



Figure 32

Dans les deux cas, ce motif représente la vie courte et le caractère éphémère du plaisir humain et forme l'opposition à la nature éternelle. Un autre élément qui apparaît chez Vigo aussi bien que chez Varda et va un peu dans la même direction en ce qui concerne sa valeur symbolique est le feu. Dans les deux cas, c'est le feu qui acte comme une sorte de conclusion de la séquence du carnaval. Dans le cas Vigo, le feu indique que le système social marqué par l'inégalité est en train de disparaître, il opte donc pour la révolution. Chez Varda, le feu a aussi une connotation dystopique. Il désigne la honte des plaisirs humains et souligne leur artificialité et leur caractère éphémère. Cette thèse est confirmée aussi par une autre image métaphorique que l'on trouve dans les deux œuvres. Dans *À Propos de Nice* on voit vers la fin de la séquence du carnaval une figure en papier mâché cassée sur le sol d'un bâtiment. Ceci est aussi une façon d'annoncer un changement proche, « la solution révolutionnaire » pour citer les mots de Vigo lui-même.²³³ Dans *Du Côté de la Côte* on trouve la même symbolique, mais la figure en papier mâché n'est pas cassée, elle brûle. Dans le cas du film de Varda, cette séquence n'est pas la séquence finale du film, mais elle est juxtaposée à une présentation du paradis. Le paradis dans l'œuvre de Varda est un endroit sans êtres humains,

²³² VIGO, 1930 (00:20:42)

²³³ VIGO, 1985.

dominé par la nature. Le contraste entre nature et civilisation est omniprésent dans les œuvres des deux cinéastes. Dans le film de Vigo ce sont le ciel et la mer et ses vagues avec leur constance qui sont opposés aux plaisirs terrestres.

La façon dont les plaisirs terrestres sont ironisés est similaire dans les deux œuvres. Varda et Vigo abordent surtout l'aspect de l'artificialité de ce phénomène social. Un exemple serait les figures d'hommes immenses en papier mâché où l'on voit par des petits trous les têtes des porteurs qui se trouvent à l'intérieur des figures.



Figure 33

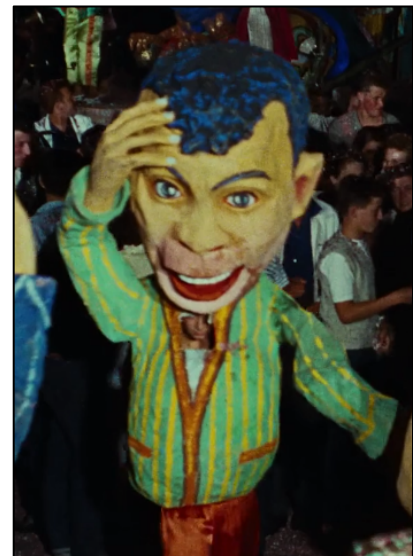


Figure34

Dans les deux œuvres, on trouve des femmes qui dansent et sont filmées en contre-plongée. Dans le cas de Vigo, ce sont plusieurs femmes sur un carrosse. Cette scène revient plusieurs fois dans la séquence du carnaval, mais une fois en mode ralenti et l'autre fois en mouvement rapide. Dans le cas de Varda, il s'agit d'une seule femme en bikini et jacket dansant dans une pluie de confettis. Pendant que chez Vigo le regard sur ces femmes semble plutôt neutre, le fait que dans le film de Varda il ne s'agisse que d'une seule femme qui danse et la caméra observe sous forme d'un travelling vertical le corps de la femme en grand détail donne à cette image une notion voyeuriste. Elle joue avec le regard masculin comme le nomme Laura Mulvey dans son œuvre sur la perspective du regard en film. Varda comme Vigo sont plus avancés que leur temps. De plus, elle ajoute un élément très macabre à ce moment. Elle présente d'une manière alternée la femme dansant et l'image d'une figure en papier avec un couteau. Ceci crée l'impression que la figure vient d'attaquer la femme ou ce qu'elle représente. La figure incarne clairement un homme surdimensionné, ceci pourrait être une attaque à la hiérarchie des sexes. Le thème de l'inégalité entre femme et homme est un

thème que Varda aborde dans beaucoup de ses œuvres, souvent elle renverse même le regard masculin de la caméra.



