

P R E M I E R P L A N

JEUNE CINEMA  
AMERICAIN

---





Robert Mulligan



Martin Schaffner



Sam Peckinpah



John Frankenheimer



Brian Hutton, dirigeant Celia Kaye et Michael Parks



Arthur Penn



Jerry Lewis



Stanley Kubrick



Adolfas Mekas



Morris Engel



Richard Leacock

Paul + Jean-Louis Leutrat

## Jeune Cinéma Américain

### Sommaire

LA CRISE DE HOLLYWOOD, 5.

LES REALISATIONS, 25.

La tentative néo-réaliste, 25. — L'exemple de « Shadows », 29. — L'Ecole de New York, 31. — Le cinéma direct, 42. — Le cinéma souterrain, 44. — Le cinéma d'animation, 52. — Sur la côte Ouest, 55. — Le cinéma est toujours une industrie, 57. — La Méthode, 59. — Arthur Penn, 62. — Sam Peckinpah, 64. — Roger Corman, 65. — Jerry Lewis, 66. — Blake Edwards, 67. — Stanley Kubrick, 68.

REPONSES A UN QUESTIONNAIRE, 72 de...

Robert Benayoun, 77. — Roger Tailleur, 89. — Bertrand Tavernier, 103. — Jacques Leduc, 107. — Peter Bogdanovitch, 117. — Herman G. Weinberg, 118. — Ian Cameron, 121. — John Gillett, 122. — Guido Aristarco, 124. — Edoardo Bruno, 129. — Giulio Cesare Castello, 131. — Jonas Janz, 132.

DICTIONNAIRE DES INDEPENDANTS, 137.

NOUVEAUX CINEASTES DE HOLLYWOOD, 153.



Maya Deren



Willard Maas



Kenneth Anger



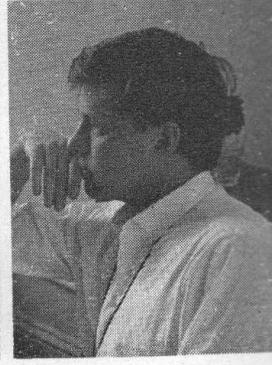
Stanley Brackhage



Benjamin Manaster et Philip Kaufman



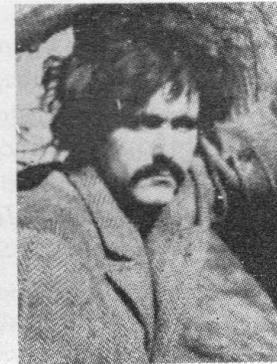
Ed. Emshwiller et Shirley Clarke



John Korty



Jerome Hill



Ron Rice



Andy Warhol



William Cannon



Gregory Markopoulos



Robert Breer



Jonas Mekas, Allen Ginsberg, Richard Roud



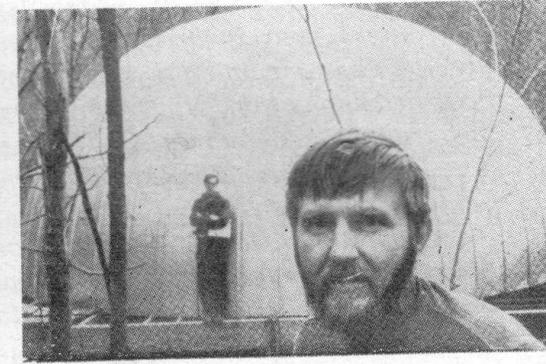
Vic Morrow



Carmen d'Avino, preparant Finnish Fable



Taylor Mead



Stan Vanderbeek et son Moviedrome

*Jeune cinéma américain, expression vague, comme en témoigne le dialogue qui oppose dans un numéro de Film Culture, d'une part Louis Marcorelles, et de l'autre Shirley Clarke, Jonas Mekas et Lionel Rogosin. Mot d'ordre vital pour ceux-ci, pour celui-là réalité économique. Il est vrai, comme le dit Tavernier, que nous envisageons trop souvent le cinéma d'Outre-Atlantique du point de vue de Perpignan. A Hollywood, le problème n'est déjà pas si simple ; hors Hollywood, les maquis sont passablement embroussaillés. C'est pourquoi, sur cette réalité mal connue et sur laquelle il est délicat de porter des jugements définitifs, nous avons préféré livrer un exposé historique dépassionné, puis proposer des témoignages divers. Juxtaposer ces points de vue nous a paru enrichissant. De notre côté, nous avons tenu compte de ce qu'ils apportaient comme informations : lorsque les nôtres recoupaient les leurs, nous les avons éliminées pour que le lecteur n'ait pas l'impression de rabâchage. C'est pourquoi ce numéro a l'aspect de ces volumes collectifs dont on sait qu'ils permettent souvent à un astucieux de tirer gloire du travail des autres. Telle n'est pas notre intention et nous tenons à remercier tous ceux qui nous ont apporté leur collaboration, Robert BENAYOUN et Roger TAILLEUR dont les contributions sont capitales, Peter BOGDANOVITCH qui a bien voulu nous répondre au cours du tournage de son premier film Targets, ce qui nous permet de le compter parmi les nouveaux cinéastes américains, Guido ARISTARCO, Edoardo BRUNO, Ian CAMERON, Giulio-Cesare CASTELLO, John GILLET, Jonas JANZ, Jacques LEDUC, Bertrand TAVERNIER et Herman G. WEINBERG dont les opinions se confrontent pour favoriser une meilleure compréhension de ce cinéma qui nous a tant offert et dont nous attendons tant. Nous n'oublions pas non plus nos traducteurs, André BOUISSY pour la langue de Rosi, Henri DURANTON pour celle de Schloëndorff, et Roland TISSOT pour celle de Penn ou de Shirley Clarke, de Boetticher ou de Welles, bref de Losey — ces cinéastes itinérants ou non, indépendants ou non, mais toujours jeunes.*

Paul et Jean - Louis Leurat

## LA CRISE DE HOLLYWOOD

Hollywood se meurt, Hollywood est mort ! Mais, pareil au phénix, et incarnation même de ce capitalisme qui, malgré les prévisions, se refuse à périr, Hollywood, chaque crise traversée, ressurgit, différent et pareil à lui-même.

Pourtant, voici dix ans, on put croire que c'était la fin.

Selon la revue corporative américaine **Film Daily**, alors que, dans les années 20, Hollywood produisait une moyenne annuelle de 700 longs-métrages — la pointe de 854 ayant été atteinte en 1921 — après la crise de 1929, ce nombre tomba à 500 pour les années 30 et à 375 pour les années 40, du fait de la fermeture d'une partie des marchés extérieurs. La guerre terminée, cette production ne s'accrut pas pour autant : au contraire, le fléchissement lent mais continu enregistré jusqu'alors ne fit que se préciser : 253 films produits en 1954, 254 en 1955, avec une légère remontée en 1956 : 272, et en 1957 : 300, puis une nouvelle courbe à partir de 1958. Les **Cahiers du Cinéma** titrent pour la période qui commence alors : « Débâcle et survie : moins de 200 films l'an ». — 166 en 1959, 165 en 1963 beaucoup moins qu'au Japon, en Inde... ou à Hong-Kong ! Et Luc Moullet, catégorique, situe en cette même année 1958 la production du dernier grand western, **Rio Bravo**.

Outre le fait, incontestable, que le chiffre de la production ne cessait de baisser, la fréquentation, ce qui est plus grave, accusait un fléchissement certain. Entre 1952 et 1962, selon les experts les plus optimistes, les

salles des U.S.A. ont perdu plus de la moitié de leur public et la fréquentation américaine est tombée au-dessous de deux milliards de billets vendus annuellement. C'est entre 1951 et 1958 que la chute brutale s'est produite, puisque le public hebdomadaire des salles américaines est alors passé de 90 à 42 millions de spectateurs. En 1955 la fréquentation a diminué de 50 % par rapport à 1948. Grâce à l'exploitation de nouveaux procédés : cinémascope, 3 D, stéréophonie, cinérama... elle augmente de 48 % en 1959 par rapport à 1956, mais le succès de curiosité passé, tombe à nouveau, revenant aux chiffres de 1958, à quelques millions près.

En corrélation avec ces événements, on constate, chiffres empruntés à l'étude de Jean-Claude Batz : **A propos de la crise de l'industrie du cinéma**, que le nombre moyen de kilomètres parcourus par les Américains de plus de vingt ans est en 1957 de 8 000, contre 3 000 en 1943, que le nombre de postes de télévision couvre 90 % des foyers en 1959 contre 30 % en 1951. Il restait 11 000 salles ouvertes en 1959 contre près de 20 000 au lendemain de la seconde guerre mondiale. Dans ce chiffre, ne sont pas compris les cinémas de plein air, ou **drive-in**.

Ceux-ci constituèrent une première façon de lutter contre la crise des années 50-60. Toujours en 1959, 4 768 drive-in réalisaient 25 % de la recette cinématographique nationale et ils représentaient 30 % des points de projection. Ainsi la motorisation se trouvait-elle utilisée en faveur du cinéma, puisque, installés dans leur voiture, en un vaste parking où ils disposent d'un ensemble de services, les Américains peuvent, sur un immense écran, suivre un film.

Autre aspect de cette lutte : la transformation de la télévision elle-même d'adversaire en alliée. Les chiffres accablants de 1957 qui indiquaient 24 500 000 spectateurs pour la télévision contre 9 247 000 pour le cinéma prouvaient l'urgence de cette collaboration.

Hollywood commença par vendre ses films antérieurs à 1948, c'est-à-dire déjà amortis, à la télévision, qui en fait une grande consommation. En 1961, près de 10 000 anciens films avaient ainsi été vendus, et ce fut pour les grandes compagnies de cinéma américaines, les **Major Companies**, une source de revenus immédiats, même si, à longue échéance, l'opération devait se traduire par une désaffection de plus en plus marquée du public à l'égard des salles obscures. Dès 1960, des films postérieurs à 1948 sont aussi vendus à la télévision. Mais, les stocks n'étant pas inépuisables, on aborda un troisième palier de cette escalade, c'est-à-dire que l'on tourna pour la télévision des films sur les plateaux de cinéma. En 1961 Hollywood produisait le quart des films de télévision ! Ainsi se découvrit une nouvelle source de revenus.

Sur le plan cinématographique pur, Hollywood chercha un temps à concurrencer les films de télévision en les imitant. Ce fut un fiasco. En effet, si l'emploi de nouvelles techniques ne réussit pas à attirer les foules, à plus forte raison celles-ci ne se déplacent-elles pas pour assister à la projection de films retraçant des drames intimistes ou réalistes qu'elles peuvent tout aussi bien voir sur leur petit écran.

Une autre position est celle qui consiste à tourner des films meilleurs que ceux de la télévision, sur des sujets similaires. A la question de Rieupeyrou :

« La télévision, qui présente quotidiennement ses westerns, ne concurrence-t-elle pas Hollywood ? »,

Sturges répond :

« Non, il n'y a pas de concurrence réelle entre nous. La popularité du western est fluctuante, mais le western d'Hollywood se maintient. Le public cependant devient plus exigeant ; on doit dépenser davantage et travailler avec le maximum de soin » (1961).

Il s'agit bien là d'un aspect bénéfique de la concurrence mais les faits semblent démentir l'optimisme de

Sturges. En effet, les meilleurs réalisateurs en sont au point où ils tournent un film tous les trois ans, où certains s'expatrient et s'exilent, ou bien encore s'enlisent dans le commerce inconditionnel de la super-production.

Quant aux marchands de pellicule, après avoir cherché, comme en 1929, avec l'avènement du parlant, à combattre la crise grâce à de meilleures conditions de projection, ils ont placé de plus en plus d'argent dans les co-productions : c'est ainsi qu'entre 1949 et 1961, 509 films financés par les Etats-Unis auraient été tournés à l'étranger, dont 91 en 1961, financés totalement ou partiellement par des sociétés productrices des U.S.A.

Ce phénomène porte un nom : c'est **the runaway production**, la « production désertice ». Celle-ci ne va pas sans remous puisqu'elle risque de condamner au chômage un certain nombre de travailleurs américains, mais en même temps elle opère une véritable colonisation, les capitaux engagés à l'étranger ne l'étant pas toujours de façon visible. Ce sont autant de bases implantées par l'industrie cinématographique des U.S.A. en vue de s'assurer un marché extérieur et de pallier une nouvelle crise possible en métropole. Hollywood n'est plus dans Hollywood mais un peu partout dans le monde. Et lorsque des films européens sont projetés en Amérique, bien souvent il s'agit d'œuvres financées grâce à l'apport de capitaux d'Outre-Atlantique qui fructifient doublement. En même temps, c'est un moyen de chantage permanent sur les acteurs hollywoodiens, qui, en 1960, à la suite d'une grève, avaient obtenu une augmentation substantielle de salaires déjà importants. Mais, en fait, la situation se complique si l'on songe que certains de ces acteurs possèdent eux-mêmes des capitaux investis dans l'industrie cinématographique.

