

PREMIER PLAN

HOMMES ŒUVRES PROBLÈMES DU CINÉMA

10

NOUVELLE VAGUE II



CINEMA D'AUJOURD'HUI PAR RAYMOND BORDE

Représentés par leur Centre National,
les catholiques français donnent leur point de vue sur le cinéma*

Le Centre national Catholique (Office Catholique Français du Cinéma) a pris position en face de la réforme éventuelle de la Commission de Contrôle des films en France. Nous resumons ici les points essentiels de cette position, réponse à un questionnaire officiel.

1° - Organisation.

- a) Les Professionnels étant juges et parties, il paraît souhaitable qu'ils ne soient pas appelés à voter à la Commission de Contrôle des Films ;
- b) Si pour des raisons d'opportunité, ils y étaient admis, il serait indispensable que leur nombre soit réduit et leur représentation très nettement minoritaire.
- c) Une large place devrait être réservée aux représentants des usagers et à des spécialistes (pédiatres, psychologues, magistrats des tribunaux d'enfants, etc...)

2° - Pouvoirs.

- a) La Commission devrait être souveraine et ses décisions exécutoires.
- b) Cependant un super-contrôle pourrait être envisagé si la décision n'avait été obtenue qu'à une faible majorité.
- c) Au cas où le Ministre conserverait le droit de statuer en dernier ressort, il faudrait qu'il ait la même latitude pour interdire que pour autoriser.

3° - Paliers d'âge.

- a) Il conviendrait de maintenir l'interdiction à 18 ans pour certains films.
- b) Mais il est indispensable de créer d'autres paliers d'âge, par exemple 12 et 16 ans.

4° - Précensure.

- a) Elle devrait être obligatoire et s'exercer sur les découpages techniques.
- b) En cas d'avis défavorable, le producteur pourrait passer outre, mais serait informé, par le détail, des réserves de la Commission et des dangers qu'il court en réalisant son film.
- c) La Précensure devrait être composée des mêmes membres que la Commission de Contrôle.

5° - Conséquences financières.

- a) L'avis défavorable aurait pour effet de suspendre tous les avantages financiers prévus par la réglementation en usage (Fonds de soutien, Crédit National, etc...)
- b) Cet avis serait rendu public, ou porté à la connaissance de toutes personnes ou organismes intéressés au financement du film (studios, laboratoires, techniciens, établissements de crédits, etc...)
- c) Si le film n'obtenait pas son visa, le Producteur ne pourrait s'en prendre qu'à lui-même, et l'interdiction du film n'aurait d'effets financiers qu'à l'égard du responsable.
- d) Si le film était interdit pour une partie du public, les avantages « débloqués » ne seraient que partiels.
- e) Les fonds rendus disponibles, par suite des interdictions totales ou partielles, pourraient servir soit au financement de la Censure, et de la Précensure, soit au financement de productions spécialisées pour les enfants. Ainsi ceux qui renonceraient délibérément à faire des films convenant aux jeunes seraient contraints par l'Etat d'y contribuer financièrement.

N.D.L.R. — Nous souscrivons entièrement au désir de la France officielle de réformer sa Commission de Contrôle des Films. Elle doit à sa réputation de ne pas répandre à travers le monde des films indignes d'elle. On apprend qu'à Cleveland, Baltimore et Dayton, les exploitants ont été condamnés pour « présentation d'images obscènes ». Il s'agissait du film « Les Amants ».

* *Note de PREMIER PLAN : Les catholiques ne partageant pas cette position (citée dans la REVUE INTERNATIONALE DU CINEMA N° 41, 15/4/60) prise pour eux et en leur nom, devraient bien écrire au R. P. Flipo, 129, Faubourg St-Honoré, Paris (8°). Publicité gratuite.*

Ma Jeannette et mes copains, de **Mennegoz** — 5/ Le sang des bêtes, de **Franju** — 7/ Le beau Serge, de **Chabrol** — 9/ Les quatre cents coups, de **Truffaut** — 11/ Sait-on jamais, de **Vadim** — 12/ id — 15/ Les Amants, de **Malle** — 17/ Les liaisons dangereuses, de **Vadim** — 19/ Classe tous risques, de **Sautet** — 21/ A bout de souffle, de **Godard** — 23/ Reichenbach tourne en Amérique — 25/ et **Mennegoz en Chine** — 27/ Vivent les dockers, de **Mennegoz** — 29/ **Alain Delon** dans Plein Soleil, de **Clément** — 31/ La sentence, de **Valère**.

Pour l'illustration de nos 2 numéros, « Nouvelle Vague », nous remercions nos confrères Ecrans lyonnais, Image et Son, Technicien du Film.

Raymond BORDE :

CINÉMA FRANÇAIS D'AUJOURD'HUI

On aurait presque envie d'écrire que la France calfeutrée et satisfaite a le jeune cinéma qu'elle mérite. Tout invite à des réactions passionnelles. On lance Chabrol comme on lance un nouveau détergent et l'offensive publicitaire s'ajoute aux copinages soufiteux. Ce qui est un premier truquage. Les commentaires d'une critique, qui a toujours peur d'être en retard de vingt-quatre heures, enchérissent sur la publicité. On met tout le monde — les felliniens et les insoumis, les calligraphes et les sincères — dans le même sac, qu'on étiquette « Jeune cinéma » ou « Génération 60 ». Deuxième truquage. Enfin les staliniens, dégelés et désemparés, éternels mystifiés, se jettent sur Chabrol comme on se jette à l'eau. La confusion est à son comble. Dans cette nuit du 4 août, « modernité » et « vérité » se retrouvent sous toutes les plumes. Les mots n'ont plus de sens, mais on saura trop tard qu'ils impliquaient mille sous-entendus.

Jeune cinéma ? Délimitons le phénomène. Sous sa forme la plus simple, il réside en ceci : des jeunes gens ou des hommes encore jeunes (Georges Franju a quarante-huit ans, Alain Resnais trente-huit) ont tourné leur premier long-métrage, avec la conscience de faire des œuvres « d'art », sans avoir à dissimuler cette ambition fondamentale. Jusque-là, on biaisait avec les producteurs. Il se faisait d'excellents films, mais la qualité venait par surcroît. Le style naissait clandestinement de cette marge de liberté que le metteur en scène conserve sur le plateau. Au demeurant, personne n'était dupe, mais on sauvait un système d'apparence sur lequel le cinéma français a vécu pendant cinquante ans.

Il y eut des exceptions. La société du « Film d'Art », au temps de Le Bargy, avait pour but, comme son nom l'indiquait, de faire passer des frissons d'art sur l'échine des béotiens. Après 1920, le producteur Charles Pathé entretint avec Abel Gance des rapports de type mécène-artiste, fondés sur le respect de la création, et la dernière image de *La roue* est celle de Gance lui-même, visionnaire figé dans sa gloire. Depuis la guerre, la S.O.G.E.C. a financé le tournage de quelques films réputés non-commerciaux.

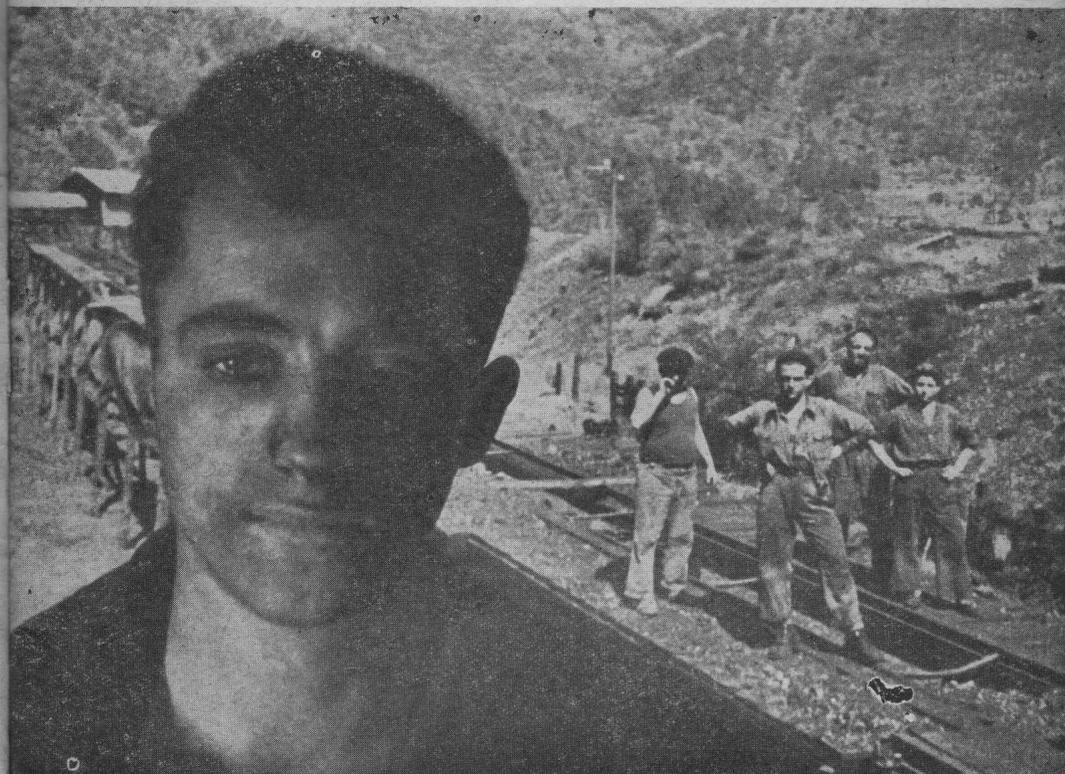
Mais il s'agit, cette fois, d'un phénomène qui fait tache d'huile. Les jeunes cinéastes se sont avancés en terrain découvert et n'ont travesti ni leurs exigences, ni leur thématique. Dès leur premier contact avec la profession, ils se sont donnés pour des auteurs de films. Ils ont brûlé l'étape des travaux de commande où s'enlisaient les débutants. C'est une victoire psychologique sur la routine des commerçants. Les réalisateurs changent de catégorie. Techniciens employés à la tâche, ils accèdent à la dignité d'artistes. Ils n'avaient que des obligations, ils acquièrent des droits et les rapports qu'ils entretiennent avec les producteurs commencent à ressembler à ceux qui lient les écrivains et les éditeurs. Calqué depuis soixante ans sur les contrats industriels de travail à façon, le statut du metteur en scène commence à évoluer. On a beaucoup parlé dans les milieux de cinéma de la « politique des auteurs ». Si contestable quand elle fonde des jugements esthétiques, cette « politique » trouve un sens sur le plan juridique. Elle véhicule une vieille revendication professionnelle qui est en train d'aboutir.