Figure 35

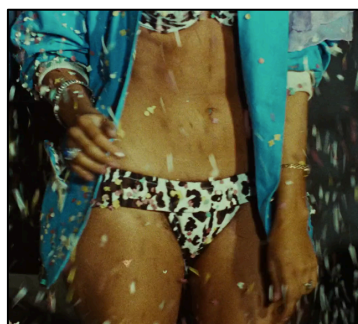


Figure 36



Figure 37

En ce qui concerne le mouvement de caméra on peut dire que dans les deux films on témoigne d'un changement entre, d'un côté, de gros plans mettant le focus sur des personnes ou figures en papier mâché en détail, et de l'autre côté, des plans d'ensemble montrant la totalité de la parade et la foule célébrant le carnaval. Un élément stylistique qui n'existe que dans le film de Vigo est la juxtaposition de la foule en plan d'ensemble avec d'autres rassemblements dont la forme est similaire à celle d'une parade : la parade militaire, la parade d'un enterrement. Vigo joue aussi avec la rapidité dans la séquence du carnaval. Les femmes dansant sur le carrosse, par exemple, sont présentées une fois en mouvement rapide, l'autre fois en mode ralenti. Ceci produit un effet grotesque rappelant les œuvres surréalistes de l'époque.

5. CONCLUSION

En conclusion, j'aimerais revenir à la problématique initiale de mon travail: le film *À propos de Nice* de Jean Vigo, peut-il être considéré comme relevant du genre de l'essai cinématographique ?

Comme ce travail l'a témoigné, l'essai cinématographique est né de l'essai littéraire. C'est de celui-ci qu'il reprend les traits caractéristiques les plus importants. Comme son équivalent littéraire, l'essai cinématographique se démarque par un haut niveau de subjectivité, par une approche très libre aux thématiques et par son point de vue innovateur et expérimental. L'essai en littérature a une histoire plus longue que l'essai au cinéma. Des écrivains distingués comme Michel de Montaigne ou Sir Francis Bacon l'utilisent comme moyen pour réveiller la société et pour créer chez eux de nouveaux processus de pensée.

L'essai en littérature est donc un genre sociocritique. Néanmoins, à l'époque de sa naissance son caractère hybride a provoqué un fort rejet parmi les lecteurs. L'essai ne se place ni dans le champ scientifique ni dans le champ de fiction, mais tant bien que mal, dans les deux. L'essai au cinéma aborde cette dualité en se plaçant entre film de fiction et film documentaire. En d'autres termes : une définition précise de l'essai cinématographique est quasiment impossible.

Afin de comprendre ce phénomène, il est important de rappeler qu'au début de l'industrie cinématographique les genres et les catégories de films n'existaient pas. Avant de connaître la possibilité de catégoriser des films qui est un moyen de publicité. On comptait trois catégories de films : films documentaires, films de fiction et films expérimentaux. Selon la devise, les règles sont faites pour être transgressées, les cinéastes commencent à rompre de plus en plus avec les conventions fixées à cette époque-là. Pour le développement de l'essai cinématographique dans le genre filmique indépendant qu'il était finalement dans les années soixante il faut mentionner quelques précurseurs cruciaux. Tout d'abord, les théories de Sergej Eisenstein concernant le montage sont très importantes. Surtout, le principe du montage des contrastes établi par Eisenstein est employé souvent par les cinéastes pour transmettre un message critique aux spectateurs ou justement pour rompre avec les normes de la mise en scène classique. Un autre nom que l'on ne doit pas oublier dans ce contexte est Hans Richter qui commence à faire un pas vers l'influence des émotions sur le film documentaire qui était jusqu'à l'époque un genre distingué par sa neutralité.