Lorsque l'on parle de Hollywood, il faut toujours garder présent à l'esprit le fait qu'il s'agit d'une gigantesque entreprise financière et la lutte menée par les Major

Companies — Paramount, M.G.M., Fox, W.B., R.K.O. — et par leurs satellites — Columbia, Universal, United Artists — depuis 1938, afin d'échapper à la loi anti-trust, prouve leur puissance. En effet, si en 1949, la séparation des activités de production et de distribution et de celles d'exploitation fut pour Paramount et R.K.O. décidée, ce fut seulement en ce qui concernait l'état de choses existant, les sociétés ayant toute latitude pour acheter de nouvelles salles !

Et lorsque l'on sait que ce sont les mêmes groupes financiers et bancaires, les mêmes sociétés, qui contrôlent le cinéma et la télévision, on conçoit que très vite il devait être mis bon ordre au conflit entre ces deux sortes d'activités.

Les trois grands réseaux de la télévision américaine, sont entre les mains des trois grandes compagnies radio-phoniques : la **National Broadcasting Company**, l'**American Broadcasting Company** et le **Columbia Broadcasting System**. Ces trois compagnies sont elles-mêmes des sociétés satellites de l'**American Telephone and Telegraph Company** et de la **General Electric Company**, par l'intermédiaire d'une filiale, et de la **Westinghouse Electric and Manufacturing Company**. Par ailleurs, Paramount, en 1951, fournissait une réserve de 30 millions de dollars à l'**American Broadcasting Company**, et, selon Henri Mercillon (**Cinéma et Monopoles**), parvenait ainsi à contrôler les trois principaux réseaux de télévision. Plus encore, elle fondait ses propres stations. Ainsi les intérêts s'imbriquent-ils les uns dans les autres, Roger Tailleux, dans sa réponse, apportant des renseignements complémentaires. Enfin Morgan et Rockefeller participent à la **General Electric Company**, indirectement en ce qui concerne Rockefeller, et Morgan contrôle l'**American Telephone and Telegraph Company**. Tels sont les véritables maîtres, et tout le reste est littérature !

A la limite, on voit Hollywood aujourd'hui se contenter de regrouper des émissions de télévision pour en faire

un film commercialement exploitable, plutôt que de demander des œuvres originales aux réalisateurs. C'est le cas de **Ranson**, d'après une série d'émissions sur le kidnapping, appelées **Tragique Décision** et mises en scène par Alex Segal. De même, avec **Les Incorruptibles** on fera d'une pierre deux coups en louant les bandes aux télévisions étrangères et en exploitant le film en salle.

Dans un souci de rajeunissement, l'Universal, en 1964, a lancé de nouveaux auteurs dans des films à petit budget et tournés en extérieurs (dont **Andy**) ; l'expérience fut bientôt interrompue car les recettes étaient modestes et l'on voulait bien encourager les talents neufs, mais à condition de gagner de l'argent et tout de suite.

La nouvelle politique qui, sur le continent américain, consiste, pour les grandes compagnies, à financer des productions « indépendantes », sans s'immiscer dans les problèmes de la réalisation, ne change rien à l'affaire. La pression demeure même si la liberté peut apparaître plus grande et si les cinéastes, dans leurs déclarations recueillies en 1963 par les **Cahiers du Cinéma**, expriment leur satisfaction au sujet de cette « liberté ». Et les difficultés persistent car la super-production, destinée à relancer le marché du film sur le circuit intérieur et en Europe ne fut pas une panacée. Les chiffres sont là pour le prouver : c'est à la suite du tournage de **Cléopâtre** avec 35 millions de déficit, que le président de la Fox, Spyros Skouras, doit démissionner en 1962. Elle est aussi une arme à double tranchant et les résultats obtenus sur le plan artistique incitent les jeunes réalisateurs à se méfier.

Pourtant, la super-production a été une tentation permanente de l'industrie cinématographique. Déjà, le film d'art, dans les années 1908, en avait constitué une approche et, quatre ans plus tard, la production italienne en fournissait une définition, joignant l'utilisation de

costumes d'époque à l'emploi de nombreux figurants. Griffith, à son tour, avec **Intolérance**, et plus particulièrement les séquences babyloniennes, transporte le genre à Hollywood, et désormais, la capitale du cinéma se fera un devoir de présenter des films à la mise en scène de plus en plus prestigieuse, où joueront des acteurs de plus en plus nombreux, et qui coûteront de plus en plus cher. Cecil B. de Mille fut le spécialiste du film à grand spectacle, lequel a ses époques de prédilection : histoire d'Israël, vue au travers de la Bible ; Antiquité gréco-latine. Mais il ne dédaigne pas de s'aventurer plus avant, dans notre Moyen Age ou même à l'époque contemporaine.

Rares sont les cinéastes hollywoodiens qui n'ont pas dû, à un moment ou à un autre de leur carrière, affronter ce genre. C'est pour eux une épreuve redoutable car, dans la majorité des cas, et malgré les scrupules qui accompagnent les tentatives de reconstitution d'une civilisation, la lourdeur de la machine ainsi mise en marche, la multiplicité des tâches, rendent difficile pour le metteur en scène un contrôle réel d'une œuvre atteinte de gigantisme. Lorsqu'il franchit le cap d'une première expérience, il se voit contraint de récidiver et c'est ainsi, faute du souffle nécessaire, sans parler des conditions particulières de tournage, qu'il va quasi inexorablement à l'échec. La liste serait longue, qu'il faudrait établir. Nous nous limiterons à quelques cas célèbres : Anthony Mann se tire à son honneur de l'épreuve redoutable que constituait le tournage du **Cid** (1960) mais c'est pour connaître quatre ans plus tard, avec **La Chute de l'Empire Romain**, une défaite ; la même année 1964, George Cukor produit **My Fair Lady** et George Stevens **La plus Grande Histoire jamais Contée**. Il y avait eu en 1959 un nouveau **Ben Hur** réalisé par William Wyler, et **Salomon et la Reine de Saba** par King Vidor, en 1960, **Esther et le Roi** par Raoul Walsh, en 1961, **Le Roi des Rois** et en 1962 les **55 Jours de Pékin** par Nicholas Ray

en 1963, **Cléopâtre** par Joseph Mankieewicz. Les réussites, dans ce domaine, sont exceptionnelles : elles concernent, soit la peinture d'événements récents (**Exodus** en 1960), soit la comédie musicale (**West Side Story** en 1961). **La Bible** de John Huston (1965) apparaît comme le symbole de tels films qui écrasent le cinéaste assez audacieux pour s'attaquer à semblables sujets. Aussi, en 1963, Paul Wendkos pouvait-il déclarer : « Ce sont les vieux hommes fatigués qui décident : ils ne peuvent plus produire de grands films alors ils font des films grands ; c'est la seule chose qui peut encore les exciter ».

Les jeunes cinéastes, qui pensent avoir du talent, renâclent devant une telle machine. Sans doute y aurait-il des places à prendre, malgré la crise, puisque toute une génération de cinéastes apparaît en perte de vitesse, mais les conditions de production sont telles que travailler à Hollywood risque d'amener la mise sous le boisseau de ce talent. Tout d'abord le metteur en scène n'est pas, n'est jamais pleinement, le maître de son œuvre. A la limite le film qui sort n'est plus de lui. Stroheim, Sternberg, Welles, ont connu semblables mésaventures. On se rend compte alors à quel point il peut être fallacieux, parfois, dans une œuvre hollywoodienne, de prétendre retrouver le style d'un homme. Les **Cahiers du Cinéma** eux-mêmes à la fin de 1965 sont amenés à mettre « leur politique en question » et l'un de leurs critiques, Michel Mardore, déclare : « Notez que, aux Etats-Unis, pour des gens intelligents, comme Richard Brooks, le véritable auteur du film est le **producer**, c'est-à-dire celui qui rassemble les idées, choisit les artisans, assume la responsabilité de l'œuvre. On a considéré comme auteurs des ouvriers spécialisés ».

Il semble que, pour le metteur en scène qui a quelque chose à dire, la solution consisterait à devenir son propre producteur, avec les dangers que cela comporte. Un certain nombre l'ont compris et s'y sont efforcés. Tel est le cas présentement d'Elia Kazan : « D'abord,

je suis un producteur indépendant. Je ne travaille pas à Hollywood mais à New York. Pas d'instructions, de discussion, rien. Et le résultat, c'est que mon budget est bien inférieur à la normale ».

D'autres l'ont imité, ou l'ont précédé, et, pour être encore plus libres, ils sont allés chercher des capitaux auprès de leurs amis ou les ont recueillis grâce à des souscriptions. « Il existe actuellement à New York et en Californie, dit Shirley Clarke, un groupe de cinéastes qui produisent des films en dehors des grosses compagnies... Ils font des films hors des grands studios, l'argent étant fourni personnellement par un producteur. Si le sujet est commercial, c'est-à-dire si vous avez une grande vedette ou si vous voulez adopter un roman fameux, c'est plus facile ». Mais elle-même, faute d'avoir trouvé le mécène rêvé auquel elle fait allusion, réalise **The Connection** en faisant appel à plus de deux cent cinquante petits souscripteurs. John Cassavetes, pour **Shadows**, use du même système, qui parvient à tourner son film, dans le quartier de Broadway, pour seulement quarante mille dollars, et aussi Leslie Stevens pour sa deuxième œuvre : **The Land we Love**.

En 1960, on comptait vingt-cinq producteurs à petit budget, coûtant moins de cent mille dollars, en cours de tournage à New York. Car ce phénomène entraîne une décentralisation, qui risque d'être bénéfique, puisqu'il apporte à Hollywood la preuve que l'on peut travailler en dehors d'elle, donc l'amener à infléchir sa politique à ce sujet. Mais, même dans ce cas, tous les obstacles ne sont pas vaincus car les films à petit budget, qui permettent à leurs auteurs de s'exprimer, ne peuvent être réalisés que dans des conditions bien particulières, et, très vite, le metteur en scène se heurte aux organismes en place, et tout d'abord aux syndicats.

Il est des tarifs à respecter, des conditions de tournage aussi, avec la participation d'un certain nombre de salariés, fixé à l'avance, bref, des normes extrê-

mement rigides qui constituent un véritable carcan et découragent les plus vives ardeurs. Cette situation absurde interdit à un technicien comme Boris Kaufman de travailler en Californie, puisque membre du **New-York Local** et Shirley Clarke souligne que pour prendre un plan d'arbre il faut six techniciens. Soit l'on s'incline, et tel est le cas de Kazan : « Les syndicats chez nous sont très puissants. Je l'ai approuvé, j'aime cela, parce que c'est l'assurance que tout le monde a de quoi vivre. Mais nous avons très souvent des équipes techniques nettement supérieures à nos besoins ». Ou bien celui de Morris Engel : « En ce qui concerne le travail, je crois fondamentalement dans les vertus d'un travail suivant les règles syndicales ». Soit l'on veut passer outre, et Leslie Stevens se voit d'abord reprocher par les syndicats d'avoir tourné **Propriété Privée** en dix jours, chez lui, avec l'aide de sa femme, de quelques amis, et seulement un très petit nombre de techniciens. Il fonde alors sa propre compagnie de production, dans l'espoir d'enfreindre cette fois impunément les règles imposées, il se voit menacé de boycott pour **The Land we Love**, et il en est réduit à tourner **Incubus** en espéranto pour pouvoir agir librement.

Des réalisateurs indépendants ont opté pour la solution suivante : ils envoient leurs films produits illégalement en Angleterre et, avec l'argent gagné, les distribuent ensuite aux U.S.A. en payant l'amende qui leur est infligée pour avoir tourné en dehors des règles officielles. Et puis ils recommencent.

Mais si, non sans peine, ce premier barrage peut être franchi, il en est un second devant lequel le metteur en scène se trouve impuissant : la censure.