Apparemment précaire, très discutée encore, cette victoire est acquise, de toutes façons, parce qu'elle a des causes plus profondes que le culot de tel ou tel individu. Ni Resnais, ni Truffaut n'avaient en leur pouvoir de bousculer les traditions commerciales d'un coup de baguette magique. Venu à la mise en scène en 1935, ils auraient, comme leurs aînés, tourné des *Couturière de Lunéville*, avant de réaliser une œuvre accordée à leurs goûts. Ils ont eu la chance de surgir au moment même où quinze années d'évolution allaient porter leurs fruits.

Quinze années décisives où, peu à peu, le cinéma a été reconnu d'utilité publique. Les parties prenantes — les producteurs, les exploitants, l'Etat, le spectateur — ont changé d'attitude sous de multiples influences qui additionnaient leurs effets. Le jaillissement des ciné-clubs après la Libération a été la plus décisive. Un public s'est formé, dont on ne soupçonne pas l'étendue. Des centaines de milliers de Français moyens ont assisté, à un moment quelconque de leur existence, à des séances de ciné-club. Quadragénaires apaisés, ils en ont gardé un souvenir embelli par le temps. Ils ne sont plus des spectateurs comme les autres. Ils connaissent quelques noms de metteurs en scène, vont voir chaque saison deux ou trois films difficiles et ils feront confiance à un jeune cinéma où ils pourront trouver l'écho de leur jeunesse. Pour sa part, la critique « sérieuse » a envahi les périodiques. (Même *La boucherie française* a une page de cinéma). Vivante et passionnée, et plus souvent hermétique et oiseuse, elle a participé à cette mutation d'un art du spectacle en un art qui donne à penser. Enfin les festivals, les récompenses, la prime à la qualité, les appuis de l'Eglise et la lente annexion du cinéma par les professeurs reflètent une

évolution dont les marchands de pellicule finissent eux-mêmes par tenir compte. Cette accréditation n'est pas sans quelque risque. Fernandel est battu, le vaudeville bien français ne fait plus recette, et c'est tant mieux. Mais le souci de l'art paralyse les metteurs en scène. Devenu terriblement sérieux, le cinéma encourage une autre forme de bêtise, une métaphysique chafouine et insincère.

Du moins les jeunes ont-ils bénéficié de cette lente maturation. Dans la dialectique du spectacle transfiguré, la saison 1958-1959 a été celle du bond qualitatif. Le climat a changé. Les exploitants n'osent plus dire « Mon public n'aime pas ça », car ils vont de surprise en surprise. La Fédération française des ciné-clubs a créé 25 clubs nouveaux. Les « salles d'art et d'essai », dont la gestion a longtemps relevé du sacerdoce, sont devenues des entreprises rentables. Dans telle ville de province, Toulouse, où le ciné-club d'adultes s'étiolait d'être conformiste, les projections hebdomadaires de la Cinémathèque française ont rencontré un tel succès qu'il a fallu doubler les séances. Tous ces indices vont dans le même sens : pour peu qu'il affichât l'ambition d'être un art, le jeune cinéma avait la certitude paradoxale de réussir.



UNE MOSAÏQUE D'ARRIÈRE-PENSÉES

Une occasion a été saisie. Mais là s'arrêtent les ressemblances. S'il y a un dénominateur commun entre les films de Pollet, de Franju, de Chabrol ou de Malle, il est d'ordre professionnel : l'ambition intellectuelle a cessé d'être une maladie honteuse. Or une campagne de presse qui tient de l'escroquerie a lancé le mythe d'une nouvelle vague. Partie des *Cahiers du Cinéma* et des *Arts* pour aboutir à *Paris-Match* et à *l'Humanité*, une sorte de frénésie s'est emparée de la critique. Tout sens des valeurs aboli, les journaux de Panurge ont découvert une jeune école de génies fracassants. On le tenait, le cinéma du renouveau. Mille fois répétée et jamais contrôlée, cette idée aberrante est devenue une évidence tombée du ciel. Rares sont ceux qui ont gardé leur sang-froid. On a vu d'excellents critiques se transformer en perroquets et renoncer au droit royal de juger par eux-mêmes. Peut-être ont-ils joué cette comédie du copinage par peur d'être en retard d'une génération. Par lassitude, aussi. Souvent désemparés sur le plan politique, amers, sans ressort, ils ont suivi la meute. Par habitude, enfin. Les officines de publicité utilisent la jeunesse comme un signe magique. Qu'il s'agisse de romans ou de frigidaires, elles conditionnent les foules : achetez « jeune ».

Dans cette union sacrée de la critique française, une légende est née : le jeune cinéma bouleverse l'esthétique. Il est l'art de demain, surgi des ruines. Il efface les mesquines luttes politiques d'antan. Il est génial par essence même, il est la Qualité. *Elle*, ce journal habitué aux détersifs, a eu une formule lapidaire : « Les jeunes lions du cinéma français font de vous le spectateur le plus envié du monde ».

Sous son double aspect de campagne de presse et d'aliénation collective, le phénomène est assez unique dans l'histoire du cinéma. Mais il s'explique fort bien dans le climat de la monarchie gaulliste et du grand sommeil. Il fallait ce reflux de la gauche, ce désarroi de la pensée critique, cette démission de l'esprit de révolte pour donner du crédit au mythe d'une jeune école providentielle, dans une année zéro du cinéma français.

Je refuse de marcher. Je refuse d'appeler génie ce qui est de l'écriture artiste et courage ce qui est de l'insignifiance. Les choses sont beaucoup plus simples. Dix-huit réalisateurs, âgés de 24 à 48 ans (Jean-Claude Bonnardot, Philippe de Broca, Claude Chabrol, Jacques Doniol-Valcroze, Michel Drach, Georges Franju, Jean-Luc Godard, Louis Grospierre, Marcel Hanoun, Jean-Pierre Mocky, Gérard Oury, Paul Paviot, Jean-Daniel Pollet, Alain Resnais, Jacques Rivette, Eric Rohmer, François Truffaut, Jean Valère) ont tourné leur premier long-métrage en 1958 (c'est le cas de Chabrol, de Franju, de Resnais

et de Truffaut) ou en 1959. A cette liste, la coutume ajoute les noms de quelques devanciers (Alexandre Astruc, Claude Bernard-Aubert, Marcel Camus, Robert Hossein, Pierre Kast, Louis Malle, Edouard Molinaro, Roger Vadim) qui ont influencé les débutants et qui extériorisent l'esprit de corps « nouvelle vague », ou qui, tout simplement, ont pris un faux départ, dans le sens de commerce, avant le seuil chronologique de l'été 1958, et bénéficient aujourd'hui, pour des œuvres plus ambitieuses, d'un préjugé favorable des producteurs.

Ce recensement aux critères imprécis donne une trentaine de titres aussi divers que possible. Franciscains ou athées, amidonnés ou désinvoltes, stupides ou généreux, moralisants ou libérés, ces films ont toutes les couleurs de l'arc-en-ciel. L'éventail des valeurs de l'ancien cinéma subsiste intégralement sous les métamorphoses. L'insignifiance, la calligraphie et la résignation dominant toujours le tableau. Mais le mal du siècle a encore ses poètes et l'humour grinçant triomphe dans *Les tripes au soleil*. Sous l'unité de surface, mensonge lancé en l'an I du régime, le jeune cinéma reflète les idéologies de la société capitaliste, avec une droite, un marais et une gauche. Que cette gauche soit minoritaire, n'étonnera que les naïfs.

Dans les pays de l'Est, les nouveaux venus avaient à exprimer les revendications politiques d'un marxisme non stalinien.



Aux Etats-Unis, le cinéma social indépendant est porteur d'une révolte encore mal formulée contre l'aliénation climatisée. En France, je cherche en vain les traces d'une rupture collective. Truffaut *succède* à Delannoy. Chabrol *succède* à Joannon. Ils ont changé les tapisseries, repeint la porte d'entrée. Avec des airs de tout casser, ils se sont installés dans le cinéma de papa. Et les protestataires ont rejoint le dernier carré de l'opposition.

PATRONAGE

Claude Chabrol voudrait être le Fellini français. Il dépeint la torpeur de l'âme et il croit au rachat. Profondément soumis, il a sur l'existence les idées d'un petit bourgeois de 1930. Il est l'homme à principes, à paraboles, à Golgothas. Mais il lui manque le sens du cinéma que Fellini, ce vieux roublard, possède au plus haut point. N'est pas Fellini qui veut.

Guindé et maladroit, *Le beau Serge* (1958) est d'abord une leçon de morale. Prenez l'histoire sous tous les angles, racontez-la de dix façons, elle demeure édifiante :

— Dans un village de la Creuse, l'église se dépeuplait. Sardent n'avait plus d'âme et quatre vieilles assistaient aux offices. Le curé en prenait son parti. Un Saint-François tuberculeux prêche d'exemple, il paie de sa personne et, dans la nuit du matérialisme, il ravive la flamme de la rédemption.

— Serge buvait. Sa femme avait accouché d'un enfant mongolien. Il se livrait à l'auto-punition et maltraitait la mère, dont il disait pourtant « qu'elle valait mieux qu'eux tous ». Nouvelle grossesse. Serge est malade de peur et continue à se saouler. Mais cette fois le gosse est viable. Le père sourit et son regard traqué s'humanise soudain. Participer au lapinisme, c'est la clé du bonheur.

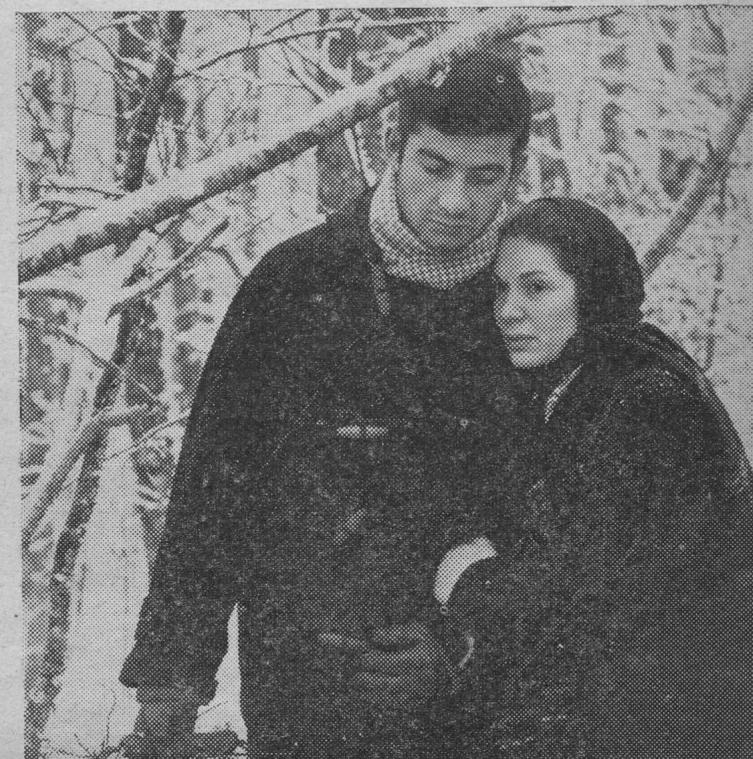
— Deux amis étaient prisonniers des passions humaines. D'avoir tourné autour de la même garce, ils en vinrent aux mains. Mais l'amitié est un calvaire où la pureté se mérite. Et François poitrinaire, la mousse à la bouche, traîne Serge ivre-mort sur la neige glacée. Il tombe, se relève, tombe encore. Il a sauvé une âme.