Ce développement est très important pour l'essai cinématographique dont le trait caractéristique le plus marquant est l'hybridité des genres. Mais pour qu'un tel développement soit possible, il était nécessaire de développer un langage indépendant exclusivement pour le médium film. Alexandre Astruc était le premier défenseur de cette idée, il se prononçait pour une écriture en film similaire à celle en littérature. Astruc invente ainsi la conception de la « caméra-stylo ». Enfin et surtout reste André Bazin, influant critique de film et membre fondateur des *Cahiers du cinéma*. Il établit le principe du montage horizontal après avoir vu *Lettre de Sibérie* de Chris Marker. Selon cette hypothèse dans un film d'essai il doit exister une relation non seulement entre les images, donc entre les plans individuels, mais aussi entre chaque plan et un élément de la piste audio, par exemple sous forme d'un commentaire off. Tous ces théoriciens de film étaient très importants dans la création de l'esthétique du film d'essai. Les qualités les plus significantes sont son hybridité, donc le fait qu'il aborde tant d'éléments du film documentaire tant du film de fiction et se place en faisant cela entre les deux. De plus, l'essai cinématographique ne respecte ni la

chronologie ni la continuité de l'action et il n'y a pas de personnages récurrents. La relation entre images et la cohérence inhérente de l'œuvre sont uniquement établies par le montage. Un autre critère formel de l'essai cinématographique est la réflexivité. En rendant visible les processus techniques derrière l'œuvre filmique les metteurs en scène révèlent l'artificialité de celle-ci ; il s'agit du fait que le film soit un produit artificiel de l'imagination d'une personne. Cette technique n'est pas visée à un rabaissement du médium film, mais en fait, le but est de présenter le point de vue individuel du cinéaste et de permettre au public un aperçu de son monde de ses pensées. Grâce à cela, les spectateurs jouent un rôle important dans la création de sens de l'œuvre.

Comme dans l'essai littéraire, on trouve de nombreuses références qui proviennent d'autres œuvres ou d'autres domaines d'art qui s'appliquent à l'essai cinématographique. Cela ne place pas uniquement les œuvres essayistes dans la tradition cinématographique de l'époque de leur création ; cela permet de mettre en place une relation entre l'œuvre d'origine et d'autres œuvres importantes de l'histoire du film. Le dernier critère important dans la terminologie de l'essai cinématographique est les champs thématiques que l'on trouve dans un grand nombre d'œuvres, et la paire d'opposés, l'élément stylistique le plus important pour les cinéastes. C'est à l'aide de la figure de style de l'opposition que les cinéastes articulent la critique.

Le film *À Propos de Nice* de Jean Vigo apparaît dans une époque où un certain réalisme est à la montée en cinéma. C'est le courant cinématographique du réalisme poétique. Les films de cette époque sont marqués par leur façon directe d'exposer les injustices sociales qui d'après eux sont un résultat de la crise économique. Ceci est achevé par les cinéastes en mélangeant deux principes contraires à première vue : réalisme et poésie. Le réalisme dans cette équation signifie la présentation des contenus d'une manière réelle, le but de l'artiste est de révéler sa perception privilégiée de la réalité aux autres hommes qui ne perçoivent qu'un fragment de celle-ci. L'aspect poétique à son tour se réfère sur l'artiste lui-même, plus précisément, sur sa personnalité, ses émotions et sa perception subjective du monde. Les metteurs en scène présentent donc des thèmes existants dans la société ainsi que des thèmes monumentaux comme la vie, la mort ou l'amour sous l'angle de la mélancolie du temps, ce qui crée la notion de poésie. Pendant que dans la phase initiale de ce mouvement, on parlait d'un réalisme blanc romançant le milieu ouvrier, les œuvres de la deuxième phase deviennent de plus en plus moroses, la vision du monde devient de plus en plus pessimiste reflétant les circonstances sociales de l'époque.

Grâce à son enfance comme fils de parents militants, Jean Vigo développe un sens fort de la justice et utilise son cinéma pour lutter contre les inégalités sociales. Dans son texte *Vers un cinéma social* il se prononce en faveur d'un film engagé qui ne sert pas seulement à distraire le public, mais qui transmet un message plus profond. Il est de l'opinion que dans ce but les cinéastes devraient s'inspirer du documentaire. Mais contrairement au documentaire dans les sens classique, le documentaire dont parle Vigo dans son manifeste doit contenir des éléments du domaine émotionnel aussi. Ce « point de vue documenté », donc la perception toute personnelle de l'auteur d'une thématique générale, est aussi l'une des idées de base du genre de l'essai cinématographique.