Censure d'ordre moral d'abord. Il existe aux U.S.A. « un code de production » datant de 1930, plus ou moins modifié par la suite, et qui compte un certain nombre d'interdits. Le scénario d'un film ne doit jamais approuver l'euthanasie ni justifier la vengeance, pour l'époque

contemporaine tout au moins. L'image ne doit pas montrer en détail les meurtres brutaux et la technique de l'assassinat, telle qu'elle se trouve décrite, ne doit pas susciter son imitation. L'usage des armes à feu doit être réduit à l'essentiel, il n'y aura pas d'acte cruel et inhumain et la description des perversions sexuelles, sous-entendues ou non, est interdite. On ne montrera jamais d'accouchement, on ne prononcera jamais le mot « avortement ». Sont également interdits les blasphèmes intentionnels, et tous autres propos irrévérencieux ou vulgaires, les scènes de déshabillage sont à éviter, ainsi que les exhibitions indécentes, dont celle du nombril. L'adultère, et tout comportement sexuel illicite, parfois nécessaire à la construction d'une intrigue, ne doivent pas être traités explicitement, ni justifiés, ni présentés sous un jour attrayant. Cependant les censeurs jugent cet adultère préférable à la bigamie comme le montra leur attitude envers **The Captain's Paradise**. On ne doit jamais ridiculiser une foi religieuse, et les ministres du culte, dans l'exercice de leurs fonctions, ne seront pas montrés sous un jour crapuleux ou comique...

Un grand nombre de ces interdictions se trouve transgressé dans les faits, ainsi **La Lune était Bleue** (1953) d'Otto Preminger, en raison du vocabulaire employé, et **l'Homme au Bras d'Or** (1955) du même auteur, qui traitait de la drogue, ont bien fait l'objet de procès, mais, devant le succès obtenu par ces deux films, c'est le code qui a modifié ses articles !

Que serait-il advenu si les œuvres incriminées avaient été des échecs commerciaux ? Car, avec ce code de production, en définitive, n'importe quoi peut être interdit à n'importe quel moment et si, effectivement, cela se produit peu souvent, il n'y en a pas moins là un permanent chantage. Les cinéastes indépendants qui justement osent affronter ces problèmes censurés, du fait qu'ils ne sont pas soumis à des impératifs commerciaux,

risquent toujours d'avoir des difficultés avec le code, et c'est ainsi que le 3 mars 1964 **Flaming Creatures** de Jack Smith fut saisi au **New Bowery Theater** à New York. Le même sort fut réservé le 7 mars à **Scorpio Rising** de Kenneth Anger au **Cinema Theater** de Los Angeles et le 13 mars à un **Chant d'Amour** de Jean Genêt au **Writer's Stage** à New York. Jonas Mekas et Ken Jacobs furent arrêtés à la suite de la première interdiction et Jonas Mekas le fut à nouveau à la suite de la troisième. Motif : obscénité.

Il est d'autres tabous que ceux d'ordre sexuel et religieux. Ce sont même les plus redoutables. Ils concernent la politique. Huit ans après le code de la production, était créé aux U.S.A. un comité des activités non-américaines, d'inspiration anticommuniste, qui n'eut pas l'occasion de se manifester durant la seconde guerre mondiale, du fait de l'alliance avec l'U.R.S.S., mais qui, en 1947, s'installa à Hollywood pour y étudier la pénétration du domaine cinématographique par les doctrines marxistes. Le comité, à l'époque, se composait de neuf membres, liés avec une organisation pro-nazie, le « bund », et avec le Ku-Klux-Klan. Parnell, qui présidait, devait plus tard aller en prison pour « pratiques malhonnêtes » ; de même B. Vail, un autre membre de ce comité. Très vite, celui-ci se comporta comme un véritable tribunal et les interrogatoires auxquels il procéda furent pour beaucoup l'occasion de déclarations patriotiques. C'est ainsi qu'Adolphe Menjou affirmait : « Le peuple russe est totalement réduit en esclavage... Ils sont tous terrorisés. M. Staline les tuerait d'un regard. Il a tué tous ses amis. Il y a des preuves irréfutables qu'il a tué Lénine, Gorki... Il a agi à la manière de M. Capone. Il a commis les meurtres et tué les témoins ».

Les ratés, et d'autres qui ne l'étaient pas, profitèrent de leur audition pour accuser leurs « ennemis », et une atmosphère empoisonnée ne tarda pas à régner à Hollywood.

Certains, cependant, refusèrent de collaborer. Ils furent qualifiés de « témoins non-coopératifs », inculpés d' « outrage au congrès » et, après deux ans de procès, condamnés à un an de prison. Parmi eux, deux réalisateurs : Biberman et Dmytryck, et huit scénaristes : Bessie, Cole, Lardner, Lawson, Matz, Ornitz, Scott et Trumbo, appelés depuis « les dix de Hollywood », et contre lesquels le comité concentrera ses attaques.

En 1951, ce comité décrète que les personnes appelées devront prouver leur non-appartenance au parti communiste. C'est alors que Dmytryck, qui, de sa prison, avait déjà publié une déclaration anticommuniste, fléchit ; d'autres l'imitent, dont Kazan qui, en 1952, dénonce quinze personnes. Berkeley, pour sa part, cite cent soixante-deux noms, un record. Il arrive que le dénonciateur prévienne à l'avance ceux qu'il va accuser, mais de toute façon, ceux qui le sont, sans enquête, sont expulsés des studios. En outre, il y a ceux qui partent de leur propre gré, se hâtent de se mettre en retraite, et qui sont brisés dans leur talent et dans leur inspiration. Qui s'obstine à travailler quand même se heurte aux pires difficultés. Tel est le cas de Biberman, qui, en 1953, désirant réaliser en collaboration un film sur une grève de mineurs du Nouveau-Mexique, se voit l'objet des pressions, des menaces et finalement d'attentats dirigés contre l'équipe de tournage : incendie, coups de feu, tentatives de lynchage, expulsions... **Le Sel de la Terre** fut achevé, mais il ne put être monté et sonorisé qu'à la sauvette, et, depuis, Biberman n'a rien réalisé. Dassin, Losey, s'expatrient. **Hollywood Review** donne pour la liste noire cent six scénaristes, trente-six acteurs, trois danseurs, onze metteurs en scène, etc..., soit deux cent quatorze personnes en tout. La perte subie par Hollywood, du fait de sa publication et de sa mise en application ne peut être appréciée avec exactitude, mais elle est réelle. Sans doute un certain nombre d'artistes soupçonnés d'être communistes ou pro-communistes

parent-ils, sous de faux noms, continuer à travailler, mais il faut attendre 1959, c'est-à-dire le moment le plus aigu de la crise, pour que la commission de l'Oscar décide que ses prix sont susceptibles d'être attribués à des auteurs progressistes et ce n'est qu'en 1961 qu'Otto Preminger ose engager Dalton Trumbo pour écrire le scénario d'**Exodus**. Aujourd'hui, du fait de la **guerre du Vietnam, comme hier par le fait de celle de Corée**, le malaise persiste, et s'il n'y a plus de « liste noire », il existe toujours ce qu'on pourrait appeler une « liste grise », non officielle, où certains figurent toujours, faute d'avoir accepté de renier publiquement leurs idées. Tel est le cas, en particulier, de Léo Hurwitz.

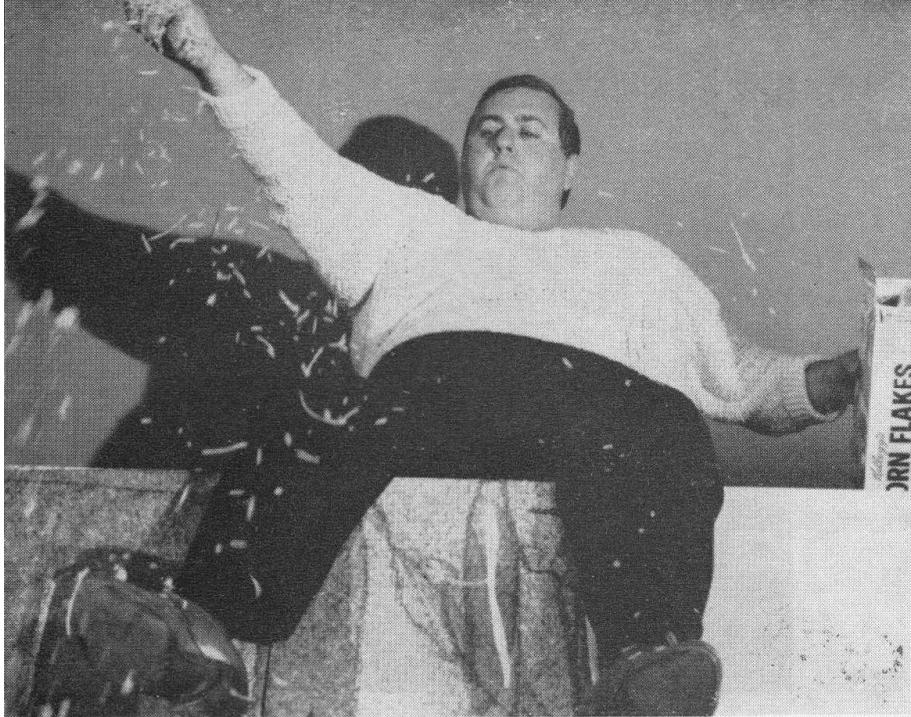
Enfin, outre les difficultés inhérentes au mode de production, outre les barrages dressés devant les réalisateurs, il faut tenir compte de la découverte par Hollywood, à la suite de la seconde guerre mondiale, qu'il y avait un autre cinéma que le sien. Il est le plus riche, le plus puissant, il peut coloniser, mais il n'est pas le seul !

Jusqu'alors, le cinéma américain avait dominé le marché mondial de la même façon que les financiers de Wall Street régentaient le vieux monde. Des « genres » avaient été créés, qui assuraient la permanence de ce cinéma, tout en constituant, d'une certaine manière, une solution de facilité. Les auteurs de talent européens avaient été attirés par le mirage de Hollywood et c'est ainsi que, privé de ses meilleurs éléments, le cinéma scandinave était mort. Puis ce fut le tour du cinéma allemand, la venue au pouvoir de l'hitlérisme accélérant les choses. Le cinéma italien, qui avait connu son heure de gloire, par la grâce du fascisme, était mort aussi. Le cinéma anglais, et à plus forte raison ibérique ou balkanique, n'existait pas. Il restait bien en France une activité cinématographique mais celle-ci s'obstinait à considérer le septième art comme un succédané du

théâtre et sa concurrence était sans danger. En des terres lointaines, chez des peuplades barbares (russes ou japonaises) se manifestaient sans doute d'autres formes de cinéma, mais les barrages politiques ou raciaux permettaient de négliger les activités en cours et les chefs-d'œuvre déjà réalisés. Pratiquement, Hollywood était seule, et rien ne semblait devoir perturber sa toute-puissance.

Les affaires sont prospères. Le marché mondial est couvert par les films américains. Un nouveau genre, apparu en 1942 avec **Le Faucon Maltais** s'y épanouit. Dix ans plus tard, c'est le coup d'arrêt imposé aux G. I. par les soldats coréens et les volontaires chinois (1953). C'est en même temps un coup de semonce pour la domination hollywoodienne. Il existe un autre monde que les U.S.A., et ce monde n'accepte pas forcément la tutelle de ceux-ci, qu'il s'agisse de colonisation économique ou de colonisation idéologique. Sans envisager les implications politiques que suppose toute évolution de la politique hollywoodienne, celle-ci étant d'abord d'ordre financier, donc étroitement tributaire des événements, constatons seulement qu'une nouvelle génération a découvert l'existence hors d'Amérique d'un autre cinéma, et tout aussi valable.

L'Europe, après la longue nuit de l'occupation, venait de se réveiller et les U.S.A. faisaient connaissance avec la culture japonaise, en attendant, par les vertus de la coexistence pacifique, qu'ils apprennent l'importance du cinéma de certains pays de l'Est. La première révélation, fut celle du néo-réalisme italien. Puis il y eut Bergman et La Nouvelle Vague française. Hollywood était affrontée à un monde différent et son sentiment de supériorité s'en trouvait atteint. Le goût de la citation, les allusions et autres clins d'œil au spectateur, les interrogations relatives à l'art créateur, venant après le dépouillement, la simplicité du néo-réalisme, entraînèrent un certain désarroi parmi les producteurs américains.



Jerome Hill : **Open the door and see the people**

B. Manaster et P. Kaufmann : **Goldstein**



du moment où ils sont bien payés, possèdent leur voiture, leur appareil de télévision et sont dotés de loisirs importants, sombrent dans un doux abrutissement. L'Europe commence à connaître cela aussi.

A ces palais blasés, il faut des mets épicés. C'est Elia Kazan qui parle : « Mais la plupart, vous savez, c'est le sport ou le sexe qu'ils veulent au cinéma, et la violence avec. Ils sont habitués ».