Il faut voir Jean-Claude Brialy — qui a un physique de théâtre, mais qui est fait pour jouer les hurluberlus au Palais Royal — dans ce rôle de Christ à Sardent. Il va, il vient, il ouvre des portes, il tourne en rond dans sa chambre. Il a l'air de penser. Mais de penser à quoi ? Quelques jeunes cinéastes se sont imaginé qu'il suffisait de montrer le balbutiement des visages quotidiens pour suggérer une tempête sous un crâne. Ils sont aux antipodes du significatif. Ils tombent à pieds joints

dans « l'univers du on ». Séminariste du XVI^e arrondissement, Brialy trouve son complément dans cette Marie-Chantal qui réprime mal un rire idiot devant la caméra, je veux dire Bernadette Lafont. Elle interprète la putain locale. Elle tourne un film d'amateur dans un village hypothétique et je peux garantir qu'elle ne ressemble pas aux femmes fatales de la Creuse. Seul Gérard Blain existe. Avec son camion, son ivresse, ses réactions de solitaire et sa gêne à frayer avec un « vacancier », il a quelque vérité.

Tel est ce *Beau Serge*, où Claude Chabrol part en guerre contre la déchristianisation du Massif Central. Qu'il utilise un vrai village pour décor d'une allégorie, qu'il inflige des leçons à un public masochiste et conquis, qu'il fasse en définitive un cinéma de vieux, je n'en suis pas surpris. Il est normal qu'un jeune bourgeois s'englué dans les faux problèmes. Il est plus surprenant que la presse communiste salue *Le beau Serge* comme un retour à la réalité, et lorsque *France Nouvelle*, l'hebdomadaire du Comité Central, évoque « ces personnages dont on n'a pas fardé une épaisseur que Zola n'aurait pas reniée », je proteste à mon double titre de spectateur et de communiste.

L'année suivante, Chabrol tournait *Les Cousins* (1959). Il y a peu à en dire. C'est une reprise du thème du rachat. Serge est devenu un étudiant en droit, timide et bon. François n'est



plus Saint François, mais une incarnation du mal. Les deux acteurs du *Beau Serge*, Gérard Blain et Jean-Claude Brialy, ont changé de peau. Ils ont interverti leurs personnages, dans un de ces transferts où Chabrol voit la marque du péché originel (c'était le sens d'un décevant petit bouquin qu'il avait consacré à Hitchcock, avant d'entrer dans le cinéma). Brialy est cynique, paresseux, jouisseur. Il s'est d'ailleurs fait la tête de Gunnar Björnstrand, dans le film de Bergman, *Sourires d'une nuit d'été*. Il multiplie les aventures et quand il engrosse une demoiselle, il paie l'avortement. Un tel scandale ne pouvait pas durer, qui était une insulte au système des valeurs que s'est construit Chabrol. En jouant avec une arme à feu, Brialy abat son ami, c'est-à-dire son double. Il a tué l'ange gardien, il va gravir un long calvaire. La rigolade est terminée.

Je voudrais faire sentir combien ce cinéma est arriéré. Je n'y vois nulle audace, même si l'opérateur réussit de belles images. C'est un art aveugle, l'antithèse du désir. Cette angoisse de bon élève en catéchisme ne me concerne pas. Quelques jeunes, groupés autour d'une revue qui a pourri la critique, *Les Cahiers du Cinéma*, s'occupent du salut des âmes. Ils s'en occupent sans passion, c'est-à-dire qu'ils n'ont pas le côté frénétique d'un Savonarole. Ils sont vaguement névrosés, comme tout le monde, et ils mettent leurs inhibitions sur le compte de la faute. Dans leur vocabulaire assez réjouissant de métaphysiciens autodidactes, ils se sont faits les défenseurs d'un cinéma mollement torturé. Ils ont peur de l'amour physique, mais ils acceptent le mariage. Ils redoutent la liberté, mais ils se reconnaissent dans la démagogie. Ils ont besoin de garde-fous et, finalement, sont à l'image de l'homme quelconque. Privez-les du vocabulaire, ils pensent comme Jean Nohain. Chabrol vient des *Cahiers*. Plus remuant que d'autres, il s'est taillé la part du lion et sa carrière est assurée. Moins vulgaire que Maurice Cloche, plus astucieux que Léo Joannon, il a compris ce qu'il fallait au cinéma des bonnes âmes : un vernis intellectuel.

L'histoire des *Quatre Cents Coups* (1959) est celle d'une imposture. François Truffaut avait débuté dans la mise en scène par un court métrage assez insignifiant, *Les mistons* (1958), qui aurait pu gagner un prix au Festival de Cinéma amateur de Carcassonne. Très malin, il s'était d'autre part poussé dans la critique, en jouant les puritains fracassants. C'était une sorte de Bazin méchant, c'est-à-dire qu'il avait les croyances et les limites d'un homme de droite, mais qu'il trempait sa plume dans le vinaigre, là où Bazin ratiocinait. Ceux qu'il attaquait eurent la faiblesse de répondre et lui donnèrent de l'importance. Il ne cherchait rien d'autre : on parlait de lui. On en parla si bien, qu'il était sûr de réussir son coup en sortant un film putain,

qui plairait aussi bien aux staliniens désemparés qu'à la Centrale Catholique.

Les Quatre Cents Coups, c'est d'abord, j'ai le regret de le dire, une attaque contre l'école laïque. On nous présente quelques enseignants qui sont tous idiots ou sadiques. Dix mois plus tard, la laïcité était assassinée, ce qui montre que ce film astucieux avait flairé le vent. C'est ensuite une attaque contre les foyers sans âme et les familles sans Dieu. Quand on a des parents jouisseurs, voilà où ça conduit : à la maison de correction. Le gosse qui est le héros de cette histoire déclare d'ailleurs qu'on ne l'avait pas désiré. Truffaut regrette le temps des mamans douloureuses qui acceptaient tous les enfants que le Seigneur leur envoyait. Il est pour les pondeuses, pour la famille de 1850 et pour les bonnes petites névroses à la chaleur du sein. Si vous avez pensé que « Familles, je vous hais » est une phrase libératrice qui secoue deux mille ans de civilisation chrétienne, Truffaut vous assène une leçon de morale, et si cette leçon rencontre un tel écho, c'est qu'elle va dans le sens des idées dominantes. Nous assistons depuis la guerre à une formidable remontée du conformisme et ce professeur de vertu bèle avec les moutons. Mais il y met de l'astuce. Un gosse dit « Bonjour, madame » à un prêtre, les flics ont des gueules de flics et les enfants des classes modestes descendent chaque soir le seau à ordures. C'est ce côté *Don Camillo* des *Quatre Cents*



Coups, c'est-à-dire roublard, qui a bidonné la critique de gauche. Ceci dit, que Truffaut réclame le parrainage de Jean Vigo, tient du scandale ou, plus exactement, de l'histoire marseillaise.

CALLIGRAPHIES

Après les moralistes, les calligraphes. On appelait « calligraphie » dans le cinéma italien des années 40, un culte de l'image, une élégance du détail, une désinvolture racée et vaguement pédérastique que l'histoire a tenus, à tort ou à raison, pour une réaction de fuite devant le fascisme. Je me méfie de cette explication mécaniste, car la calligraphie revient périodiquement dans le cinéma français. *Mater Dolorosa* de Abel Gance (1917), *L'inhumaine* de Marcel L'Herbier (1923), *Bruques d'automne* de Dimitri Kirsanoff (1926), *Le sang d'un poète* de Jean Cocteau (1930), *Sans lendemain* de Max Ophüls (1939), *Le mariage de Chiffon* de Claude Autant-Lara (1942), *Les dames du Bois de Boulogne* de Robert Bresson (1945), *Les grandes manœuvres* de René Clair (1955) sont des films subordonnés à l'écriture artiste. Et les calligraphes de la nouvelle génération s'appellent Alexandre Astruc et Roger Vadim.

Quand Astruc a tourné son premier long-métrage, *Les mauvaises rencontres* (1955), il hésitait encore entre un cinéma de la faute (l'avortement de Catherine) et de la grâce (les nostalgies religieuses de Walter), une description sociale (l'arrivisme et la presse) et un renouvellement du découpage académique. Il avait conçu le récit comme une série de flash-backs. Certains retours en arrière duraient quelques secondes et le passé s'enchaînait au présent, comme la mémoire à la perception. Interrogée au Quai des Orfèvres, Catherine pensait à une scène d'adieux en gare de Besançon et les lumières du train défilaient sur son visage. On avait oublié que le cinéma puisse avoir de telles audaces techniques.

Avec *Une vie* (1958), Astruc a sacrifié le contenu à la joliesse de la forme, et en un sens il a choisi sa voie. « Si j'ai fait *Une vie*, ce n'est pas pour Maupassant, croyez-le bien. C'est pour voir du rouge, du jaune, du blé, des costumes de velours, la mer, Maria Schell trembler sur la poitrine de Christian Marquand... » (*Les Lettres Françaises* du 19 mars 1959). Œuvre de peintre et d'antiquaire, *Une vie* a le charme teinté d'ennui d'un album exquis et glacé. La caméra fouille le décor, caresse un vieux meuble normand, s'arrête sur le visage apaisé d'une morte ou sur les plis d'une dentelle. On croit découvrir des réminiscences : ce paysage d'hiver, c'est un Daubigny ; ces herbes folles, c'est un Renoir... Mais cette image des amoureux qui courent dans les blés ne doit rien à personne : c'est

un Astruc. Dans ces illustrations d'un goût extrême, chacun trouve son compte. J'aime ce manoir grisâtre et lourd, cette cour envahie par les feuilles, où tout dit la tristesse d'une jeune femme délaissée. J'aime la scène du pique-nique, où couvent les intrigues sous des rites désuets et je suis très sensible à la séquence du Pardon, avec une atmosphère de fête qui s'achève : les gosses en col marin tournent autour du manège et les parents prennent rendez-vous pour des dimanches mornes. D'autres aimeront le cortège de la noce et cette église cernée de vert. Astruc n'a pas triché. Il adhérait si peu au fil de l'histoire qu'il a relié des tableaux vivants par un commentaire en voix off. C'est pour la couleur d'une robe, pour un mur violet, pour une lampe à pétrole, qu'il a choisi tel épisode dans ce roman des passions tristes qui est l'un des textes faibles de Maupassant. Pourtant la scène du mariage l'avait touché, qui s'achève sur une crise de dépit romantique. Le ton change curieusement et le détail esthète s'efface devant le drame.