Mais le haut niveau de subjectivité n'est pas le seul élément qui qualifie *À Propos de Nice* comme essai cinématographique. Une seconde caractéristique signifiante est son hybridité. Comme cela est typique pour l'essai cinématographique *À Propos de Nice* se place entre film de fiction et film documentaire, il reprend alors des éléments des deux catégories. *À Propos de Nice* se place dans la sous-catégorie du documentaire, dans la tradition des symphonies urbaines très populaire à l'époque où la ville prend la place du protagoniste présenté d'une manière abstraite et fragmentée. Néanmoins, son manque de neutralité et sa mission sociocritique le distinguent du film documentaire. L'œuvre contient des plaisanteries visuelles, ceci est un élément clairement emprunté du film de fiction. Quand même, la négligence de toute sorte de chronologie, le manque de personnages récurrents ou d'une action continue ne le qualifie pas non plus comme film de fiction. Vigo montre, tout selon la devise « point de vue documenté », la ville de Nice comme il la perçoit lui-même. Il montre l'écart entre les touristes riches et les ouvriers pauvres et leurs espaces sociaux dans la ville. Cette représentation transmet aussi le sentiment d'amour-haine que Vigo lui-même ressent envers Nice. Un critère de l'essai cinématographique qui ne se trouve pas dans *À Propos de Nice* est le fait que généralement les films d'essai sont composés de matériel déjà existant et de matériel tourné exclusivement pour l'œuvre. Néanmoins, *À Propos de Nice* exprime son caractère de collage d'une manière différente : à l'aide de références intermédiaires et intertextuelles. Son style de montage, par exemple, ressemble fortement au cinéma soviétique des années vingt. On trouve aussi des influences de l'impressionnisme, du surréalisme, du film expérimental, mais aussi d'autres œuvres concrètes. Parmi ces œuvres se trouvent *Entracte* de René Clair, *Un chien Andalou* de Buñuel, *L'homme à la Caméra* de Dziga Vertov et *Octobre* et *Le Cuirassé Potemkine* de Sergej Eisenstein.

Comme il est typique pour les essais cinématographiques, *À Propos de Nice* n'a pas d'action continue ni de personnages récurrents. Vigo ne respecte pas la chronologie.

Néanmoins, le film est structuré d'une certaine manière. *À Propos de Nice* est articulé comme une pièce de théâtre en cinq actes. Cette répartition donne à Vigo la possibilité de contraster des sphères sociales opposées et, par cela, de souligner l'aspect sociocritique dans son œuvre. En ce qui concerne le rôle du montage, *À Propos de Nice* diffère dans quelques aspects par rapport au film d'essai. Plus exactement, le principe du montage horizontal selon André Bazin qui est un critère important pour les essais cinématographiques ultérieurs n'est pas applicable au film de Vigo. Il s'agit d'un film muet sans bande sonore. Les relations narratives dans ce cas ne sont donc pas établies sur le niveau horizontal, donc entre deux images et un stimulus auditif, mais selon le principe du montage classique entre deux images. Vigo s'inspire dans ce cas des techniques et théories du montage des attractions établies par les metteurs en scène russes comme Dziga Vertov ou Sergej Eisenstein. *À Propos de Nice* satisfait aussi le critère de la réflexivité dont se distinguent les essais cinématographiques. Le film offre une certaine visibilité du monde des pensées de Vigo. Il présente son point de vue personnel à propos de la ville de Nice avec laquelle il entretient une relation ambiguë car il s'est trouvé forcé d'y vivre pour des raisons de santé. On reçoit aussi une idée de son sens de la justice parce qu'il aborde la thématique de la hiérarchie sociale. De plus, Vigo réalise en plaçant son film dans le point chaud du tourisme sur la Côte d'Azur et il lance un appel à la mémoire collective des Français. En créant cela, son public devient en quelque sorte le complice dans la création du film. Cela entraîne que le film, *À Propos de Nice* devient une coproduction entre Vigo et les spectateurs. Un autre aspect important dans la théorisation de l'essai cinématographique est celui des thématiques abordées. Souvent, il s'agit d'oppositions surtout dans le domaine des éléments. Ceci est aussi le cas dans *À Propos de Nice*. Vigo met en scène des paires d'opposés comme ciel/terre, nature/civilisation, riche/pauvre ou eau/feu. Cette dernière opposition, plus précisément, l'eau est très importante dans le film ainsi que dans l'ensemble de la filmographie de Vigo. L'eau est la constance qui va perdurer quand l'humanité et le système social existant vont périr. L'eau est également un élément qui donne une notion onirique aux images, le rêve fait partie de beaucoup de travaux essayistes. Cette tradition est inspirée du surréalisme. Il n'y a pas de séquence onirique dans *À Propos de Nice*, quand même, beaucoup de scènes utilisent un type de montage dérivé directement de la pratique surréaliste de Buñuel ou Dalí. Les séquences surréalistes du film sont presque humoristiques, les touristes sont présentés d'une manière ironique et ridiculisant. Le tourisme, plus exactement, le fait que tout à Nice semble mis en place pour les touristes est une des grandes thématiques d'*À Propos de Nice*.