Cela, Hollywood peut le leur proposer. Elle l'a toujours fait. Mais, dans cette société malade de son bien-être, une satisfaction toute extérieure des appétits élémentaires ne saurait suffire. La révolte doit être plus réelle, plus profonde, alors que, pour Hollywood, la plupart des sujets deviennent anodins. Cela est vrai des critiques politiques, déplacées par un habile glissement, sur un terrain psychologique ; cela est vrai aussi de la rébellion sans cause, expliquée par les rapports parents-enfants, par les refoulements sexuels, et autres inhibitions, traités sur un mode puéril, sinon irritant.

Tout autant que ces personnages mis en scène, Hollywood aurait souvent besoin d'être psychanalysée. Faute de s'être étendue sur le divan rouge, elle s'est vue mettre en accusation par certains qui en avaient l'expérience et par d'autres qui la rejetaient a priori .

Arthur Penn déclare : « Même les contrats à court terme sont mauvais à Hollywood. Hollywood n'est pas vraie, celui qui passe, par exemple, directement du théâtre au cinéma, pour réaliser une grosse production, est perdu. Il n'a pas le temps d'acquérir la moindre expérience. Il doit donc faire le film le plus conventionnel possible, se contentant d'écouter ce que lui disent tous les techniciens d'Hollywood. Mais je crois que Hollywood se meurt et qu'on n'y fera plus que des super-productions ou bien des bandes dessinées à la télévision. C'est tout. On n'y fait plus de films. Les grosses compagnies qui tournaient quarante ou cinquante films dans l'année n'en font plus que quatre ou cinq.

Alors que les qualités de rapidité, d'efficacité du montage du cinéma américain, le jeu de ses acteurs, séduisaient toujours les cinéastes européens, Hollywood n'en perdit pas moins sa belle assurance.

Il est symptomatique qu'au moment où les films étrangers commencèrent à être projetés dans les salles des U.S.A., on les ait qualifiés, même à tort, et souvent à tort, de « films d'art », par opposition à la production courante américaine.

Ce prestige de la culture européenne — et japonaise, découverte du fait de l'occupation prolongée de ce pays — amena les metteurs en scène à envisager leur départ, volontaire cette fois, pour l'étranger. Robert Aldrich déclarait en 1960 : « Mon admiration pour les films étrangers, ma conviction que nous vivons sur une seule et même planète, m'avaient depuis longtemps donné l'envie de travailler à l'étranger ».

Les conditions économiques, ainsi que nous l'avons constaté déjà, militaient en faveur de ces départs et du tournage en co-productions. Il y a donc eu un éclatement du cinéma hollywoodien venu chercher sur le vieux continent son bain de jouvence.

En proie à des difficultés économiques, ou se heurtant à des tabous d'ordre divers, Hollywood désacralisée semblerait ne pas pouvoir opérer le redressement nécessaire. Elle fait appel à des cinéastes étrangers pour un apport de sang nouveau, et peut-être dans le secret espoir de recommencer ce qui lui avait réussi dans l'entre-deux-guerres ; elle va jusqu'à inviter des metteurs en scène des pays de l'Est. Sans doute aussi, après avoir annoncé à plusieurs reprises la mort du star-system, fabrique-t-elle maintenant de nouvelles actrices : Jane Fonda, Raquel Welch, mais les vieilles recettes ne risquent-elles pas de faire long feu ?

Car le fait fondamental, pour Hollywood, c'est qu'elle fonctionne dans un monde où, apparemment au moins, il ne se pose pas de problèmes, où les gens, à partir



Morris Engel : Viveca Lindfors dans *Wedding and Babies*

Lionel Rogosin : *On the bowery*



La politique même de ces compagnies s'est modifiée. Maintenant, on se contente de donner de l'argent pour qu'on fasse des films, n'importe où. On ne sait, ni ce que sera le film, ni même, souvent, quels en seront les interprètes ».

Et Lionel Rogosin : « Hollywood ? Je n'ai rien à y faire. Ils n'ont jamais été capables d'accorder carte blanche **jusqu'au bout** à un artiste. Ils se sont toujours dédités en cours de route ».

Et Leslie Stevens : « ... L'on vit de plus en plus sous l'influence de Walt Disney. Moi, cela me terrifie, car peu à peu je vois cette influence s'étendre partout autour de nous et dans les domaines les plus différents. Peu à peu, on ne parvient plus à envisager les êtres, les problèmes avec justesse. Tout est recouvert d'une sorte de vernis qui émascule, qui rend tout inoffensif, des sujets, des héros, des époques. Disney a réussi à imposer sa vision du monde en ce qui concerne de nombreux domaines, en histoire surtout et en politique, et il faut lutter contre cela ».

Et Gavin Lambert, assistant personnel de Nicholas Ray pour **Derrière le Miroir** et **Le Brigand Bien-Aimé**, fait part de son expérience hollywoodienne en 1959 dans **Film Quarterly** : « ... Les seuls à être frustrés d'importance étaient le metteur en scène et certains des acteurs. En qualité de critique, si l'on m'avait demandé de définir la réalité la plus pressante du cinéma, j'aurais répondu : les méthodes et les attributs d'une industrie qui force l'artiste à se compromettre. Je dirais maintenant : la lutte de l'artiste contre la compromission... La nature du moyen d'expression qu'est le cinéma, finalement, confère au metteur en scène la paternité d'un film, mais, chaque fois, il doit lutter chèrement pour faire valoir ses droits de père. Voilà de quoi être découragé », conclut-il.

Des ouvrages mettent Hollywood en cause, celui de Herman G. Weinberg **Sin and Cinema** d'où il a extrait

pour **Film Culture** un article, **Hollywood, o Hollywood**, mais avant tout **Hollywood Babylone** de Kenneth Anger, répertoire des scandales dont la capitale du cinéma fut le théâtre et **The Fifty Year Decline and Fall of Hollywood** qu'Erza Goodman publia en 1961 — dès 1952 le même critique écrivait dans le **Los Angeles Daily News** qu'Hollywood devait être « déhollywoodarisée » —. L'opposition se concentra dans deux revues la **Hollywood Review** fondée en 1953 et **Film Culture** des frères Mekas fondée en 1955. La première est d'orientation politique de gauche ; elle possède ses têtes de turcs, Eric Johnson, le « Tsar du cinéma » et Dore Schary, vice-président de la Metro Goldwyn Mayer ; elle lutte contre le racisme qui sévit dans les studios d'Hollywood, dénonce le climat de peur créé par le mac-carthysme, le rôle de la guerre de Corée (films anti-rouges et films de guerre), condamne le code moral et les héros et héroïnes stéréotypés, avance un certain nombre de causes de la décadence, écrit que « The West's New Ghost Town is Hollywood » (y collaborent Silvia Jarrico, Alfred Lewis Levitt, Michael Wilson, John Howard Lawson). La seconde prône avant tout contre l'esthétique hollywoodienne le cinéma d'avant-garde, le cinéma expérimental des années 20 et des années 40, Kirsanov, Man Ray, Bunuel, Maya Deren, Curtis Harrington, Willard Maas, Kenneth Anger. Elle fait tendre ses efforts sur un point précis : le système de production. Mais l'espoir de Jonas Mekas de voir Hollywood se désintégrer en petites compagnies indépendantes sera déçu ; aussi va-t-il tenter de réunir les bonnes volontés pour la création d'un cinéma indépendant off-Hollywood.

Le 28 septembre 1960, c'est la fondation de **The Group** qui réunit 33 cinéastes, lesquels, deux jours plus tard, signent une déclaration commune, complétée en 1961 par un manifeste :

« ... Partout, dans le monde, le cinéma officiel s'essouffle. Il est moralement corrompu, esthétiquement périmé,

dramatiquement superficiel et ennuyeux. Même les films qui valent la peine, apparemment, ceux qui se réclament d'une haute valeur esthétique et morale et qui ont été acceptés comme tels par la critique et par le public, révèlent la décadence du produit filmé. L'habileté de leur réalisation est devenue une couverture pour la fausseté de leurs arguments, pour leur manque de sensibilité et pour leur manque de style... »

D'où la bataille contre Hollywood, engagée voici vingt ans déjà. En 1948, James Agee tourne dans les rues de New York avec Helen Levitt et Janice Loeb l'un des premiers films indépendants à budget modeste, **In The Street**. L'exemple de James Agee rappelle l'importance qu'ont pu avoir certains critiques dans la création du nouveau cinéma américain indépendant — à commencer par Paul Rotha, dont **The Film till Now** influencera un Curtis Harrington, ou par Jay Leyda qui a beaucoup fait pour la diffusion des écrits d'Eisenstein. En 1961, Jonas Mekas voit en Parker Tyler, avec son livre **The Three Faces of the Film**, un théoricien de ce qu'il nomme le Cinéma Pur, dans la tradition de Méliès, et dont **Le Sang d'un Poète** est, à ses yeux, en quelque sorte le chef-d'œuvre ; il oppose ce Cinéma Pur au Cinéma Impur hollywoodien, et Parker Tyler à Siegfried Kracauer et à sa **Theory of Film**.

## LES REALISATIONS

### LA TENTATIVE NEO-REALISTE

En 1953, au moment où la crise d'Hollywood commence, un photographe-journaliste, Morris Engel, tourne un film intitulé **The Little Fugitive**, réalisé à New York avec un faible budget. Il s'agit de la description, traitée sur un mode intimiste, des vagabondages d'un petit garçon qui, croyant avoir tué un camarade, s'enfuit à Coney-Island. Ce film est salué par la critique européenne comme le signe d'un renouveau possible du cinéma américain et l'on parle déjà, dans un souci bien connu de simplification, de « néo-réalisme ». En 1955, Engel tourne un nouveau film : **Lovers and Lollipops** (Amoureux et Sucres d'Orge) et en 1958 un troisième : **Weddings and Babies** (Mariages et Bébés). Le premier de ces deux films raconte l'histoire d'une jeune veuve, mère d'une fillette de sept ans, qui fait la connaissance d'un ingénieur en vacances à New York. L'enfant, d'abord, facilite, puis retarde la réunion du couple. On va à la plage, au grand magasin, on se dispute, on se réconcilie... L'œuvre vaut, comme **Le Petit Fugitif**, par la recherche du détail, le caractère instantané de l'observation. Le second décrit le cas de conscience d'un photographe qui refuse finalement d'épouser son assistante,

amoureuse de lui, par crainte de devoir consacrer toute son existence, alors embourgeoisée, à des photos de mariages et de bébés, d'où le titre.

Ces trois films, réalisés par Engel en collaboration avec Ruth Orkin, sa femme, se consacrent donc d'une part à l'analyse des réactions enfantines, et d'autre part, à la description d'un milieu que les auteurs connaissent bien, celui de la photographie. Le style s'apparente à celui de la télévision et, innovation importante, qui va ouvrir la voie au cinéma-vérité, le dernier est réalisé en son synchrone.

Mais Engel, s'il condamne, comme nous l'avons vu, Hollywood, refuse énergiquement les classifications opérées par des critiques épris de cartésianisme, et il déclare à ce sujet :

« ... Tout cela est beaucoup trop important pour faire des catégories... Chaque créateur fait des films différents. Les gens aiment en général faire des classifications, cela ne m'enchant pas beaucoup. Il y a toujours eu une production indépendante. Peut-être y a-t-il un fondement à cette classification, et peut-être n'y en a-t-il pas. A Hollywood aussi, la situation a changé : là-bas aussi, il y a de nouvelles techniques. La question importante est : avez-vous de nouveaux films qui amènent quelque changement ? Je ne me sens pas grand-chose de commun avec les autres réalisateurs : il m'arrive de temps à autre de trouver quelque trait commun avec un réalisateur de Hollywood, de même qu'il m'arrive d'autres fois de sentir quelque chose de commun avec les amateurs qui font des films en huit millimètres. De toute façon, je ne crois pas que tout cela soit extrêmement important. Tout ce qu'il faut, c'est quelques individus pleins de passion pour faire des films. Cela a toujours été vrai, historiquement parlant. Il est impossible de dire quoi que ce soit actuellement : comme c'est toujours le cas, on voit en général un mouvement plus tard. »

Mais ce solitaire a subi quelques influences, et il le dit :

« Personnellement, j'admire énormément Paul Strand en tant qu'être humain et aime quelques-uns de ses films. Je lui dois plus que je ne dois à aucun autre individu, ne serait-ce que pour mon propre travail de photographe. »

Ainsi, de l'aveu même de Engel, c'est au **Film Frontier** qu'il faut remonter si l'on veut trouver des sources à son œuvre. C'est-à-dire à 1934.