En voyant *Une vie*, j'ai d'abord pensé à une dérobade. Ce raffinement, qui pouvait si facilement tomber dans la futilité, je l'attribuais au refus d'être concerné par les problèmes de notre temps. J'y voyais une sorte de mauvaise conscience, un complexe de Camus. La conclusion des *Mauvaises rencontres* (d'avoir accepté un avortement, Catherine éprouve « de la honte ») et le rôle joué par Astruc dans la critique de cinéma



(il a été, s'il ne l'est plus, l'éminence grise des *Cahiers*) valident cette interprétation. Mais à l'heure gaulliste, Astruc a gardé la tête froide. Il pense de la guerre d'Algérie ce qu'un Français lucide peut en penser. Il envisage de tourner un film sur « le déséquilibre d'une femme partagée entre sa condition physique, sexuelle, passive et soumise de femme, et l'espèce de liberté totale et d'égalité absolue avec l'homme que la société lui fait aujourd'hui » (*Les Lettres Françaises*, d°). Dans un jeune cinéma qui a si peu d'unité, Astruc pratique jusqu'ici une calligraphie qui se donne franchement pour ce qu'elle est.

Et Vadim, une écriture artiste où les nostalgies de la jeune droite apparaissent en filigrane : dans des gravures de mode. J'ai sous les yeux des photos de *Sait-on jamais*. Si l'on gomme les détails qui suggèrent une intrigue, elles semblent faites pour la publicité du chic parisien. Sur une passerelle de Venise, voici l'impeccable Christian Marquand : il pose pour une marque d'imperméables. Et là, Robert Hossein met en valeur une marque de tricot. Vous cherchez des idées pour décorer votre intérieur ? Voici un tapis rouge qui s'accorde, subtil, aux reliures rouge et or de la bibliothèque. Vous tolérerez une pointe de modernisme : le râtelier à pipes. Mais sur le secrétaire, vous placerez cette sphère armillaire : c'est la touche personnelle qui enchantera vos amis. Et si vous êtes vraiment riche, vous meublerez Venise d'échiquiers chinois, de nègreries du XVIII^e, de baignoires Monsavon et — pourquoi pas ? — de primitifs.

Il est de ces films qui traduisent l'atmosphère du studio pendant le tournage. Dans l'équipe de Vadim, devait régner la surenchère du détail snob qui fera fureur une saison. Cette calligraphie de grand couturier, où la mode s'harmonise, le temps d'un flash, avec un vieux mur de briques et un pont lézardé, des critiques l'ont appelée « modernité ». Sous la couleur du divertissement, elle propose au public un nouveau type de héros (Robert Hossein, Christian Marquand) qui a la taille mannequin, le cheveu coupé au rasoir et le visage osseux. Il parle peu et il affiche un air de souffrance dominée. C'est à la fois un curé manqué et un aristocrate. Il incarne une jeune droite introvertie qui a perdu le pittoresque des camelots du roi. Il est chargé de suggérer quelque tourment métaphysique, quelque élégance de la douleur et, pour tout dire, une altitude. Il est plutôt misogyne et, dans son entourage, il existe toujours un substitut du père : Curt Jurgens (*Et Dieu créa la femme*) ou O. E. Hasse (*Sait-on jamais*). Il prend ses distances, rêve peut-être à l'ancien régime et s'intègre au nouveau. Ce qui me frappe en lui, c'est l'absence de tout signe « anti ». On pourrait opposer son allure astiquée aux tignasses romantiques que

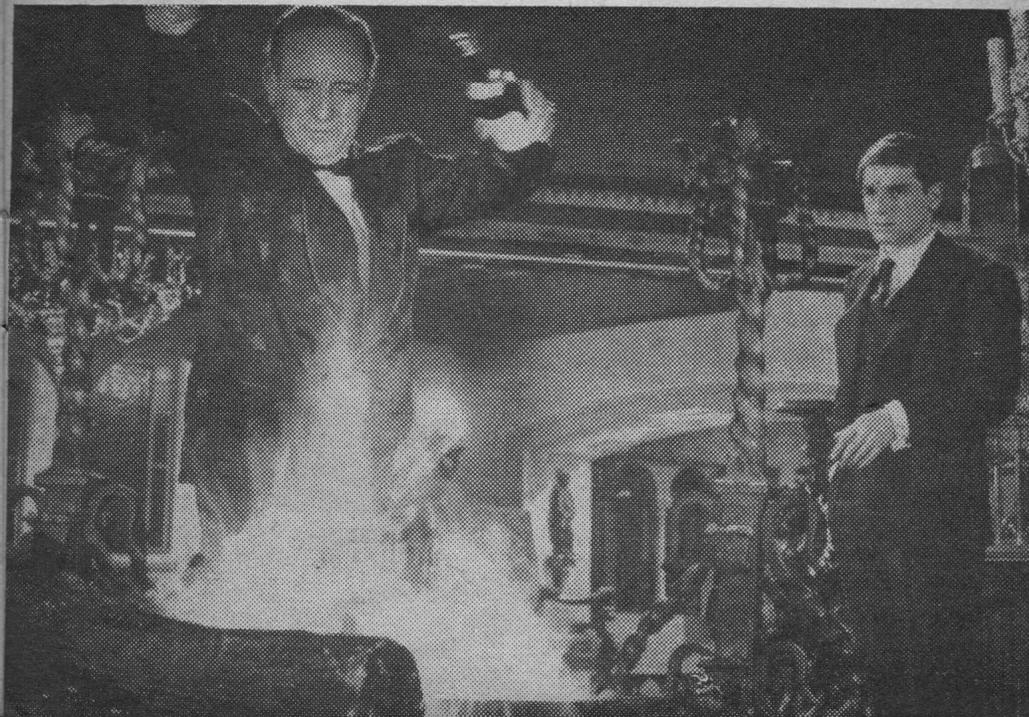
nous portions à la grande époque du Front Populaire : ce ne serait pas si faux. Et l'humour même lui est étranger. Mais dans *Sait-on jamais*, Vadim mange le morceau : il a fait de Christian Marquand un ex-parachutiste. En France, il y a plusieurs droites. Entre la vieille bourgeoisie provinciale facile à scandaliser et les boutiquiers énervés, Vadim symbolise assez bien, dans le style du *Harper's Bazaar*, une droite 1960 qui joue à penser.

MONDANITÉS

Et qui est mondaine, snob, quelquefois libertine — dans ses meilleurs moments — puis reprise aussitôt par le sens du péché.

Avec *Les amants* de Louis Malle (1958), *L'eau à la bouche* de Jacques Doniol-Valcroze (1959), *Les liaisons dangereuses* de Roger Vadim (1959), *A double tour* de Claude Chabrol (1959) et *Le bel âge* de Pierre Kast (1959), une « série » se dessine, qui a son public, ses techniciens et ses poncifs. Par le goût des châteaux et par l'insignifiance de la psychologie, elle rappelle curieusement les romans mondains que la petite bourgeoisie française dévorait vers 1910. Simplement, elle est plus sexy.

Le film *Les amants* a joué le rôle de tête de série. Louis



Malle, qui venait de sacrifier au mythe de l'archange parachutiste dans le détestable *Ascenseur pour l'échafaud* (1957), et qui, décidément, est toujours prisonnier de quelque aliénation, a gâché *Les amants* par le retour aux pires conventions de la littérature aristocratique, j'entends celle de René Boylesve et de la Princesse Bibesco.

C'est dommage. Il faudrait que la projection démarre sur ce jardin baigné de nuit où deux êtres se cherchent. L'heure, Dijon, les autres, tout cela est emporté par un amour en train de naître. L'impossible devient possible. Une femme sophistiquée se laisse aller à son désir. L'instant d'avant, elle faisait des phrases : « Ne parlez pas de la lune comme si vous l'aviez inventée. Le clair de lune c'est parfait. C'est plus que parfait... » Elle calculait des itinéraires sur la carte du Tendre. Elle s'abandonne. C'est le moment privilégié où les barrières sont abolies, où les amants s'étreignent. L'odeur des feuilles, l'eau noire et douce, les clairières blafardes, les sentiers de l'ombre, tout ce monde exaltant de la nuit les envahit d'une folle tendresse. Ils ne s'appartiennent plus.

Dans la chambre de Jeanne, ils se sont dévêtus. Un plan, très beau : c'est le visage doux et magique du freluquet transfiguré. Jeanne s'étend. Elle murmure, on l'entend à peine : « Mon amour, mon amour, mon amour ». Elle jouit, elle crie cette fois et sa main cherche celle de Bernard. Puis ils se baignent ensemble, et, au matin, l'amant boira un peu de cette eau fraîche. Le geste est joli, où j'ai trouvé comme un écho du tableau de Gervais, académique et généreux, aujourd'hui oublié, *Dona Maria de Padilla*.

Les amants ont vaincu. Jeanne abandonne sa famille. Ils partent en 2 CV sous les regards médusés du mari taciturne, d'un couple du Tout-Paris et du vieux domestique fidèle. Ils vont vers un destin qui commence à les inquiéter. Ils ont tout vaincu, sauf eux-mêmes : « Déjà, à l'heure dangereuse du petit matin, Jeanne avait douté d'elle. Elle avait peur, mais elle ne regrettait rien ».

Une belle séquence d'amour et une conclusion qui brave la morale, même si elle paraît d'abord ambiguë (*Post coïtum animal triste...*), sont à mettre à l'actif des *Amants*. Jeanne n'est pas punie. Elle abandonne fille et mari, elle joue sa vie sur un instant de bonheur. La tentation eût été grande de tout gâcher par un accident, ou simplement par un accès de remords. Les dernières images nous rassurent. Le châtiment est évité.

Voilà donc un film qui tranche sur le conformisme de la production courante. Chrétien ou pas, le cinéma français demeure un cinéma de la faute. Le mariage est rarement discuté, les enfants sont sacrés et, hors du vaudeville, le liberti-

nage a les plus graves conséquences. Louis Malle a contourné ces tabous, ce qui à priori est méritoire.