Après avoir analysé le genre de l'essai cinématographique tout comme le film *À propos de Nice* en détail je peux répondre à la question initiale de ce travail. Si *À propos de Nice* de Jean Vigo peut être considéré comme essai cinématographique même si le genre et sa théorisation n'ont été établis qu'une vingtaine d'années après sa parution, la réponse est positive. Bien que l'œuvre de Vigo ne soit pas fidèle à chacun des critères du film d'essai établi dans la première partie de ce travail, il présente la plupart d'entre eux. Un autre fait qui soutient cette hypothèse et que forme la dernière partie de ce travail est celui que l'œuvre de Jean Vigo, même si celle-ci n'est pas vaste, et surtout sa façon de tourner des films a beaucoup influencé le monde cinématographique français, en particulier le film *Du Côté de la Côte* d'Agnès Varda. Cette œuvre naît en 1959 dans le mouvement cinématographique de la nouvelle Vague fondé par de jeunes critiques des *Cahiers de cinéma* pour se détacher du mouvement conservatoire en place à cette époque, « le cinéma du papa ». Agnès Varda est la seule femme parmi les cinéastes masculins et fait comme le reste du groupe de la Rive-Gauche un cinéma plus expérimental et peu conventionnel. Elle est une contemporaine des grands essayistes en cinéma Chris Marker et Alain Resnais, on peut donc voir son film comme essai cinématographique.

À l'époque, il était fréquent de remanier des films en noir et blanc et de les produire en couleur. C'est ce que Varda réalise avec son film *Du côté de la côte*. La plus grande ressemblance entre les deux œuvres c'est la thématique qu'ils abordent. Les deux films mettent en scène la ville de Nice. Cependant, le film de Varda présente plusieurs villes qui bordent la Côte d'Azur. Comme c'est le cas d'*À propos de Nice*, le film de Varda n'est pas un film de fiction ; il n'y a aucune action en continu ni de personnages récurrents. On ne peut pas le qualifier de film documentaire car la globalité du film va au-delà de la transmission d'informations et de connaissances. Les deux œuvres présentent un ton sociocritique. Néanmoins, dans le film de Varda cette critique n'est pas si flagrante. Elle veut surtout déconstruire le mythe du paradis des villes touristiques sur la Côte d'Azur. Dans les deux cas, la critique sociale est exprimée à l'aide de l'humour et de l'ironie et des passages sont fortement inspirés du mouvement surréaliste. Varda accomplit cela à l'aide du cadrage et de l'angle de la caméra, Vigo le fait à l'aide du montage, le résultat est le même. La différence majeure entre les deux œuvres est le fait que dans le film de Varda se trouve une bande sonore avec de la musique tout au long du film et la présence d'une voix off pour les commentaires. Ce sont des éléments qui ajoutent du sens à l'image ; ainsi Varda remplit les critères du montage horizontal selon Bazin. Il y a beaucoup de tropes qui font partie des deux œuvres : la mer, la plage, le soleil, des bâtiments célèbres de Nice comme l'hôtel Negresco, des poupées

dans la séquence d'ouverture, le casino, le feu d'artifice, le jeu de boules et le plus significatif ; le carnaval de Nice. La séquence du carnaval occupe une grande partie des films et souligne l'équivalence entre eux. Ces parties contiennent des images très similaires. Des décorations jetées par la foule parfois en plein dans le visage de quelqu'un, des femmes qui dansent, des figures en papier mâché dans la parade. Le motif de la figure cassée ou brûlante se retrouve dans les deux films afin d'indiquer le déclin imminent du système en place. Le contraste entre civilisation et nature comme état idéal est omniprésent dans ces deux extraits.