C'est à cette date, en effet, que Strand (lui-même ancien photographe) tourne au Mexique **Le Révolté d'Alvarado**. Devaient suivre, en 1935, **La Charrue qui brise la Terre**, de Pare Lorentz, sur le problème de l'érosion des sols, dans l'ouest des U.S.A., et **La Rivière** en 1936, du même metteur en scène, sur le déboisement. C'est alors que le **Frontier Film**, qui se réclamait de l'expérience de Grierson et de l'école documentariste anglaise, fut créé. Il s'agissait d'une coopérative de production qui, politiquement, se situait à gauche et qui, en 1938, réalisa un film sur la guerre civile espagnole intitulé **Le Cœur de l'Espagne. Retour à la Vie**, de 1939, concernait également la guerre d'Espagne, et **La Chine réagit**, celle de l'Extrême-Orient, vue selon l'optique de l'armée rouge de Mao Tsé-Toung... Paul Strand avait réalisé pour sa part en collaboration avec Leo Hurwitz, en 1938, **Pays Natal**, film sur les libertés civiques aux U.S.A., et il est d'ores et déjà intéressant de noter qu'Elia Kazan fit ses premières armes de cinéaste au **Frontier Film** en 1939 avec **Gens de Cumberland**, sur une école populaire du Tennessee. Mais, en 1940, la guerre mondiale intervenant, la coopérative disparut. Engel, à certains égards, se déclare son héritier.

Une autre œuvre cinématographique indique un renouvellement possible. Il s'agit du film **Marty** réalisé en 1955 par Delbert Mann, et qui devait obtenir à Cannes

la palme d'or. L'œuvre a été tournée à New York dans le quartier de Bronx. Elle est l'adaptation d'une émission de télévision de Paddy Chayefsky, émission qui avait elle-même obtenu en 1954 le grand prix des spectacles télévisés. Mann, qui avait déjà mis en scène cette pièce à la télévision en fit un film. L'histoire est très simple. Elle n'exige ni décors, ni déplacements compliqués. C'est celle d'un garçon boucher qui rencontre une jeune institutrice au physique plutôt ingrat. On retrouve les qualités d'intimisme qui faisaient le charme et les limites du **Petit Fugitif**. Ces deux films, l'un héritier des méthodes documentaires du **Frontier Film**, l'autre de celles de la télévision, se rejoignent par leur style et pouvaient laisser espérer un renouveau du cinéma américain, dans un certain domaine.

Mais, déjà, un autre courant se manifeste, auquel Engel faisait allusion dans sa déclaration. En effet, c'est dès 1946 que Kenneth Anger réalisait un film expérimental aux tendances morbides : **Escape Episode**, puis en 1949 **Fireworks**, à la fois masochiste et imprégné d'homosexualité, l'un et l'autre non dénués de qualités poétiques, et dont l'auteur exprimait alors le programme suivant :

« Le cinéma a exploré la région nord de la stylisation impersonnelle, il doit maintenant découvrir les régions sud du lyrisme personnel. »

Et, en 1954, Lotte H. Eisner, dans un article intitulé **Quelques aspects de l'avant-garde**, paru dans **Positif** établissait un bilan des films expérimentaux et abstraits des U.S.A. à cette date, précisant toutefois en conclusion : « Dans ce domaine, toutes les recherches en sont encore à leur début ».

## L'EXEMPLE DE « SHADOWS »

En 1957, au moment où la crise de Hollywood se manifeste dans toute son acuité, John Cassavetes réalise **Shadows**.

Avant **Shadows**, le cinéma indépendant américain existe en tant que virtualité. Après **Shadows** il va devenir une réalité.

Signalons tout de suite les quatre points principaux qui font du film, en dehors même de sa valeur artistique, un véritable manifeste.

C'est d'abord le faible coût de la production, dans la lignée du **Petit Fugitif**. Le film a été réalisé dans le quartier de Broadway et ses approches, pour quarante mille dollars seulement recueillis après un appel. Nulle attache commerciale au départ.

Cassavetes affirme aussi l'importance d'une formation à la télévision. Sur ce plan, il s'apparente à Delbert Mann. Mais, en même temps, il critique cette même télévision : « Mais la télévision m'apparut comme un cadeau des dieux... C'est si facile. Il n'y a pas grand-chose à apprendre. Une fois que vous possédez la technique, je crois que le reste n'est plus qu'imagination. Il y a certaines connaissances de base, comme l'emploi des objectifs, le choix des angles, qui facilitent votre tâche et la rendent techniquement plus efficace. Quand vous les possédez, tout dépend alors de votre imagination. La télévision n'a pas de structure propre, en ce sens qu'elle ne dit rien d'important... ».

Il faut ensuite signaler l'importance accordée dans ce film à l'acteur au moment même où Hollywood provisoirement tout au moins, remet en cause le star-system. Au demeurant, dans ce star-system, l'acteur est considéré comme une marchandise alors que dans

les films indépendants, il pourra s'épanouir librement : cela explique que, désormais, il hésitera moins à prêter son concours à ce cinéma underground. Et, en retour, sa carrière à Hollywood même s'en trouvera facilitée.

Enfin, le film s'efforce d'aborder le problème noir de l'intérieur. Sydney Meyers l'avait déjà fait dans **The Quiet One** qui date de 1950. Il s'agissait d'une œuvre qui, au travers d'un cas particulier, la cure de désintoxication d'un jeune noir inadapté, décrivait la vie quotidienne à Harlem et l'atmosphère de l'école spécialisée de Wiltwyck. **Shadows** n'innove donc pas, mais la conjugaison des quatre caractéristiques indiquées, jointes à une technique utilisée avec bonheur, en fait un film important pour l'histoire du cinéma indépendant. Cassavetes a mis à l'honneur une forme de cinéma libre à l'extrême contre lequel le reproche d'une certaine pauvreté de la photographie ne tient guère. En effet, le jeu original des acteurs, la finesse avec laquelle sont suggérés des rapports humains difficiles à exprimer dans leurs nuances, la présence troublante et délicate de Lelia Goldoni suffisent à mettre **Shadows** au rang des œuvres qu'on peut aimer avec passion.

C'est bien ainsi que l'entendit **Film Culture** qui lui décerna en 1959 son premier prix du Film indépendant. Les sept suivants allèrent à : **Pull my Daisy** (1960), **Primary** (1961), **The Dead** et **Prélude** (1962), **Flaming Creatures** (1963), **Sleep, Haircut, H. Eat, Kiss** et **Empire** (1964), **Heaven and Earth Magic Feature** (1965), à l'œuvre de Markopoulos enfin (1966). Cassavetes, Frank Leslie, Leacock-Maysles, Stan Brakhage, Jack Smith, Andy Warhol, Harry Smith et Gregory Markopoulos représentent les noms porte-drapeau du cinéma indépendant américain ; ils définissent la ligne de conduite de Jonas Mekas et de ses amis aux yeux desquels **Shadows** prit figure de film exemplaire, inaugurant la fameuse école de New York dont le nom le plus important est sans doute celui de Shirley Clarke.

## L'ECOLE DE NEW YORK

Venue de la danse, elle réalise d'abord des courts-métrages sur sa profession, puis, en 1960, **The Connection**. Il s'agit d'un film sans action : des drogués attendent leur « connection », c'est-à-dire celui qui doit apporter la drogue, et parlent. Un réalisateur de films documentaires et son cameraman se présentent devant eux pour les filmer mais le réalisateur goûte à la drogue qui vient d'arriver, il est malade, et c'est le cameraman qui termine le film. Le mot de la fin, c'est, en réponse à une remarque du metteur en scène fictif selon qui « tout se tient » : « rien ne se tient » c'est-à-dire : « rien n'en vaut la peine ».

La présence d'une caméra censée filmer l'action et filmée elle-même par une autre caméra, n'a rien en soi de très original. Pirandellisme ou pas, il s'agit toujours d'œuvres fabriquées et les personnages en quête d'auteur sont toujours des personnages créés par un auteur. **The Connection** demeure un film de fiction, tiré d'une pièce de théâtre de Jack Gelbert lequel assistait au tournage et conseillait Shirley Clarke. Le film vaut cependant par la spontanéité du jeu des acteurs, en quoi il rejoint **Shadows**, et abordant le problème de la drogue qui, comme la question noire, va devenir un poncif du cinéma indépendant, il fait également dans ce domaine œuvre originale — avec une exception : **L'Homme au Bras d'Or** de Preminger, qui est antérieur. — Si bien que le code Hays (ou code de production), d'abord indulgent, se durcit. « On pourra montrer le trafic ou la pratique de la drogue à condition que cela n'entraîne pas la curiosité à l'usage de ce trafic, que l'usage de la drogue ne soit pas approuvé, et qu'on n'en voie pas les effets en détail » dit-il seulement en 1956, après le succès du film de Preminger.

Mais en 1963, il est précisé : « On ne doit pas donner à penser qu'il est facile ou rapide d'arrêter de se droguer, ni montrer en détail la façon de se procurer la drogue ou de la prendre, ni exagérer les profits de son trafic, ni montrer les enfants se droguer ou faire le trafic de la drogue consciemment ». Depuis il y a eu **Chappaqua...**

Shirley Clarke réalise ensuite, en 1963, **The Cool World**, plus connu sous le titre de **Harlem Story**. Il s'agit de l'histoire de jeunes délinquants noirs de Harlem. Ceux-ci doivent accepter la règle du jeu s'ils veulent réussir, un jeu lucide, froid, « cool ». D'où le titre initial du film, qui est tiré d'un roman de Warren Miller, publié en 1958. Shirley Clarke, grâce à l'emploi d'acteurs non-professionnels, à l'utilisation de microcravates pour l'enregistrement du son s'efforce d'obtenir un accent d'authenticité. Par ailleurs une musique de Mal Waldron, orchestre Dizzie Gillespie — déjà, Charlie Mingus avait interprété la musique de **Shadows** —, sert d'accompagnement en permanence. Le film use d'éclairages violents et la caméra ne cesse de virevolter. Le témoignage apporté sur la condition de certains adolescents de Harlem est intéressant. L'engrenage qui conduit ces jeunes Noirs à la bagarre et du trafic au gangstérisme, et du vol au meurtre, est bien décrit. Mais les éléments romanesques, l'attrait exercé par exemple sur Duke, le chef de la bande, par un pseudo-caïd, la réflexion attendrissante de la petite prostituée qui veut aller voir la mer sur la côte californienne parce qu'elle ignore que le métro de New York peut la conduire au bord de l'Atlantique, apparentent l'œuvre de Shirley Clarke à certains films hollywoodiens. Seules les conditions de tournage sont différentes.

En revanche, en 1959, Sydney Meyers, réalise, en collaboration avec Ben Maddow et Joseph Strick. **The Savage Eye**, qui est la vision du monde par un « œil sauvage », celui d'une femme en instance de divorce.

Le constat sur la civilisation américaine est implacable, à commencer par les baisers à n'en plus finir sur l'aéroport, pour poursuivre par un strip-tease insistant, par un bal de pédérastes, et pour terminer par d'illusoires saluts : — les nouveaux départs, avec la Saint-Sylvestre où l'on « s'amuse » —, la régénération du corps, avec la vision des chairs pétries et malaxées dans un institut de beauté — celle de l'âme, avec une crise d'hystérie religieuse, au cours de laquelle on n'oublie pas non plus les malaises corporels. Meyers déclarait : « L'Amérique se baigne toujours dans le même fleuve, et ce fleuve ne charrie jamais que la boue d'un amour sans amour ». A la fin du film, la femme abandonnée se jette avec sa voiture contre un camion.

Sydney Meyers fut l'un des membres du **Frontier Film** et il retrouve dans **L'Œil Sauvage** le souci de la réalité sans fard, rendue plus saisissante encore, cependant, par la vertu du montage. Le film fit date dans l'histoire du nouveau cinéma. Joseph Strick, l'un des auteurs, parti pour Hollywood, devait y réaliser en 1963, sur un scénario de Ben Maddow, **The Balcony**, d'après la pièce de Jean Genêt.

L'intérêt des films de l'Ecole de New York, qui se crée peu à peu, est d'apporter un témoignage et une forme originale. De ce fait, même, ils permettent d'espérer un nouvel essor du cinéma américain. A.-S. Labarthe le disait en 1961 à propos justement de **L'Œil Sauvage** : « On peut se demander si ce nouveau cinéma ne serait pas, plutôt qu'un aboutissement, le prélude d'un cinéma à venir, une manière de faire table rase en interrogeant la réalité au plus près d'elle-même par le recours systématique à la technique par définition naïve du film de reportage... On pense, fraîcheur en moins, à certains poèmes d'Apollinaire et de ses successeurs, qui proposaient à l'aube d'une civilisation nouvelle, des fragments entiers de réel saignants comme des quartiers de bœuf ».