Mais l'on mesure, une fois de plus, combien l'optique est rétrécie quand il s'agit de cinéma. C'est par rapport à des normes très basses, celle du film de série, que nous sommes tentés de décerner à Louis Malle ce brevet de non-conformisme. Si *Les amants* était un texte littéraire (je ne songe pas ici à la nouvelle du XVIII^e siècle dont Louise de Vilmorin s'est inspirée, mais au roman qui serait l'équivalent du film), on le trouverait insignifiant. Intrigue élémentaire, psychologie simplifiée, descriptions stéréotypées : il n'y aurait pas de mots trop durs pour le juger.

Jeanne ? C'est la provinciale attirée par la capitale et qui succombe aux tentations. Si l'on veut bien y réfléchir, le personnage est emprunté au répertoire vieillot du drame populaire. Raoul Florès, son premier amour ? C'est le séducteur cosmopolite, tel qu'on l'imagine à La Roche-sur-Yon. N'importe quelle photo d'un reportage mondain est plus riche en têtes curieuses que ces images inoffensives. Bernard, le jeune homme sage d'une folle nuit ? C'est une silhouette. Il est titre d'ailleurs, et il s'appelle de Bois-Lambert, ce qui autorise cette petite cruche de Jeanne à coucher avec lui. La 2 CV ? Un snobisme à rebours, une fantaisie d'aristocrate.



Tout cela participe d'un romanesque des « beaux quartiers » où Louis Malle offre au public, comme jadis les romans de René Boylesve, le reflet délavé d'un monde interdit. Seul le mari de Jeanne a quelque consistance. Il travaille, il souffre en silence, il a du goût. Une grande partie des spectateurs pourra s'identifier à cet homme de devoir. Il a un visage de prêtre, comme une douceur torturée, et il incarne les vertus du terroir. Cette tristesse courtoise a quelque chose de paternel, ou plutôt d'exemplaire, et ce sourire voilé d'amertume m'a fait penser au sourire de Reims. Malheureusement notre homme est un salaud. Il dirige un journal, *Le moniteur de Bourgogne*, qui est forcément un journal de droite. Ici commence la mystification. Jeanne, Raoul, Bernard étaient seulement des personnages conventionnels. Henri Tournier édite tous les matins une feuille de chou qui a sa place dans la grande entreprise d'abrutissement de l'opinion. Et parce que Louis Malle l'a rendu si « humain », nous voilà prêts à partager ses peines.

Avec *L'eau à la bouche* de Jacques Doniol-Valcroze, la « série » commence. Additionnez un manoir somptueux, des chemises blanches qui savent se tenir à table, des petites andouilles qui lisent Kafka, des négligés coûteux, un électrophone sur la terrasse en calcaire patiné, du libertinage et du remords au petit matin, vous aurez la recette de la nouvelle tambouille.

Car ici le remords vient châtier l'abandon d'une agréable nuit. Quelqu'un dit : « Nous avons joué tous les quatre au jeu stupide de l'amour léger ». On parle de suicide et de cœur meurtri. En un mot, tout rentre dans l'ordre. Doniol-Valcroze n'est pas de ces hommes qui bravent les interdits. Il a la chance de disposer d'un merveilleux château 1880, où tout invite à la folie. Il en fait le décor d'une parabole rancie sur le coït et la tristesse.

Bien entendu, ces amants tristes sont des anciens d'Indochine. La sale guerre est entrée dans l'histoire, on ne se gêne plus, on la dédouane. Ces mercenaires qui ont combattu le prolétariat Viet sont élégants et fins. Ils ont de jolies gueules vaguement tourmentées et ils répondent à un stéréotype du cinéma de droite : celui du héros sympathique qui a trempé ses bottes dans le sang colonial.

Exhumé d'un vaudeville pisseux, un valet poussif donne la note drôle. Ce film est ennuyeux, parce qu'il est sans humour, et il est sans humour parce qu'il est snob. Doniol-Valcroze, aimable papillon du Tout-Paris, n'a rien à dire. Il a tiré ce qu'il a pu d'un décor ravissant, il a traité en bon élève les thèmes conventionnels de la nouvelle vague, et puis, il a bou-

ché des trous. Il a meublé laborieusement la durée cinématographique, imaginant peut-être qu'il faisait de l'Antonioni.

Roger Vadim est plus adroit. *Les liaisons dangereuses* vont dans le même sens que *L'eau à la bouche* — mondanités, libertinage et punition — mais le film se laisse voir. Il irrite quelquefois, il a du moins la qualité d'un honnête produit commercial. Le roman de Laclos a fourni un prétexte, mais j'aurais aimé qu'on lui soit moins fidèle et qu'on sache en laisser. L'évêque de Pavie disait à Laclos que son ouvrage était moral et bon à faire lire aux femmes, pour les détourner de la chair. Je suis assez de cet avis. *Les liaisons* démarrent bien, mais sombrent, hélas ! dans le châtement. *La philosophie dans le boudoir* démarre mieux et s'achève en apothéose. C'est toute la différence entre un libertin calculateur et un homme libre. Laclos a des idées, de l'imagination, mais il est prudent comme un petit bourgeois et, finalement, il condamne le vice au nom de la vertu. Sade est inaccessible au langage imbécile du désir contrarié et du plaisir vaincu.

Le film a donc choqué à tort les pudibonds. Ce n'est nullement l'excès d'audace, mais plutôt le manque d'audace qu'il conviendrait de dénoncer. Vadim, comme Laclos, succombe à l'envahissement de la morale séculaire. Il punit Madame de Merteuil (qui est devenue Mme Valmont) et c'est dans le jardin des Tuileries que Jeanne Moreau pleure soudain sur son destin de grande amoureuse. Des bonnes sœurs traversent l'arrière-plan. L'image suivante, qui lève les derniers doutes, est celle d'une croix dans un paysage...



Chabrol a essayé de suivre le courant. *A double tour* est maladroit, de la maladresse des amateurs. Ce petit film policier en décor mondain est censé concerner une famille de pinardiens de la basse Provence. Mais, à dire vrai, il ne s'agit que de fantoches : le séducteur quadragénaire, la belle voisine italo-cosmopolite, le « tricheur » indispensable à tout salon qui se respecte. Le film s'anime un peu lorsque des comédiens, qui ont vingt ans de métier, jouent une scène de ménage et que Chabrol se borne à les photographier. Il retombe dans l'amateurisme lorsque Bernadette Laffont ânonne son texte et que la caméra panoramique sur les miroirs. Chabrol a découvert les effets de couleurs, il en truffe les temps morts et une telle écriture, qui se veut baroque, n'est que la prétention appliquée d'un élève de la Cinémathèque.

Pierre Kast connaît son métier, *Le bel âge* (1959) est un récit de forme classique, dont le style sans éclat a du moins le mérite de la clarté et de l'aisance. L'intrigue est libertine, sans préjugés et sans remords. Le caprice est seul maître et bannit les passions, et dans ce Parc-aux-Cerfs où l'on cueille l'instant, les chasseur sont parfois des chasseresses.

Cette déclaration d'épicurisme, qui serait banale en littérature, l'est beaucoup moins, ici, parce qu'elle n'est pas punie. Nul suicide, nulle grossesse ne viennent rendre aux marivaudeurs le sens de la faute et je proteste assez contre l'aliénation du cinéma par la morale bêtifiante pour n'avoir pas l'envie de saluer, dans *Le bel âge*, un film libre.

Mais il y règne une froideur stupéfiante. Des marionnettes changent de mains et jamais l'on ne sent les fleurs lourdes du désir. Ce film libertin est un exercice mort, ce qui le rend inoffensif. Une femme frigide et intelligente aurait pu le signer et je soupçonne que le commentaire (où je voyais d'abord une du cinéma) joue le rôle d'un voile, d'une précaution. Il s'interpose entre le public et les jeux de l'amour, il détourne l'attention, comme si Kast craignait que ses personnages, pour retenus qu'ils soient, ne gardent encore trop de présence. Curieux homme, qui incarne une sorte de puritain au deuxième degré : il ne tonne pas en chaire, mais il engage si peu de lui-même, que l'on se demande si une image de cuisses, de seins pétris, de cheveux opulents ne le choquerait pas.

Enfin, *Le bel âge* est futile, c'est son plus grave défaut. Saint-Tropez, les chasses en Sologne, le ski mondain sont devenus d'odieux poncifs. Travaillant pour la première fois en toute liberté, Kast a retrouvé ses fantoches familiers, ceux de *La chasse à l'homme* et d'*Un amour de poche*. Cette liberté n'aura

servi qu'à nous donner une certitude : Kast n'est pas le créateur maudit que l'on imaginait dans les ciné-clubs, c'est un cinéaste de modes.

LA SERIE PARISIENNE

Aux alentours de 1950, le cinéma français avait privilégié Paris. Une intrigue très ouverte, parfois même un simple fil conducteur, donnait l'occasion de parcourir Paris, d'utiliser ses paysages, de coudoyer des petites gens, des clochards ou des flics, de jouer en un mot la carte du pittoresque. Plus de vingt films (*Trois télégrammes*, *Seul dans Paris*, *Sans laisser d'adresse*, *Sous le ciel de Paris*, *Agence matrimoniale*, *Ronde de nuit*, etc...) ont obéi à ce courant que j'ai appelé, un peu à la légère, le « néo-réalisme parisien ».

Dix ans plus tard, le jeune cinéma redécouvre Paris. Le principe est le même : un ou deux personnages errent dans la capitale et les rencontres, les mots d'auteur, les têtes curieuses meublent une action qui est assez lâche pour incorporer les scènes, tour à tour drôles et tragiques, qui enchanteront le grand public. L'histoire du cinéma décidera sans doute qu'il s'agit de séquences du bon vieux film à sketches et elle fera peut-être un rapprochement avec ces chroniques, piaillantes et colorées, que l'on tourne à la chaîne en Italie, depuis que le néo-réalisme est mort.



Les dragueurs (1959) de Jean-Pierre Mocky, inaugure cette nouvelle « série ». Un thème souple (deux gars cherchent des filles) autorise une mosaïque de petites choses et donne un cinéma de l'énumération : les quais, St-Sulpice, Le Lido, Montmartre — des prostituées, des fruits verts, des Suédoises, des jambes de bois sentimentales et des fiancées lascives — du désir, de la pitié, de l'amertume et de l'amour — une voiture, un aérogare, une rue en pente et une surboum.

Mais cette formule, qui a l'avantage d'être à mi-chemin du cinéma commercial et coûteux et du cinéma d'amateur, a été largement exploitée par les débutants. Citons, sans insister, *Pantalaskas* de Paul Paviot (sympathique) ; *Le signe du Lion*, de Eriv Rohmer (faible) ; *Le travail, c'est la liberté*, de Louis Grosperrière (amusant) ; *On n'enterre pas le Dimanche*, de Michel Drach (caustique, habile et agréable).

A bout de souffle.