Cette comparaison de *Du Côté de la Côte* et d'*À Propos de Nice* a montré non seulement qu'il existe une évidente ressemblance entre les films, mais aussi que l'œuvre de Vigo a un impact sur d'autres cinéastes qui va bien au-delà de son époque. Le fait que le film d'Agnès Varda se place dans une époque cinématographique où la théorisation du genre de l'essai cinématographique vient de commencer et qu'elle soit influencée par les travaux de ses contemporains Resnais et Marker qui sont des sommités en ce qui concerne l'essai en film, soutient la thèse que *Du Côté de la Côte* peut être considéré comme essai cinématographique. Si l'on étend le raisonnement, en partant de l'idée que le film *À propos de Nice* soit le film ayant inspiré l'œuvre de Varda, alors on peut en conclure qu'il s'agit d'un essai cinématographique. Malgré le fait que ce genre n'était pas encore développé à l'époque de Vigo.

6. FILMOGRAPHIE

BUÑUEL, Louis. *Un chien andalou*. France, 1929.
https://www.youtube.com/watch?v=cB7gd_t6WMQ [20.07.2021]

CLAIR, René. *Entr'acte*. France, 1924.
<https://www.dailymotion.com/video/x7zubcy> [02.05.2021]

EISENSTEIN, Sergej. *October*. Union Soviétique, 1928.
<https://www.youtube.com/watch?v=qzGWtXF018> [27.07.2021]

MARKER, Chris. *La Lettre de Sibérie*. France, 1957.

VARDA, Agnès. *Du Côté de la Côte*. France, 1958. <https://mubi.com/films/du-cote-de-la-cote> [10.08.2021]

VERTOV, Dziga. *Man with a Movie Camera*. Union Soviétique, 1929.
<https://www.youtube.com/watch?v=cGYZ5847FiI> [19.07.2021]

VIGO, Jean. *À Propos de Nice*. 1930. <https://www.youtube.com/watch?v=2ETsLNADFLA> [30.04.2021]

VIGO, Jean. *L'Atalante*. France, 1934. <https://www.youtube.com/watch?v=cFVBhLDiuWI> [20.06.2021]

VIGO, Jean. *Taris, roi de l'eau*. France, 1962.
<https://www.youtube.com/watch?v=erMPN8Z7wac> [02.08.2021]

VIGO, Jean. *Zéro de Conduite*. France, 1933.
https://www.youtube.com/watch?v=uXnSE4Gbo_o [20.07.2021]

7. BIBLIOGRAPHIE

ASTRUC, Alexandre. « Die Geburt einer neuen Avant-Garde. Die Kamera als Federhalter » [1948]. In : BLÜMLINGER, Christa (Hg.) ; WULFF, Constantin (Hg.). *Schreiben Bilder Sprechen- Texte zum essayistischen Film*. Wien : Sonderzahl Verlagsgesellschaft m.b.H. 1992, p. 199-204.

BAZIN, André. *Qu'est ce que le cinéma ?* Paris : Les Éditions du Cerf 2011.

BAZIN, André. « Lettre de Sibérie ». In : BLÜMLINGER, Christa (Hg.) ; WULFF, Constantin (Hg.). *Schreiben Bilder Sprechen- Texte zum essayistischen Film*. Wien : Sonderzahl Verlagsgesellschaft m.b.H. 1992, p. 205-208.

BÉNÉZET, Delphine. „Küstensehnsüchte: das Meer, die Lieder und die Sonne in *Du Côté de la Côte*“ 1958 In: *Lecture & Film*: „Selbstporträts von Anderen: Das Universum von Agnès Varda.“ <https://www.normativeorders.net/de/97-veranstaltungen/vorlesungsreihe-kino/4151-kuestensehnsuechte-das-meer-die-lieder-und-die-sonne-in-in-vardas-du-cote-de-la-cote-und-documenteur> [28.07.2021]

BLÜMLINGER, Christa (Hg.) ; WULFF, Constantin (Hg.). *Schreiben Bilder Sprechen- Texte zum essayistischen Film*. Wien : Sonderzahl Verlagsgesellschaft m.b.H. 1992.