Le reproche que l'on peut faire à un autre des membres de l'École de New York, Lionel Rogosin, c'est d'avoir voulu mélanger de façon trop insistante, dans ses œuvres, la réalité et la fiction. Flaherty, dans le passé, avait déjà agi ainsi, qui, parti chez les Esquimaux ou les Polynésiens, leur faisait répéter, jouer et rejouer des séquences supposées représenter la réalité quotidienne.

Lionel Rogosin a suivi cet exemple :

« Pour moi, le cinéma est d'abord arme de vérité. Il a un rôle positif à jouer dans la société où nous vivons. J'ai trente-cinq ans, je suis venu au cinéma sans expérience préalable. Je suis le fils d'une famille d'industriels travaillant dans le textile. Je suis né et ai grandi à New York. Comme tout gosse, j'ai vu des tas de films ; mais mon premier grand choc fut à l'âge de dix ans **Man of Aran** de Flaherty. Un jour, j'ai commencé à prendre des photos de ce qui devait devenir mon premier film : **On the Bowery** et puis j'ai senti le besoin d'avoir une vraie caméra. Dès le début, j'ai été séduit par l'idée de tourner avec des non-professionnels, si possible avec des personnes proches du milieu décrit. Les non-professionnels sont les acteurs les moins inhibés du monde, il dépend du seul metteur en scène d'obtenir d'eux le maximum, de les faire entrer à fond dans la peau de leur rôle... » Rogosin fait jouer ses acteurs et ne prétend pas les surprendre dans leurs gestes quotidiens comme un Leacock. Dans **On the Bowery** (1956) toute la partie consacrée à la vision de la rue est remarquable d'authenticité, à un point tel que le visiteur passant sur la Bowery a désormais l'impression de se trouver dans le film. **Come back Africa**, le second film de Rogosin, est de 1959. On a reproché au metteur en scène d'être allé réaliser en Afrique du Sud le film qu'il n'aurait pas osé faire aux U.S.A. Mais il existe aussi un problème racial dans l'U.S.A. (Union Sud-Africaine), et il était bon que quelqu'un en parlât.

Parti pour tourner théoriquement un film à caractère folklorique sur les Noirs et leur musique, Rogosin a dû jouer de ruse. Cela explique certaines imperfections. Au travers du récit des malheurs du paysan zoulou Zacchariah, devenu mineur, puis ouvrier à Johannesburg, où sa femme, Dinah, est assassinée, nous assistons à la vie quotidienne des Noirs, au bidonville comme à la mine, et la séquence de la discussion politique, libre et spontanée, fait partie des anthologies du cinéma vérité. Mais le document semble édulcoré et on pourrait lui reprocher de n'avoir pas vraiment respecté la conclusion du manifeste de 1961 dont l'auteur fut un des signataires. « Nous ne voulons plus de films polis et faux. Nous les préférons rudes mais vivants ; nous ne voulons plus de films à l'eau de rose, mais des films de la couleur du sang ».

En 1962, Jonas Mekas, journaliste à **The Village Voice**, fondateur et rédacteur en chef de **Film Culture**, metteur en scène de **Guns of the Trees**, profite de la réalisation de ce film pour lancer son propre manifeste.

« ...Eh oui, les artistes sont en train d'abandonner les histoires belles, heureuses, divertissantes, qui les mettent en valeur. Ils commencent à exprimer leur anxiété d'une façon plus apparente et plus franche. Ils cherchent une forme plus libre, une forme qui leur permette d'exprimer une plus vaste échelle des rapports émotionnels, des explosions de vérités, des clameurs d'avertissement, des accumulations d'images ; pas pour réaliser un scénario amusant, mais pour exprimer pleinement les hésitations de la conscience de l'homme, pour nous confronter, face à face, avec l'âme de l'homme moderne.

« Je laisse aux autres le soin de vous distraire avec leurs belles histoires, ils sont qualifiés pour cela, moi-même, je suis un homme de peu de patience, ou plutôt un homme dont la patience s'est enfuie. J'ai vu trop de mensonges. Aussi, maintenant, si quelque chose me

met en colère, je le crie. Pourquoi ne pas utiliser le cinéma pour crier le motif de ma colère ? Qui peut bien me dire de ne pas le faire ? Pourquoi devrais-je toujours écouter les politiciens sans broncher ? Ça va mal je le sais, quand les poètes se mettent à crier. Mais les choses vont mal...

« ... D'autres me reprochent de n'offrir aucune solution, aucune réponse. Comme si les poètes étaient des marchands de solutions. La pensée ne vous est-elle jamais venue à l'esprit qu'il n'y a et n'y aura jamais de solution définitive à quoi que ce soit, qu'il y a seulement celles qui s'appliquent à la vie et à l'aventure, et qu'il y a celles qui s'appliquent à la mort et à la fatalité ? »

Jonas Mekas ne pense pas à une révolte de caractère social, mais uniquement d'ordre intellectuel. La rupture était inévitable au sein du **New American Cinema Group** puisque d'un côté il y a ceux qui, sans aller jusqu'à un engagement aussi résolu que Biberman et Wilson avec **Le Sel de la Terre**, n'en retiennent pas moins les leçons du **Frontier Film** et entendent se consacrer à la description de la réalité, et de l'autre côté, ceux qui désirent réaliser des films poétiques, insolites, messagers de révolte. La rupture fut effective en 1963. Ceux qui se consacrèrent à cette description de la réalité empruntèrent de plus en plus leurs méthodes de tournage au **cinéma-direct** et à la télévision, et ils en arrivèrent à oublier leurs objectifs premiers pour s'effacer derrière leur caméra. Les autres, en 1964, créèrent le **cinéma clandestin**.

Mais cette même année 1964, une nouvelle rupture intervint. Les cinéastes dont le talent était maintenant reconnu, faisaient des films vendables, commerciaux, sans pour autant rien abdiquer de leurs ambitions. Cependant, malgré eux, la vertu d'exemple de leurs œuvres disparaissait. Celles-ci se trouvaient en quelque sorte désarmées. Hollywood, en la matière, appliquait la vieille recette historique de l'empereur Constantin. Le

problème, n'importe comment, reste posé, de savoir s'il vaut mieux collaborer, et, vaille que vaille, dire quelque chose, ou demeurer indépendant, mais solitaire, paralysé cette fois par des problèmes d'ordre financier et de diffusion.

Dans la première perspective, l'exemple de Sam Peckinpah, dont on mutile **Major Dundee** et à qui l'on retire, en début de tournage, la mise en scène du **Kid de Cincinnati** (de même, Penn s'est vu retirer au profit de Frankenheimer, la réalisation du **Train**) prouve combien la situation du metteur en scène de talent reste inconfortable à Hollywood. Et il faut bien reconnaître que les auteurs dont le talent n'est pas affermi, très vite, tombent dans la production courante et médiocre. Ainsi se trouve réalisé le pronostic de Jonas Mekas qui, dès 1960, parlait de ces cinéastes prêts à rejoindre Hollywood, où, disait-il, ils feraient un cinéma « typiquement petit-bourgeois », illustré au mieux par **Marty** et **Douze Hommes en Colère**.

Quant aux autres, ceux dont, justement, Jonas Mekas fait partie, ils tournent trop souvent des films où l'image est floue, le son mauvais, le scénario incohérent ou inconsistant.

Heureusement, entre ces deux courants, en naquit un troisième. Il s'agit de nouveaux cinéastes qui, tout en conservant les méthodes de tournage de la première école de New York — en fait la seconde, après celle de Paul Strand — cherchent à exploiter commercialement leurs films. Certains d'entre eux travaillent à Manhattan, mais, ce qui constitue aussi un fait nouveau, d'autres sont installés sur la côte ouest. Telle est présentement la situation, mais qui se révèle très fluctuante.

## LE CINEMA DIRECT

1963, année de la première rupture, est, pour le cinéma-direct, glorieuse. Ce cinéma-direct s'intègre dans le grand ensemble du cinéma-vérité qui, un temps, connut un succès de snobisme. Aux U.S.A., les grands noms sont ceux de Richard Leacock, de Robert Drew, d'Albert et de David Maysles, et de Don Alan Pennebaker. Il est difficile d'établir une distinction entre les films réalisés par ces différents auteurs. Le fait même qu'il s'agit de cinéma-direct interdit, théoriquement, l'introduction d'un style personnel et si Drew, à la suite de la fondation par les frères Maysles, en 1962, de leur propre maison de production, et de sa rupture avec Leacock, en 1963, éprouve le besoin de préciser que tel ou tel film n'est pas de X mais de Y importe peu.

Au demeurant, ces reportages sont réalisés en équipe : c'est ainsi que lorsque furent filmées les courses d'Eddie Sachs à Indianapolis, un cameraman gardait toujours l'épouse du coureur dans son champ de vision afin d'enregistrer ses réactions dans l'espoir d'un accident possible. Quelques titres émergent : **Primary** et **Yankee No** en 1960, **Eddie Sachs** et **Kenia** en 1961, **Football** en 1962, **The Chair** et **Jane** en 1963...

Sur le plan technique, certes, du fait même de l'utilisation d'un matériel léger et du son synchrone, le cinéma-direct présente un intérêt. Mais ce matériel a beau être léger, et silencieux, il ne passe pas inaperçu et, lorsqu'il ne s'agit pas de scènes de foules, le personnage concerné sait qu'il est filmé. Consciemment ou non, son comportement s'en trouve modifié. Par ailleurs, parmi la masse souvent énorme de pellicule impressionnée, il y a ensuite tri délibéré, non seulement pour des

raisons techniques, mais dans un souci de cohérence, de logique. Le choix de l'image, déjà, signifie un abandon obligatoire de l'objectivité, le montage fixe délibérément ce choix, et c'est l'intrusion de la subjectivité dans une matière supposée être impersonnelle. D'ailleurs, la volonté affirmée d'objectivité cache en fait un souci de non-compromission, de non-engagement. Ce cinéma en arrive à être le type même du cinéma soi-disant a-politique. Dans le pire des cas, il s'agit tout au plus d'actualités filmées, dans le meilleur des cas, il s'agit d'un film d'auteur. Les réponses apportées par Drew et Leacock en 1963, à André S. Labarthe et Louis Marcorelles sont significatives :

Drew. — Non, ils ne sont pas des documentaires dans la tradition classique...

Question. — Mais, dans ce cas-là, vous êtes conduits à introduire un élément romanesque, un élément dramatique, à raconter une histoire, une fiction ?

Drew. — Oui et non. Nous n'introduisons pas cet élément, nous le découvrons.

Question. — Quand vous traitez ces sujets vécus, l'élection de Kennedy, Eddie, avez-vous le sentiment de découvrir toute la vérité ?

Leacock. — Pas toute la vérité, mais... Le choix joue un rôle considérable, surtout dans le montage.

Cependant il faut savoir gré au cinéma-direct d'avoir filmé non seulement **La Journée d'une heureuse mère**, **M<sup>me</sup> Fischer** (il s'agit d'une femme qui a mis au monde des quintuplés !), mais aussi, par exemple, **The March**, de James Blue, sur la manifestation des Noirs à Washington, en août 1963, pour la conquête des droits civiques, ou **Phyllis and Terry** de Carole et Eugène Marnier, sur deux jeunes Noires de Harlem... Antérieurement, Robert Young avait réalisé un reportage sur les grèves anti-racistes des Noirs de l'Alabama, **Sit in**, et une enquête sur les événements de l'Angola (vue il est vrai du côté des maquis pro-américains et non pas pro-chinois) **Jour-**

ney to a War. Dans **Drew's Blue**, James Blue, encore, filme un discours de Martin Luther King. **Crisis**, de Robert Drew, concerne l'intégration scolaire dans le Sud. **Quinze Jours en Novembre**, de Mel Stuart, est un montage sur l'assassinat de Kennedy reprenant docilement la thèse officielle. **Point of Order** de Daniel Talbot et Emile de Antonio, est un autre montage réalisé en 1964 par des enregistrements télévisés du procès qui opposa Mac-Carthy à l'armée dix ans auparavant, pour trafic d'influence et tentative de chantage. En 1966, Emile de Antonio réalise encore, cette fois avec Mark Lane, l'avocat chargé par M<sup>me</sup> Oswald mère de défendre la mémoire de son fils, **l'Amérique fait Appel**, film de deux heures qui aboutit à l'effondrement de la thèse officielle sur le meurtre de Kennedy.