Maladroit, balbutiant, fichu comme une page de bâtons à l'école maternelle, *A bout de souffle* a rencontré un tel écho dans le public français, que je me vois contraint d'ajouter quelques mots sur ce curieux produit. Je sais qu'une critique à peu près unanime, tout au moins au départ, s'est associée au gigantesque bluff de la publicité et que *Le Monde* lui-même, journal de la mesure, a consacré une demi-page au lancement du film, ce qui est un test. Pourtant, la mise en condition des spectateurs ne suffit pas à expliquer un engouement qui a pris souvent un caractère passionnel.

A bout de souffle est le portrait, plein de sympathie complice, du petit démerdard. C'est la version 1960 du *Roi des Resquilleurs*. Belmondo compose un personnage de jeune margoulin qui pratique, avec brio, ce que l'on nomme en Italie *l'arte di arrangiarsi*. « J'ai ma combine », chantait autrefois Milton, et Belmondo a sa combine pour téléphoner à l'œil, prendre un taxi à l'œil, faire l'amour à l'œil. De temps en temps, il chaparde une voiture. Il est là, tout entier, dans ces calculs à la petite semaine. Son existence est dévorée par le système D. Il n'a pas deux minutes de conversation. Il est devenu un être totalement aliéné par le chapelet des menus mensonges.

On l'a dit anarchiste. Quelle dérision ! Il a mis au point quelques gags qui lui assurent une réputation de désinvolte : lever une robe dans la rue, refuser du feu, engueuler un automédon. Mais ça ne va pas plus loin. Il aime la police, il le dit, il y insiste — la police même qui le pourchasse — et il trouve la société bien faite : tout est dans l'ordre et chacun à sa place.

Il ressemble beaucoup à un parachutiste en permission : cet air de dur qui en remet, cette bêtise épaisse, cette vague angoisse, aussi, d'être lâché parmi les civils, c'est le para qui se sent seul, loin de son unité. Il y a du para dans le personnage et, sous le masque du combinard, une adhésion profonde aux valeurs d'ordre.

Cet individu ne me concerne pas. Or il a plu. Pourquoi ? D'abord parce que les jobards ont trouvé un héros à la mesure de leurs rêveries minables : éternels resquillés, ils ont reconnu celui qu'ils ne seront jamais, le resquilleur, et j'imagine que les épiciers ont eu un frisson d'envie à le voir piquer des voitures avec tant de nonchalance. Mais aussi parce que Belmondo est à l'image d'une certaine veulerie, bien de ce temps. Combinard, relaxé, provocateur, il est inquiet, traqué et conformiste. Il donne aux autres et il se donne, quand il imite Humphrey Bogart, l'illusion d'être libre. Avec une méchante affaire sur les bras, il affecte l'indifférence. Ce démerdard embarrassé nie magiquement sa condition de démerdard. Il n'est pas pour les Français moyens un étranger, mais l'un des leurs. Eux aussi n'arrêtent pas, depuis quelques années, d'é luder leurs responsabilités et de pratiquer le jeu de l'autruche, et la mauvaise conscience qui peut les effleurer se résout finalement en légèreté cynique, en rire gras, en veulerie, en garde-à-vous. Belmondo joue le rôle d'un tricheur respectueux et, en ce sens, il est leur alibi.

Un mot sur Jean Seberg. Donner et retenir ne vaut, disait l'ancien droit. Ici on donne et on retient. On fait dans la pré-



caution. On montre une femme qui n'en n'est pas une, mais une sorte de jeune garçon tondu. Belmondo lutine une anti-femme, ce qui enlève beaucoup des audaces sexuelles auxquelles le film prétendait. Là encore, Godard a triché.

Comme il a triché en collant bout à bout des morceaux de pellicule filmés au hasard. Il s'est dit qu'il y aurait bien quelques naïfs pour saluer la naissance d'un style. Son calcul était bon. A l'heure de la Nouvelle Vague, le mépris du public est l'attitude la plus payante. Et voilà pourquoi la caméra tremblote. Je veux bien que le cinéma soit un art spontané, ou plus exactement qu'il en donne l'illusion. Mais à ce degré, c'est de l'amateurisme.

LA GAUCHE

L'esprit d'insoumission se fait rare ces temps-ci. Comme la drôle de guerre, le drôle de fascisme dans lequel nous vivons est un état d'engourdissement. Le Grand Modérateur, par la magie de sa présence, apaise les turbulents. Il incarne le Père et la France obéit tel un enfant gâté qui, dans son inconscient, aurait souhaité quelque châtiment et jouirait d'être enfin dominé. Ce n'est qu'un mauvais moment, une nuit noire à passer. La gauche a connu d'autres périodes de reflux qui ont toujours vérifié les thèses de Bordiga : l'opposition, farouche et sacrilège, devient alors l'affaire de quelques-uns.

Produits de leur époque, les moutons de la « nouvelle vague » sont la prudence même. Avec une inquiétante facilité, ils s'installent dans les idées reçues. Ils ne tiennent à rien tant qu'au repos de leur âme. Ils ont des préjugés paisibles : la monarchie gaulliste est finalement leur âge d'or. Mais, comme en politique, un noyau d'isolés rejette l'adhésion douceuse et, jusqu'ici deux opposants sont parvenus à réaliser des films qui tranchent sur la grande série, Georges Franju et Claude Bernard-Aubert.

Franju a signé son premier long-métrage, *La tête contre les murs* (1958), à 46 ans. S'il avait accepté de se compromettre, il aurait pu beaucoup plus tôt percer dans la profession. Il a eu le courage d'attendre, et pour tromper sa faim, il a tourné d'admirables documentaires, mordants (*Hôtel des Invalides*) ou poétiques (*Le sang des bêtes*, *Le grand Méliès*, *Première nuit*). Il est de gauche, une gauche anarchisante, teintée de surréalisme. En plus tendre — sa seule faiblesse — il fait songer à Bunuel. Il a tranché ses positions : pour l'amour contre le péché, pour la liberté contre les bien pensants, pour le bonheur contre le drapeau. « Parmi les choses qui sont bonnes à dire, je le répète, il y a la haine de l'armée et la haine des prêtres » (*Positif* N° 25-

26, Rentrée 1957). Il a l'œil d'un Vigo et ce contemplatif sait voir : « Ce qui m'attire dans l'objet, c'est l'insolite, que cet objet soit Paris, un bateau ou une cathédrale... Si l'on arrive à (le) dégager de tout ce qui l'entoure, il récupère sa qualité d'objet... L'angle de prise de vues est un choix, le moment est un choix et la matière même est un choix. La combinaison de ces choix fait que l'objet est insolite » (d°).

La tête contre les murs est une adaptation partielle du roman d'Hervé Bazin. Cette histoire ne pouvait que plaire à Franju. C'est celle d'un fils de famille, Gérane, qui déshonore les siens. Il cambriole le bureau de son père et brûle, pour violer un tabou, des dossiers de justice. En l'enfermant dans un asile, on étouffe le scandale.

L'asile : plus hébété que pittoresque. Deux médecins : la vieille école des gardes-chiourmes (Pierre Brasseur) et la psychiatrie curative (Paul Meurisse). Quelques malades en premier plan : un colonel traumatisé qui entonne des chants patriotiques ; un « médico-légal », pédéraste arrêté pour une affaire de mœurs ; un débile épileptique (dans ce rôle, Charles Aznavour se révèle un excellent acteur) ; un simulateur, truand de son état, qui s'est mis à l'abri pour échapper à une vengeance.

Gérane s'évade au cours d'un enterrement. Il n'est pas fou. Névrosé, instable, a-social, mais pas fou. Interné abusivement, il a été victime de la complicité d'un homme de loi et d'un médecin-chef. Il se réfugie chez une jeune fille, sa seule amie au monde. Il est repris. La société triomphe et l'ambulance l'em-



porte dans la nuit. Vers quel destin ? Le film ne le dit pas, mais Bazin l'indiquait : vers un destin de séquestré à vie. Le *Gérane* du roman multipliait les évasions manquées, où l'on voyait chaque fois une confirmation du premier diagnostic, et peu à peu il s'enfonçait dans ce fonds asilaire qui de chaque hôpital fait aussi un hospice.

Les deux premières séquences sont ajoutées au texte original. Dans la boue argileuse, ni ville, ni campagne, sous le ciel gris d'une banlieue cafardeuse, *Gérane* s'entraîne au moto-cross. Il fera halte à « l'Hirondelle », une péniche aménagée en club, où les rombières cherchent fortune, où les lesbiennes s'attendentrisent. C'est un hommage fugitif au cinéma allemand des années troubles, celui de Pabst et de Lang.

Les dons visuels de Franju éclatent dans la scène de l'enterrement et dans les images glacées d'un Paris découvert avec les yeux d'un évadé. Ses sympathies vont aux amants persécutés, ses haines aux officiels. Il est mordant pour le père de *Gérane*, ce timoré solennel, et il devient impitoyable pour le colonel gâteau qui fit trembler des milliers d'esclaves. Vieux dément dérisoire transplanté dans un décor d'asile, ce militaire continue à glapir, à saluer : c'est la technique du collage surréaliste. La messe des malades, le dimanche matin, procède de cette même esthétique de l'assemblage inattendu et révélateur. On célèbre l'office devant une assemblée de délirants chroniques, d'hallucinéés, de schizophrènes. Libre à vous de conclure.

La tête contre les murs est-il un film trop tardif ? Bazin avait daté l'histoire : on internait *Gérane* en 1934. La psychiatrie était encore toute engluée dans le système pénitentiaire. On ne soignait pas, on protégeait la société, ce qui facilitait les séquestrations. Une génération de médecins avertis a remplacé progressivement les anciens directeurs. En ce sens la polémique tombe un peu à faux, mais plus qu'un document, le film est un symbole : il s'agit d'oppression et de liberté.

Avec *Les tripes au soleil* (1959) de Claude Bernard-Aubert, voici enfin cette chose si rare au cinéma : une actualité. Il y est question de petits blancs, de violence, de racisme et du lent pourrissement de l'homme dans ce monde bâtard, la colonie. Voilà des « gueules » typiques qui sont bien de chez nous. Voilà notre visage de Français complices. Emassoulées au nom de l'art, emmaillottées sous cellophane, truquées par les bons censeurs, cette réalité n'avait jusqu'ici que bien peu de chance de parvenir indemne sur les écrans. Bernard-Aubert l'encercle dans un humour grinçant et la projette à la face du spectateur abasourdi.

Curieuse évolution. Bernard-Aubert avait tourné en 1957 un film très ambigu sur la guerre d'Indochine, *Patrouille de choc*.

Plein de bonne volonté, ancien soldat lui-même, il avait compati au sort des troufions. Mais à force de compatis, il avait succombé aux arguments de la propagande : invisibles et comme venus d'un autre monde, les Viets détruisaient les ponts et les écoles parce qu'il était dans leur essence de Viets de détruire sans raison.