BONNEVILLE, Léo. « Le réalisme poétique à l'écran. » In: *Séquences* 21 : 1960, pp. 12-16.

FILMSUCHT. *Der Poetische Realismus: Ein Überblick über die melancholisch-magische Ära des französischen Kinos*. <https://filmsucht.org/stroemung/poetischer-realismus/> [20.04.2021]

FILMSUCHT. *Die Nouvelle Vague: Ein Überblick über die Erneuerungsbewegung, die das moderne Kino schuf*. <https://filmsucht.org/stroemung/nouvelle-vague/> [02.06.2021]

FILSER, Barbara. *Chris Marker und die Ungewissheit der Bilder*. Paderborn : Fink 2010.

FRODON, Jean-Michel. *L'âge moderne du cinéma Français: De la Nouvelle Vague à nos jours*. Paris: Flammarion, 1995.

GODARD, Jean-Luc. *Histoire(s) du cinéma*. Paris : Gallimard-Gaumont, 1998.

GOMES, Paulo Emilo Salles. *Jean Vigo*. London: Faber and Faber, 1998.

GORBMAN, Claudia. « Varda's Early Travelogues » In : *SubStance*. 2012, Vol. 41, No. 2, ISSUE 128 : « Between the Essay Film and Social Cinema : The Left Bank Group in Context (2012), pp. 40-57.

GUNNING, Tom. „Vor dem Dokumentarfilm: Frühe non-fiction-Filme und die Ästhetik der Ansicht“. In: *KINtop 4: Anfänge des dokumentarischen Films*, 1995, S. 111–121.

HAHN, Thembi. *À propos de Nice – Portrait einer geteilten Stadt Oder der poetische Widerstand im Kino von Jean Vigo*. Groß Glienicke: Hausarbeit Europäische Medienwissenschaft 2013.

HOOKE, Charlotte S. "Jean Vigo's *A Propos de Nice* : Documentary Film and Cinematic Poem" In : *Literature/Film Quarterly*, SUMMER, 1976, Vol. 4, N° 3, pp. 251-263.

JACOBS, Steven ; KINIK, Anthony ; HIELSCHER, Eva. *The City Symphony phenomenon – Cinema, Art and the Urbain Modernity Between the Wars*. New York: Taylor and Francis 2019.

JACKSON, Emma. „The Eyes of Agnès Varda: portraiture, cinécriture and the filmic ethnographic eye“ In: *Feminist Review* , 2010, No. 96, urban spaces (2010), pp. 122-126.

JEANCOLAS, Jean-Pierre. „Cinéma des années trente: la crise et l'image de la crise“ In: *Mouvement Social*, 1991-01-01 (154), pp. 173-195.

JEANCOLAS, Jean-Pierre. *Histoire du cinéma français*. (4e édition augmentée) Paris: Armand Colin 2019.

KRISTEWA, Julia. „Sémiotiké“ in: Pfister, Manfred, Broich, Ulrich: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1985.

LABARTHE, André S. *Essai sur le jeune cinéma français*. Paris: Le Terrain Vague 1960.

LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne; GAGNEBIN, Murielle. *L'essai et le cinéma*. Ceyzérieu dans l'Ain: Éditions Champ Vallon 2017.

MÖBIUS, Hanno. „Das Abenteuer „Essayfilm““. In: *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft*. Heft 10: Versuche über den Essayfilm (1991), S. 10–24.

O'DONOGHUE, Darragh. „Senses of Cinema“ *CTEQ Annotations on Film* Issue 71 June 2014. <https://www.sensesofcinema.com/2014/cteq/du-cote-de-la-cote/> [09.06.2021]

RAJEWSKY, Irina. „Intermedialität“ Tübingen: 2002. In: Berndt/Tonger-Erk, *Intertextualität*, Berlin: Erich-Schmidt Verlag GmbH & Co 2013.

ROSENTHAL, Christoph. *Die Wirklichkeit des Filmes ist fiktiv- Der Berliner Filmessayist Jan Franksen*. Baden-Baden : Tectum Verlag 2018.