**Time of the Locust** de Peter Gessner est un percutant film de montage sur la guerre du Vietnam. Enfin, **The Cry of Jazz** du Noir Edward Bland décrit au travers d'une jam session la vie des Noirs de Chicago. Mais les bons sentiments ne font pas forcément les bons films : ainsi **Good Times**, **Wonderful Times** de Rogosin, que l'on retrouve ici, met en parallèle les propos futiles, stupides et scandaleux, d'intellectuels américains dans une « party » et les documents d'archives de l'époque nazie. Cela est facile.

## LE CINEMA SOUTERRAIN

En rupture tout au moins idéologique avec le cinéma direct, le cinéma souterrain, ou cinéma clandestin, ou cinéma beatnick, ces récentes années, a manifesté une activité accrue.

Cinéma souterrain, celui des **underground movies**, il l'était encore voici peu, car il ne disposait que de cinq salles à Manhattan, deux à Washington, deux ou trois

à Los Angeles, où l'exploitant acceptait de projeter ces films indépendants directement, sans passer par un distributeur. Rogosin, dispose de sa propre salle, **The Bleecker Street Cinema**. Mais à la suite du **Cinema 16 Group** (créé vers 1949-1950) la **Film Maker's Cooperative** est fondée le 25 avril 1962, et le **Film Maker's Distribution Center** au printemps 1966, qui va créer à son tour des filiales à Londres (juin 1966), et à San Francisco (septembre 1966).

Cinéma clandestin, il l'est dans ce sens qu'il ne craint pas la représentation de scènes obscènes, et, de ce fait, encourt les foudres de la justice. C'est Jack Smith qui montre l'exemple en filmant **Flaming Creatures**, consacré à des travestis et à des masturbateurs (1963). Cinéma beatnik il l'est du fait qu'il décrit un monde absurde, où se manifeste la difficulté d'être soi-même. **Pull my Daisy**, fragment improvisé d'une pièce de Kerouac filmé par le photographe Robert Frank, est la première œuvre véritablement beat. Suit **Guns of the Trees** (1962), de Jonas Mekas, sur le comportement de cinq jeunes gens à travers New York.

Evidemment, à partir de ces trois définitions, on pourrait introduire des sous-classements.

Robert Benayoun distinguait en 1964 dans ce cinéma, deux tendances qui correspondaient assez bien aux réalisations de chacun des frères Mekas. La première est une révolte pure, instinctive, violente : c'est le cinéma beat par excellence, ainsi défini par Taylor Mead, dans un manifeste : « la lassitude d'Antonioni est strictement européenne, et si belle, si passionnée soit-elle, ne peut pas satisfaire l'Amérique. D'ailleurs, elle n'est pas beat. Elle n'est pas assez bâtarde, assez sauvage, grossière, naïve, cruelle, sentimentale, pornographique, cinglée, audacieuse, chauve, obèse et monstrueuse, pas assez square pour l'Amérique, pas assez forte pour relâcher le gel monolithique qui périodiquement saisit le pays ». La seconde, l'école dite du « Whimsy », est celle de la

fantaisie intime. Elle manifeste, contrairement à la précédente, une joie de vivre naturelle, une générosité instinctive. Mais ces deux courants, qui en définitive sont ceux du pessimisme et de l'optimisme, se rejoignent dans leur conception de la technique. L'équipe de tournage travaille sans budget, sans plan de travail, sans synopsis. Dans le meilleur des cas on aboutit à une œuvre poétique, dans le pire des cas à des balbutiements. Ce cinéma composé de courts-métrages réalisés en chambre, entre amis, ne franchit que peu souvent le cap de la projection publique.

La déambulation sans cause en constitue le thème de prédilection. C'est **Sur la Route** transposé à l'écran. C'est ainsi que **Something Wild** (Au Bout de la Nuit, 1961) de Jack Garfein, raconte les vagabondages d'une fille dans Central Park, **Across the River**, de Stefan Sharff — un ancien assistant de Eisenstein — les pérégrinations d'un clochard et de sa chèvre sur les quais de New York. On retrouve les divagations avec **The Drifter** d'Alex Matter, qui, sous une forme plus classique, raconte les retrouvailles d'un adolescent et de la femme qu'il a jadis aimée. Il y a dans ce film de beaux paysages marins, beaucoup de tendresse et de nostalgie, mais l'auteur se révèle incapable de dépasser l'anecdote. On aboutit vite au monde de l'absurde : dans **Pat's Birthday** de Robert Breer, les invités à un anniversaire à la campagne se mettent bientôt à tout peindre en blanc, y compris les volailles, gag que reprendra **The Knack** et, dans **The Doors** l'on passe de l'air libre au monde clos : Arnold Gassan y décrit l'incommunicabilité d'un couple enfermé entre les quatre murs d'une pièce ; dans **Necropolis**, Raymond Saroff montre un homme et deux femmes qui mangent, puis l'une des femmes se lave les pieds et les convives se mettent à se battre avec des duvets et se masquent avec du papier d'argent. On revient à la veine du **Chien Andalou**, sans négliger les références à **Zéro de Conduite**. Avec un tel cinéma,

d'ailleurs, ces références abondent. Dans **The Troublemaker** de Theodore J. Flicker, l'un des rares films qui présentent un contenu social précis (un éleveur de poulets mis au pas par le gang qui contrôle cette production, s'intègre au système pour combattre à son tour le nouveau « trouble-fête »), à un moment donné, sur un tas d'immondices, brûle une planche où il est écrit « Rosebud ». Le même film décrit la corruption new-yorkaise sur le ton qui était déjà celui de **Œil Sauvage**. Il présente des cabinets de massage qui sont en fait des chambres de passe, avec des troncs pour les bonnes œuvres !

Mais, dans la très grande majorité des cas, se manifeste une prédilection pour les problèmes sexuels. Dans **Greenwich-Village Story** de Jack O'Connell (1963), il s'agit des amours d'un jeune écrivain, qui se croit stérile, et d'une danseuse ; dans **Chumlun** de Ron Rice, des êtres voluptueux se balancent dans des hamacs, puis défilent dans la forêt et reviennent finalement à New York ; dans **Life Lines** d'Ed Emschwiller, une végétation baroque envahit l'écran et emprisonne des corps de femmes ; dans **Totem** du même auteur, des filles sont dédoublées, multipliées, reflétées à l'infini, des monuments mégalithiques se meuvent, les femmes, les objets et les reflets s'entremêlent ; dans **Twice a Man** de Gregory Markopoulos, on passe à une initiation pédérastique avec une introduction consistant en cinq minutes de noir absolu ! Dans **Sirius remembered**, Stan Brackhage promène sa caméra sur son propre corps, sur celui de sa femme, qu'il regarde accoucher avec obstination, et sur celui de son chien crevé en train de pourrir. Ici, c'est Kenneth Anger qui manifeste le plus de talent. Il est connu pour **Inauguration of the Pleasure Dome** (Inauguration d'une Maison de Plaisir) et surtout pour **Scorpio Rising**, histoire de jeunes motocyclistes du genre de ceux de **l'Équipée Sauvage**, mais dont le caractère

sadique et fascisant se trouve nettement affirmé. Dans ce film, l'emploi de la couleur est remarquable.

L'une des œuvres les plus récentes de cette série est **Chappaqua**, de Conrad Rooks (1966), histoire d'une cure de désintoxication : nous assistons aux hallucinations d'un homme au dernier stade de l'abrutissement, hallucinations très inférieures à celles décrites par William Burroughs. L'une des meilleures est **Goldstein** de Philip Kaufman et Benjamin Manaster, découverte farfelue de Chicago par un personnage censé représenter le prophète Elie, qui, à un moment donné, échoue dans une fabrique de saucisses, référence possible à Hollywood. Avec lui, nous rendons visite, tour à tour, à un romancier célèbre, à un avorteur amateur d'art, qui discute de ses sujets de prédilection tandis qu'il opère, à un bar pour vampires où l'on déguste des verres de sang frais, à un commissariat où se déroule une scène à mi-chemin entre Kafka et le père Ubu. Comique et cruauté se côtoient et se mélangent dans cette œuvre où la provocation aboutit à la démystification. **Open the Door and see all the People** (Ouvrez la Porte et regardez les Gens) de Jerome Hill est l'histoire du dédoublement d'une vieille folle, ce qui nous permet d'assister à la résurrection d'un monde idyllique, dont tout ce cinéma a la hantise, avec des danses de funambules au sommet des tours, des conversations entre hommes et animaux, et finalement un voyage au centre de la terre.

Mais l'œuvre la plus délirante est sans doute **Who's Crazy** (La Clé des Champs) de Tom White et Allan Zion — ce dernier, Parisien depuis quinze ans — (1965). Le film a été tourné avec une partie de la troupe du **Living Theater** de New York, repliée en Belgique à la suite des mesures prises contre elle. Il s'agit de l'histoire du voyage interrompu d'une colonie de fous qui se réfugie dans une ferme, à la suite d'une panne d'autocar. Les acteurs inventaient au fur et à mesure le déroulement de l'action, en improvisant après s'être mis dans l'état

de réceptivité nécessaire : c'est dire que chacun s'en donne à cœur joie. Les critiques ont trouvé des références à ce film : **Scorpio Rising** à cause d'un certain baroquisme, **Hallelujah les Collines** à cause de la fraîcheur des séquences d'extérieur.

Ce dernier film, d'Adolfas Mekas, date de 1963. Il s'agit, superficiellement tout au moins, de la rivalité entre deux jeunes gens qui désirent épouser la même jeune fille et, l'un et l'autre déçus, partent dans les collines. Ce film, qui met en application, de la façon la plus naturelle, la plus joyeuse possible, les déclarations et slogans de ce nouveau cinéma « indie » — selon le qualificatif de la revue **Variety** — constitue une sorte de couronnement de toutes les tentatives énumérées. Tout est parfaitement clair dans cette histoire, où Vera, la jeune fille, apparaît tour à tour sous les traits de Sheila Finn, la Vera de Jack ou Vera d'hiver, et sous ceux de Peggy Steffans, la Vera de Leo ou Vera d'été, chacun des amoureux voyant celle qu'il aime d'une façon différente.

Dès le pré-générique, avec la marche courbée de deux amis qui viennent d'entendre un coup de feu, une première référence est faite aux films de guerre américains. Il y en aura d'autres ! Plus tard, avec l'apparition du père de Vera, c'est un sosie de Groucho qui nous est présenté, et, là aussi, les références au burlesque seront nombreuses... Férés de cinéma, Jack et Leo revivent leurs amours au travers du septième art, certaines fois avec tendresse et nostalgie, toujours avec ironie. Les deux garçons, partis en week-end dans les forêts neigeuses du Vermont pensent à celle que chacun d'entre eux désirait épouser. Ils la revoient dans diverses circonstances, tantôt d'une façon fugitive, tantôt au cours de véritables séquences. De ces amours, qui durèrent sept années, l'un et l'autre retiennent des images de courses folles : c'est le début des visions de Leo et c'est la fin de celles de Jack. Vera a pour

mission d'être jolie, de revêtir des costumes destinés à mettre sa beauté en valeur ; elle s'amuse, plaisante et se moque de ses amoureux, sauf à trois reprises où elle attend derrière la vitre, où elle évoque devant Jack, avec nostalgie, un été passé avec Leo, et où elle se réfugie dans sa chambre en pleurant. Mais, comme elle se marie avec l'affreux Gideon, il flotte une légère misogynie dans le film et la troupe des jolies filles inutilement poursuivies, à la fin, qui multiplie les poursuites antérieures de Vera, semble prouver, comme l'indiquaient déjà les changements de personnalité de la même Vera, que l'éternel féminin est multiple. La recherche opérée, en tout cas, aura permis à Leo et à Jack de passer du stade de l'adolescence à celui de la maturité, et les deux bagnards qui s'entretuent, à la fin, peuvent fort bien être considérés comme le symbole des deux anciens amoureux revenus à une conception plus raisonnable de l'existence. De toute façon, il leur reste cet amour incorrigible du cinéma à travers lequel ils voient tout, soit jouant réellement comme des enfants lorsqu'ils font semblant de se trouver au cœur de l'action d'un film de guerre, ou se livrent un duel de samourais, soit revoyant leurs rencontres avec Vera au travers de leurs souvenirs cinématographiques. Gideon devient un pirate, Vera s'habille en majorette, en Robin des Bois, en amoureuse romantique, en Grecque de l'antiquité... « Je n'ai pas vu un film depuis dix jours » dit Leo et immédiatement, il se projette un film imaginé où il se retrouve avec Vera, mais Jack commente : « Mon film est meilleur que le tien », et imagine à son tour une séquence avec Vera, où il joue le rôle de Valentino.