En dépit d'une fin ratée, *Les tripes au soleil* demeure une œuvre intéressante et les déclarations du metteur en scène témoignent d'un revirement, d'une prise de conscience tout à fait remarquables : « Franchement, s'il y avait école, je n'en serais pas ; je ne verrais vraiment pas ce que j'aurais à y faire... Je cherche à donner avant tout, à mes films, un contenu social et humain... Ainsi, mon prochain film, *Les lâches vivent d'espoir*, aura pour sujet une grande grève à Saint-Nazaire. Pour moi, le cinéma ne doit pas hésiter à courir le risque d'aborder des sujets réputés difficiles ou dangereux... Certains d'entre nous sont des violents, je suis de ceux-là... Je suis pour le défi. » (*Les Lettres Françaises* du 12 Mars 1959).

Détesté, le film a eu des ennuis avec la censure. Il est interdit dans les territoires de la Communauté. Il aurait dû recevoir de la part de la gauche un accueil plus chaleureux. Or on l'a critiqué, on n'a pas eu de mots trop durs pour la « maladresse » de la réalisation. Est-ce que l'on a perdu le sens de l'humour noir ? Bernard-Aubert joue constamment sur deux registres, celui de l'allégorie politique et celui de l'absurdité. La mise à sac du quartier noir de Cicada — ce village symbolique d'une Afrique réelle — reste elle-même symbolique. Mais sans cesse



le détail insolite (un gosse s'amuse avec un crâne...), érotique (des amants se donnent en représentation...) ou bouffons (la caravane touristique, la visite au Maire, le magasin chinois, le cours du soir, le prêche...) viennent briser cette sacro-sainte unité dramatique qui est le postulat du cinéma commercial.

Ainsi *La tête contre les murs* et *Les tripes au soleil* manifestent à l'ordre établi une même opposition. L'hôpital psychiatrique du film de Franju est un lieu d'oppression, comme Cicada. Par des voies divergentes, Franju et Bernard-Aubert mettent en doute les mêmes valeurs sacrées, qui sont celles de la bourgeoisie, et en ce sens ils rejoignent le grand isolé du cinéma français, Autant-Lara.

Mais un problème reste entier, qui a infiniment plus d'importance que l'aveuglement d'un Chabrol ou l'arrivisme d'un Truffaut. Pourquoi n'y-a-t-il pas un jeune cinéma communiste ? Franju, Bernard-Aubert sont des hommes de gauche. Ils font un cinéma de gauche. Mais ils le font en francs tireurs, sans soutien politique, sans concours financier, parce qu'ils ont le courage d'être fidèles à leurs idées. Leurs films sont des cadeaux à une gauche passive. Lénine a dit : « De tous les arts, le plus important pour la Russie, selon moi, c'est l'art cinématographique ». Or nous avons depuis quinze ans le triste privilège de patauger dans des guerres coloniales. Le Parti Communiste les a-t-il filmées ? Non. Un putsch d'extrême-droite a balayé la République. Le Parti Communiste a-t-il commandé à des spécialistes un montage d'actualités ? S'est-il intéressé aux prises de vues en Algérie, avec des caméras 16^{mm} ? Non. Mais il a encensé *Le beau Serge*. Il a défendu le cinéma français, parce qu'il était français, sans tenir compte de son contenu idéologique. Il a sacrifié l'essentiel, c'est-à-dire l'existence d'un cinéma de gauche, pour faire aboutir une revendication accessoire, la prospérité du cinéma national.

Plus tard on comprendra mal que les jeunes réalisateurs aient à ce point tourné le dos à leur époque, qu'ils aient si peu cherché à être des témoins. Les matériaux ne leur manquaient pas : le 13 Mai, les 30 mois, la productivité, l'hibernation d'un peuple, les convulsions d'un empire. Pour la plupart, ils sont passés les yeux fermés à côté du réel. Or le paradoxe réside en ceci qu'une dizaine de techniciens, qui ont 25 ou 35 ans, voudraient faire autre chose qu'un cinéma de l'anecdote. Mais ils n'auraient pour seul appui que l'amitié de leurs copains. Confinés dans des tâches obscures (assistantat ou télévision), ils sont littéralement réduits à l'impuissance. C'est le vieux problème du cinéma de gauche dans un régime capitaliste. En produisant *Le sel de la terre*, un syndicat américain a cependant montré la route à

suivre. Le format 16^{mm} pourrait suffire à la rigueur, puisqu'aussi bien le « jeune cinéma », celui dont nous rêvons, serait provisoirement exclu du circuit commercial. Mais il faudrait qu'une organisation puissante, le Parti Communiste, soutienne l'entreprise. Je sais bien ce qu'on objectera : le P. C. français imposerait sa mythologie, son chauvinisme, son optimisme de commande. Est-ce vraiment insoluble ?

UN FILM HORS SERIE : HIROSHIMA MON AMOUR

Dans ce bilan cursif, voici enfin le premier film réellement neuf et important : *Hiroshima mon amour* (1959) de Alain Resnais.

Anti-raciste, anti-chauvin, Resnais défend les femmes contre la vague des préjugés. Une Française a été la maîtresse d'un Allemand. Elle a été tondu à la Libération, dans l'explosion des vengeances troubles. Quinze ans plus tard, elle aime un Japonais et le souvenir de Nevers se mêle, étrangement, à l'aventure d'Hiroshima. Ces quinze années sont abolies. La jeune femme a bravé le scandale, elle a violé les interdits dans Nevers patriote. On peut faire l'hypothèse qu'elle renouvelle le sacrilège en se donnant, elle, une blanche, à un homme de couleur. Le passé surgit du présent parce que cette liberté est chèrement conquise et qu'elle doit triompher, chaque seconde, d'une auto-punition brusquement réveillée.

Nevers traquait, non une Française qui avait couché avec un soldat ennemi, mais une femme qui avait couché, tout simplement. Un tel souvenir ne s'efface pas, quand rien n'est modifié



des conditions sociales qui ont déclenché le terrorisme anti-sexuel. Aussi la confusion de Nevers et d'Hiroshima, du passé toujours bouleversant et du présent si menacé, signifie-t-elle une constante intervention du monde extérieur dans l'intimité des passions.

Pourtant, cet amour même est assez ambigu. La jeune femme existe, elle a ses obsessions et son égocentrisme envahit tout l'écran. Mais ses amants sont des fantômes. L'Allemand, c'est une main, un uniforme, un visage entrevu, une couleur du temps. Le Japonais, c'est un homme nié, tantôt oblitéré par les souvenirs de l'occupation, tantôt présent et déjà mort : « — Oh ! c'est horrible, lui dit-elle, je commence à t'oublier et je tremble d'avoir oublié tant d'amour. » En somme, elle participe rarement, elle poursuit des chimères, elle tient si peu au Japonais qu'elle ne prononce pas les mots qui changeraient le cours de leurs existences. Elle se dérobe sans cesse à l'autre, dans un interminable adieu et son amant comprend qu'il n'a été que cela : un homme pour une nuit.

Malgré quelques images (celles du début), quelques dialogues (« — Tu me tues, tu me fais du bien »), malgré son titre, *Hiroshima mon amour* n'est pas un film d'amour, mais une étude de caractère. Cette jeune femme a curieusement besoin de catastrophes. Elle aime non pas un homme, mais une ville, un drame (« — Je suis Nevers... tu es Hiroshima »). Pour elle, le don de soi dans les bras de l'autre ne prend de sens qu'au passé simple, quand il devient le souvenir d'un amour vaincu.

Si l'on veut bien admettre cette interprétation, le film s'éclaire et se justifie. C'est une expérience cinématographique qui ne vise à rien tant qu'à donner le portrait d'un être. Alain Resnais avait un problème à résoudre : rendre avec des images cette présence inextricable du souvenir et de l'actuel, du subjectif et du social. Il l'a résolu en juxtaposant dans son découpage Nevers et Hiroshima, l'Allemand et le Japonais. « J'ai voulu faire, a-t-il dit, un film non à thèse, mais à thèmes », un film « qui mélangerait pas mal de choses » (*Les Lettres Françaises* du 14 Mai 1959). Il a cherché dans le montage une écriture simultanée, retrouvant de vieilles théories que le cinéma muet n'avait pas eu le temps de pousser jusqu'au bout. Pas assez sûr de lui, il a donné trop de place au commentaire de Marguerite Duras. Précaution inutile. L'image suffisait.

Autant les préciosités des jeunes Turcs aboyeurs sont vaines et lassantes, autant la technique de Resnais est révolutionnaire. Chabrol ou Malle s'étaient figuré qu'il suffisait de bannir le champ-contre-champ et d'explorer le vide en d'incessants mouvements d'appareil, pour démoder d'un coup soixante années

de cinéma. Resnais désarticule l'anecdote. Pétrissant d'événements les pensées intimes, pétrissant de pensées intimes les événements, il jette les bases d'un véritable *cinéma de la vie intérieure*.

C'est une date dans l'histoire d'un art qui, jusqu'ici, cognait aux murs de sa prison. Le cinéma était condamné à l'impitoyable logique des comportements. Malgré de timides approches (surimpressions, rêves, flash-backs), il restait au dehors. Il décrivait des attitudes, il rapportait des mots, il disséquait des gestes, mais il n'avait ni l'audace, ni les moyens de pénétrer dans le monde subjectif des impressions et des souvenirs. Là où le romancier écrit le plus naturellement du monde : « Monsieur X pensait que », ou « Monsieur X sentait que », le cinéaste était contraint de recourir à l'artifice d'un dialogue ou d'une ellipse. Alain Resnais a franchi une étape. Toute la question, maintenant, est de savoir si l'on peut aller au delà.

J'accorde que l'expérience est encore schématique. La jeune Française revoit Nevers, revit Nevers. Resnais procède par flash-backs successifs d'une durée croissante jusqu'à un point de souvenir maximum, d'identification totale présent-passé, qui est la scène de la gifle. D'abord, c'est une image furtive de la main de l'Allemand mort, qui est insérée entre deux plans des mains du Japonais. Plus tard, curieux et vaguement jaloux, le Japonais demande : « — Il était français, l'homme que tu as aimé ? — Non, il n'était pas français. » Et ce dialogue déclenche l'afflux des souvenirs. Mais Nevers n'est pas en ordre. Le flash-



back se morcelle en des instants discontinus qui ne suivent pas la chronologie : les rendez-vous à la campagne, la terrasse vitrée d'où l'on visera l'Allemand, puis l'homme étendu, tué d'une balle, puis à nouveau les rendez-vous heureux, suivis d'une évocation du milieu familial et de la cave où la jeune femme fut séquestrée.