RICHTER, Hans. „Der Filmessay- Eine neue Form des Dokumentarfilms“ 1940. In: BLÜMLINGER, Christa (Hg.) ; WULFF, Constantin (Hg.). *Schreiben Bilder Sprechen- Texte zum essayistischen Film*. Wien : Sonderzahl Verlagsgesellschaft m.b.H. 1992, p. 195-198.

RUSSELL, Megan Diane. *The « Politics » of Document in Jean Vigo's « À Propos de Nice »*. Dissertation, New York : New York University 2014.

SANTANDER FEIRRERA, Hugo. “Politics and Metaphysics of Jean Vigo's *À Propos de Nice*” In : *CTEQ Annotations on Film*. Issue 69, December 2013.

SCHERER, Christina. „Die Subversion dominanter Bilderwelten im Essayfilm“ In : TODE, Thomas (Hg.); KRAMER, Sven. *Der Essayfilm- Ästhetik und Aktualität*. Konstanz : UVK Verlagsgesellschaft mbH 2011, p. 143-158.

SMITH, A. *Agnès Varda (French Film Directors)*. Manchester: University Press 1998.

TEMPLE, Michael, *Jean Vigo*. Manchester: Manchester University Press, 2005.

TEMPLE, Michael. „Dreaming of Vigo: Jean Vigo Made Just Four Films and Died a Nobody“ In: *Sight and Sound*; Nov 1998; 8, 11; Performing Arts Periodicals Database pg. 14.

TODE, Thomas (Hg.); KRAMER, Sven. *Der Essayfilm- Ästhetik und Aktualität*. Konstanz : UVK Verlagsgesellschaft mbH 2011.

UNGAR, Steven. „Jean Vigo, L'atalante, and the Promise of Social Cinéma“ In: *Berghahn Journals*. Volume 35, Issue 2, Summer 2009.

UNGAR, Steven. „Between the Essay Film and Social Cinema“ In : *SubStance*. Volume 41, Number 2, 2012 (Issue 128), pp. 3-5.

VIGO, Jean. „Vers un cinéma social“ In: Lherminier, Pierre (ed). *Jean Vigo, œuvre de cinéma*. Paris: La Cinémathèque Française 1985, pp. 65–68.

8. FIGURES

Figure 1: VIGO 1930, 01'19.

Figure 2: VIGO 1930, 02'00.

Figure 3: VIGO 1930, 04'47.

Figure 4: VIGO 1930, 05'27.

Figure 5: VIGO 1930, 11'07.

Figure 6: VIGO 1930, 11'09.

Figure 7: VIGO 1930, 11'13.

Figure 8: VIGO 1930, 10'36.

Figure 9: VIGO 1930, 11'41.

Figure 10: VIGO 1930, 13'52.

Figure 11: VIGO 1930, 13'40.

Figure 12: VIGO 1930, 17'14.

Figure 13: VIGO 1930, 17'20.

Figure 14: VIGO 1930, 17'34.

Figure 15: VIGO 1930, 18'59.

Figure 16: VERTOV 1929, 13'33.

Figure 17: VARDA 1958, 21'20.

Figure 18: VIGO 1930, 22'26.

Figure 19: VARDA 1958, 27'01.

Figure 20: VARDA 1958, 02'06.

Figure 21: VARDA 1958, 03'05.

Figure 22: VARDA 1958, 03'19.

Figure 23: VARDA 1958, 08'01.

Figure 24: VARDA 1958, 07'56.

Figure 25: VARDA 1958, 19'00.

Figure 26: VARDA 1958, 05'28.

Figure 27: VARDA 1958, 26'35.

Figure 28: VARDA 1958, 26'47.

Figure 29: VIGO 1930, 15'01.

Figure 30: VARDA 1958, 19'10.

Figure 31: VARDA 1958, 20'40.

Figure 32: VIGO 1930, 15'23.

Figure 33: VIGO 1930, 16'48.

Figure 34: VARDA 1958, 19'52.

Figure 35: VIGO 1930, 17'58.

Figure 36: : VARDA 1958, 20'09.

Figure 37: VARDA 1958, 20'20.