Dans le night-club au bord du fleuve, le passé gagne en intensité. Bientôt Hiroshima se confond avec Nevers. Le « il » qui désignait l'Allemand, devient un « tu ». Les deux hommes se superposent et c'est la gifle, cette charnière du film, qui a tous les sens que l'on veut — une explosion de jalousie, l'arrêt d'une crise de nerfs — mais d'abord celui-ci : un renversement de la courbe, un point de rebroussement. Désormais le passé ira se diluant. Les images de Nevers s'appauvriront progressivement pour faire place au souvenir parlé. La jeune femme se libérera de son obsession pour devenir spectatrice d'elle-même et transfère son angoisse sur le présent, sur le départ si proche, sur l'oubli qui pénètre déjà un merveilleux amour.

Cette durée psychologique est très savante, très fabriquée. Resnais a décomposé Nevers, il a juxtaposé des lambeaux de passé selon d'inflexibles règles qui rappellent parfois l'art de la fugue. A l'intérieur d'un même flash-back, les retours en arrière au deuxième et au troisième degré sont orchestrés minutieusement et le son, la musique, le grain même de la pellicule jouent dans ces contrepoints un rôle d'une étonnante précision.

Par là le film vieillira, s'il doit, comme je le souhaite, ouvrir la voie au cinéma de la vie intérieure. Que Resnais ou que d'autres poursuivent la recherche, ils feront sans doute beaucoup mieux. Les images les plus intimes donneront l'impression de surgir au milieu de la réalité palpable. Le cinéma sera spontanément total. Il passera avec souplesse de la conscience au comportement, c'est-à-dire du « je » au « il ». Pour l'instant, nous en sommes encore au monologue maladroit qui a préfiguré le roman d'analyse. Mais règles savantes que s'est fixé Resnais disparaîtront comme des échafaudages et Hiroshima vieillira comme *Intolérance*, en devenant une étape dans le technique d'un art.

BILAN

Avant de conclure, et à seule fin de rétablir une hiérarchie des valeurs que le copinage s'efforce d'estomper, je tiens à rappeler que Maselli a tourné *Gli Sbandati* à l'âge de 24 ans, et que, à 25 ans, Vigo réalisait *A propos de Nice*. A 26 ans, Welles s'attaquait à *Citizen Kane* et Eisenstein à *La grève*. En 1938, l'année de *Quai des brumes*, Carné avait 29 ans, et, à 30 ans,

Pabst dirigeait *La rue sans joie*, Bunuel, *L'âge d'or* et de Santis, *Chasse tragique*. Ce sont des films exceptionnels qui tous mettent en cause un système social ou idéologique.

Le bilan du jeune cinéma français est singulièrement plus pauvre :

1°) Sans doute Alain Resnais a-t-il donné avec *Hiroshima mon amour* une œuvre intéressante, mais cet homme de 38 ans, qui a signé son premier court-métrage en 1948, ne doit strictement rien à la coterie *Arts - Cahiers*. Il est à tous les sens du mot, un isolé.

2°) Avec les moyens du bord, trois cinéastes opposants ont réussi à faire des films pleins de vie, Georges Franju, Claude Bernard-Aubert et Jean Rouch — dont je n'ai pas encore cité les excellents documentaires, *Les maîtres fous* (1957) et *Moi, un noir* (1958), consacrés aux phénomènes d'acculturation.

3°) Enfin, par ordre de convention croissante, j'aimerais sauver la demi-heure lyrique des *Amants* (mais à ce compte, pourquoi ne pas sauver la demi-heure grinçante des *Grandes familles* ?).

4°) Reste la « nouvelle vague ». Elle est pénible. Elle vérifie ce vieux principe qu'à chaque instant le cinéma est formé de « séries » entre lesquelles se glissent, on ne sait par quel miracle, quelques films à contre-courant.

Au début de l'année 1959, on pouvait croire qu'elle briserait au moins cela, le carcan des stéréotypes, puisqu'elle affichait l'ambition d'être un art d'« auteurs ». Mais rien de tel ne s'est



produit. Le cinéma des jeunes âmes s'agglutine en séries, dont la plus détestable est celle du patronage amélioré, la plus nulle, celle des chroniques parisiennes et la plus désuète, celle des films mondains. Cette impuissance d'un Chabrol, d'un Rohmer et d'un Doniol-Valcroze à s'évader des formules de tout repos n'est-ce pas, simplement, le reflet d'une adhésion profonde à l'ordre établi ? Je le pense. Ils ont le goût de cinéma, ce qui n'a pas suffi. Il leur manque cette flamme de révolte, ou cette vigilance sans quoi le cinéma n'est justement qu'une distraction. Ou un catéchisme.

Impuissante ou résignée, la « nouvelle vague » a fait assaut de style. « Notre génération, déclare Roger Vadim, a le désir de ne plus raconter les histoires avec le vocabulaire que l'on emploie depuis si longtemps et auquel même le néo-réalisme n'a pas échappé : plan éloigné, plan moyen, plan rapproché, champ, contre-champ, etc. Cela était devenu cauchemardeux. Tous les films se ressemblaient. Je sens chez Malle, Astruc, Chabrol, Truffaut, le même désir que moi d'exprimer la psychologie des personnages, la progression d'un sentiment ou d'un état d'esprit autrement que par l'expression des images ou de la voix du comédien » (*Les Lettres Françaises* du 26 Mars 1959).

Ce style est aquatique. La caméra erre lentement dans le décor et suit les personnages en sautillant, dans une sorte de danse masturbatoire (c'est la spécialité d'Henri Decae, le plus mauvais des opérateurs français quand il est livré à lui-même). Le montage est une formalité puisque l'on se borne à coller l'un à l'autre des plans-séquences à des plans longs. Les acteurs ont des têtes de séminaristes et les actrices sont laides, toujours très maigres, afin de ressembler à des garçons. Le cinéma anti-femme distille l'ennui.

« On » vient, comme dirait Heidegger, « on » va, « on » joue tendu et les visages sont censés signifier une métaphysique. Mais laquelle ? Parfois le découpage s'anime et c'est le seul mérite que j'accorde à Truffaut d'avoir saisi au vol quelques intonations conjugales qui ont, dans les *Quatre cents coups*, un air de vérité. Le plus souvent, une incroyable prétention donne à la « nouvelle vague » sa forme spécifique. Les dialogues sont littéraires (« Il y a en elle quelque chose de suspendu, de noué. Milène est une femme en attente ». *L'eau à la bouche*), les cadrages sentent l'amateur et les récits ont la maladresse d'une écriture artiste qui tombe à plat.

Tous comptes faits, la part de déchet dans le jeune cinéma — et j'entends ici tout le jeune cinéma, depuis *Hiroshima* jusqu'au *Signe du Lion* — est donc importante. Certains débutants se sont lancés dans la réalisation comme les jeunes filles fai-

saient jadis de l'aquarelle, pour occuper des loisirs dorés. Ceux-la disparaîtront assez vite. D'autres ont en vue une carrière et, parce que l'enseignement ne payait pas ou que l'École d'Administration était trop difficile, ils ont pris le chemin des studios avec l'intention d'y rester. Leur petit « message », comme disent les croquemorts de la culture, ils l'ont livré tout de suite : c'était généralement une poussée de morale niaise à l'âge adulte, mêlée parfois d'une crise d'originalité libertine. Puis ils ont jeté l'ancre et les voilà, je crois, bien amarrés dans la profession. C'est le cas de Chabrol, de Truffaut, de Molinaro, de Hossein, de Malle et demain de Doniol-Valcroze. Nous n'avons pas fini de voir leurs noms dans les génériques et, s'ils savent nager, ils ont devant eux l'avenir des anciens : Christian-Jaque, Joannon, Delannoy... Les autres, enfin, sont sincères. Pour eux le cinéma n'est pas une occasion (« — Tiens, si on faisait un film ? »), mais une nécessité. Ils sont les moins nombreux, ce qui était à prévoir. Ressentir l'urgence de tourner un film, comme on ressent l'urgence d'écrire un texte, n'est pas donné à tout le monde et malheureusement, la nouvelle vague a trop été la vague de tout le monde.

Ceux-là peuvent reprendre à leur compte la déclaration d'Ado Kyrou aux *Lettres Françaises* : le jeune cinéma dont nous rêvons sera « scandaleux, plein d'humour vengeur, tourné vers la vie et l'amour, érotique et révolutionnaire. Il sera le contraire de la résignation néo-réaliste, du mysticisme chrétien, de la platitude de commande, de l'esthétique creux, de l'amateurisme minable, de la prétention pseudo-intellectuelle » (19 mars 1959). J'aimerais ajouter qu'il sera nerveux, extratensif, qu'il utilisera le montage court, le plan brutal, l'image de choc.

Ceux-là feront mentir Georges Sadoul qui, dans un touchant désir d'unanimité nationale que je ne partage point, aurait voulu concilier les inconciliables, avec la notion d'« école de Paris », puis de « néo-romantisme » et aujourd'hui de « génération 60 ».

Les désaccords sont irréductibles. Dans une société de classes ou de castes, de dominateurs et de dominés (je réserve le cas, très théorique encore, d'une société marxiste qui serait débarrassée de tout vestige du stalinisme), il est normal que les tensions idéologiques engendrent à la fois le conformisme intellectuel, la préciosité et la satire libertaire. Or ce sont là, avec quelques variantes, les divergences fondamentales du « jeune cinéma ». Ne faisons pas le jeu de l'adversaire en estompant ces antagonismes. Ne marions pas l'eau et le feu.

Mars 1959 (et Avril 1960).

La SERDOC, (Société d'Etudes, de Recherches et de Documentation cinématographiques), 28, rue Villeroy, Lyon-3^e, édite PREMIER PLAN, revue mensuelle et PANORAMIQUE, collection de volumes sur le cinéma.

Abonnements à PREMIER PLAN, 12 numéros : France 16 N.F. ; étranger 20 N.F. C.C.P. Lyon 671-07 ou Chèque B.N.C.I. Lyon - Guillotière.

Direction : Bernard Chardère. — Administration : Raymond Chirat. — Mise en pages : Max Schoendorff.

Toute correspondance à B. P. 3 Lyon-Préfecture.

PREMIER PLAN Revue mensuelle de cinéma _____

Première année :

1) *Franju* ; 2) *Vadim* ; 3) *Bergman* ; 4) *Resnais* ; 5) *Grémillon* ; 6) *Huston* ; 7) *Hitchcock* ; 8) *Gérard Philipe* ; 9 et 10) *Nouvelle Vague*.

Pour paraître 11) *Jazz au cinéma* ; 12) *Fellini*.

L'abonnement 16 NF (Les quatre premiers numéros ne pourront être fournis pour les abonnements rétroactifs que jusqu'à la rentrée).