L'auteur, de son côté, accumule les références : après les burlesques, nous assistons à la projection d'un extrait de **Way down East** de Griffith, le titre **A bout de souffle** apparaît sur l'écran, puis se succèdent des paysages tels que l'on en trouve dans des films scandinaves, russes, japonais, et pour que nul ne s'y trompe, les

lettres et caractères correspondants apparaissent sur un coin de l'écran, de même que sont employés les ouvertures à l'iris, les cartons, qu'on cadre à l'intérieur de l'image, que sont utilisées les références à Resnais, Godard, Truffaut, Antonioni, que l'on attache la voiture comme l'on ferait d'un cheval de western, que l'on passe de Mack Sennett à la comédie musicale, du film d'aventure au film nudiste, tout cela au rythme des chansons folkloriques, des comptines et du jazz. Ce film est la représentation authentique de la culture des années 60.

Mais le style décontracté qui en résulte n'empêche pas le sérieux du propos. Nous avons déjà dit la leçon mélancolique qui pointait. Il faudrait parler aussi de la satire de l'armée, de celle de la famille américaine. Au travers des banalités, poétisées, ce qui est le plus sensible, c'est encore le lyrisme, l'amour de la nature, cette sorte de pèlerinage purificateur vers les origines américaines, caché derrière l'ironie et les pitreries. Il y a dans **Hallelujah les Collines** une nostalgie de l'enfance et de l'impossible qui n'est pas sans évoquer, sur un tout autre ton, **La Nuit du Chasseur**. Quant à la pseudo-incohérence, elle ne fait que refléter la démarche de l'esprit humain, qui passe d'une idée à une autre, puis revient à la première. Le fil n'est pas difficile à saisir, et le film d'Adolfas Mekas, ce ne sont pas seulement les sept hivers derniers à South Londonderry, c'est tout un art de vivre.

On y trouve aussi une annonce d'un film de Jonas Mekas lorsque Leo et Jack sortis de la cabane où ils ont passé la nuit, se mettent à accomplir des exercices militaires accompagnés des hurlements adéquats. Ce film, c'est **The Brig**, à partir d'une mise en scène du **Living Theater** sur l'existence quotidienne des marines emprisonnés. Il s'agit d'une œuvre qui dépasse de très loin, pour l'évocation de la brutalité et de l'imbécillité militaires, celle de Reichenbach. A la scène, d'ailleurs,

victimes et bourreaux devaient chaque soir intervertir leurs rôles pour pouvoir tenir. Dans **Guns of the Trees**, également de Jonas Mekas, qui évoque une journée de protestation à Washington Square, déjà, Adolfo prenait parti pour les Cubains et exprimait sa fureur en voyant une pancarte « Propriété privée ».

## LE CINEMA D'ANIMATION

Un certain nombre des auteurs beat : Robert Breer, Stan Van der Beek, Carmen d'Avino font du cinéma d'animation, qui satisfait leur goût de l'absurde et de la violence salutaire. Certains le transforment en art abstrait. C'est le cas de Carmen d'Avino avec **Pianissimo**, variation colorée sur les touches d'un piano, puis dans l'espace, au fur et à mesure que retentit la musique. Dans **A Trip**, il se livre à des expériences, grattant un vieux film, en laissant des parties, puis ajoutant de l'encre et de la peinture. Un troisième film **The Room**, a été fait à partir des murs de sa chambre...

D'autres usent de la satire, comme Ernest Pintoff, avec **The Violonist** (1959) : un musicien des rues se porte bien tant qu'il joue mal puis tombe malade s'il joue bien. Il se remet donc à mal jouer.

D'autres encore dirigent leurs recherches dans une direction telle qu'ils se trouvent rejoindre un certain aspect de l'art hollywoodien. C'est le cas de John Haubley, qui, dans **Moonbird** raconte l'aventure de deux enfants levés clandestinement pour poursuivre un oiseau imaginaire dans un jardin de rêve. L'auteur pousse l'habileté jusqu'à donner à ses expériences visuelles et sonores le caractère de l'improvisation, ce qui aboutit à un raffinement précieux.

C'est le même John Haubley qui, au sujet du cinéma d'animation, a pu écrire : « En tout état de cause, dans

les grandes organisations, soit anciennes comme celles de Disney, soit plus récentes, il est impossible de se libérer des exigences commerciales et de celles du public également, qui a une prédilection pour certains personnages qu'il faut donc suivre... ».

Cela revient à dire les limites de ce genre, à partir du moment où il veut être indépendant, comme de tout le cinéma souterrain. Qui a du talent, et veut s'exprimer, passe sur la côte ouest, tel Saul Bass, l'auteur des extraordinaires génériques de films comme **Cow-boy**, **Bonjour tristesse**, **Autopsie d'un meurtre**, **Exodus**, **Psychose**, **Le Tour du Monde en Quatre-Vingts Jours**, **Les nouveaux indépendants**.

Cependant, les indépendants n'ont pas capitulé, et de nouveaux noms, même, sont apparus, le plus connu étant celui de Frank Perry, l'auteur de **David et Lisa** (1962). Perry est lui aussi venu de la télévision, lui aussi est passé par **l'Actor's Studio**, lui aussi a travaillé au théâtre (**Theater Guild** de New York), lui aussi a réalisé son film avec un petit budget (220 000 dollars — **Hallelujah les Collines** en avait coûté 65 000) et en peu de temps (25 jours). L'argent a été recueilli grâce à un véritable porte à porte. Le film est sorti dans une salle de cinq cents places. Pour que son exploitation pût se poursuivre, il fallait que la recette de la première semaine atteigne 5 000 dollars (c'est le principe du Minimum Garentee). L'auteur et ses amis durent acheter le plus de billets possible et c'est ainsi que **David et Lisa** a pu connaître une carrière commerciale. L'histoire est celle de deux jeunes malades mentaux, le garçon étant allergique à tout contact physique avec un être humain, et la fille ne parlant qu'un langage rimé enfantin. Ils deviennent amoureux l'un de l'autre, et guérissent. L'anecdote est authentique et elle a été empruntée à un rapport du docteur Theodore Isaac Rubin ; c'est l'épouse du metteur en scène, Eleonor, qui a écrit le

scénario. Il était facile de tomber dans les pièges du mélodrame, dans ceux de la psychanalyse, tant en honneur dans la production cinématographique des U.S.A., dans l'outrance. En fait, il n'en a rien été, et les qualités de simplicité, de pudeur, de poésie, font la vertu du film. En cela il s'apparente aux premières œuvres du cinéma indépendant américain, mais, en même temps, de par son style de construction, de par un emploi quelque peu abusif de la musique, aussi, il ne se différencie guère des films réalisés à Hollywood et l'on voit mal, en définitive, à ce stade, l'intérêt réel d'un travail en marge de la production officielle, sinon sur le plan financier.

Perry a tourné également **Lady Bug**, toujours sur un scénario de son épouse, emprunté à un fait divers. Il s'agit de la panique des enfants d'une école, un jour où retentit par erreur la sirène du danger de bombardement atomique. On retrouve ici les mêmes qualités de sincérité, de simplicité, mais cette œuvre ne se distingue pas non plus de la production hollywoodienne habituelle.

**One potato, two potato**, de Larry Pearce, est également un film émouvant : c'est l'histoire de la liaison d'une femme divorcée, mère d'une fillette, avec un Noir. Ils se marient, mais le père de l'enfant vient réclamer celle-ci et la justice lui donne raison. Les qualités de simplicité confinent cette fois à la grisaille, et l'auteur n'évite pas le mélodrame, tout en esquivant le problème racial. A propos de ce dernier, citons encore **Black like me** de Carl Lerner, d'après l'expérience d'un journaliste blanc qui s'était fait pigmenter la peau.

Enfin, **Andy**, de Richard Sarafian, est l'histoire d'un muet, en même temps un peu demeuré, qui déambule dans les rues où l'on se moque de lui, et rentre dans sa famille, où l'on s'apitoie sur son sort. Il n'y a là

rien de bien intéressant, beaucoup moins en tout cas que dans **Together**.

A cette date, un tel cinéma indépendant n'a donné aucune œuvre convaincante.

## SUR LA COTE OUEST

Mais un phénomène original s'est produit. Alors que, dans le passé, les termes « cinéma indépendant » évoquaient avant tout New York (K. Anger est de la côte Ouest), aujourd'hui, ce cinéma existe non seulement à Chicago, où fut tourné **Goldstein**, mais aussi en Californie.

Le plus célèbre de ces cinéastes de l'Ouest est Leslie Stevens ; De **Propriété Privée**, Jonas Mekas dit qu'il s'agit « d'un mélo hollywoodien pour petits bourgeois à prétentions intellectuelles ». C'est cataloguer un peu vite une œuvre qui possède au contraire des qualités réelles.

Et tout d'abord celle de présenter des beatnicks sans lyrisme. Les deux garçons, Ben et Ed, surgissent sur **un chemin qui, parti de la plage, aboutit à l'autoroute**. A la fin du film ils retourneront à l'eau originelle par un massacre général dans la piscine de la propriété privée qui donne son titre au film. L'histoire est quelconque ; il s'agit de séduire une femme mariée, rencontrée par hasard. Elle se complique pourtant du fait que c'est Ben qui doit travailler en faveur d'Ed. Sous-jacent, se manifeste aussi un conflit de classes : c'est le luxe qui attire les deux beatnicks : il s'agit d'assumer une vengeance à l'égard de la société en couchant avec une femme riche, dotée d'une voiture puissante, l'admiration des garçons allant tout aussi bien à la seconde qu'à la première.

Cette trouble aventure où un garçon impuissant et un autre homosexuel — cela est précisé dans le dialogue au moins à deux reprises — essaient d'échapper à leur condition, et sexuelle et sociale, revêt un charme puissant.

Après **Propriété Privée**, Leslie Stevens a tourné **Hero's Island** où il abandonne le style expressionniste pour un classicisme austère, décrivant d'une façon plus précise un conflit de classe au travers de la lutte menée par une famille de serfs libérés pour s'établir sur une île qui leur appartient mais que les pêcheurs veulent défendre à tout prix. Un inconnu survient, qui est un pirate redoutable, et prend parti pour les premiers, puis repart. Selon les propres déclarations du metteur en scène, il s'agit d'une œuvre influencée plastiquement par les Japonais et il affirme d'ailleurs sa volonté de changer constamment de genre. Il avait pensé ensuite à un film d'épouvante où rien ne serait montré, à un autre sur le Congo, où un homme de bonne volonté se serait trouvé pris entre deux racismes, et finalement, il tourna en espéranto, pour éviter les ennuis syndicaux, **Incubus**, œuvre peu banale qui raconte la révolte d'une succube bien décidée à sauver l'âme d'un mortel dont elle est tombée amoureuse, et cela malgré les manœuvres du démon. La création de l'atmosphère fantastique avorte malheureusement. Il est intéressant de savoir que Stevens a travaillé au **Mercury Theater**, comme assistant d'Orson Welles, qu'il a écrit lui-même des pièces dont l'une, **The Lovers**, consacrée au droit de cuissage, a été montée par Penn, qu'il a écrit le script du **Gaucher** et a produit **The Marriage Go-Round**, réalisé par Walter Lang d'après une autre de ses pièces.

**The Ward Lord** (1965) de Franklin Schaeffner, histoire de la prise de possession d'un fief normand, au XI<sup>e</sup> siècle, par un « seigneur de la guerre » en réalité histoire d'amour-fou dans un monde encore voué à la sorcellerie,

constitue également une adaptation de **The Lovers**. Il s'agit d'une œuvre curieuse, insolite, qui, à certains moments, retrouve le climat d'étrangeté de ce film unique de l'acteur Charles Laughton intitulé **The Night of the Hunter** (1955). Celui-ci raconte les pérégrinations d'un pasteur, parti à la poursuite des deux enfants de sa femme, assassinée par lui, pour les tuer à leur tour et entrer en possession du trésor caché dans une poupée, afin de construire un tabernacle. L'horreur, dans un tel film, traité selon le style expressionniste, abonde, mais le petit garçon et la petite fille, candides, passent au travers des pires difficultés pour finalement se réfugier dans le sein d'une mère adoptive, dont le rôle est interprété par Lilian Gish, et le pasteur-démon est vaincu. Toute l'action se déroule dans une sorte de rêve éveillé, où les notations psychanalytiques et la sexualité névrotique font bon ménage avec l'humour.

On peut penser que les expériences de Laughton, qui avait créé à New York un **Théâtre Expérimental**, et avait mis en scène **La Vie de Galilée** de Brecht ne sont pas étrangères à cette réussite exceptionnelle. Pourtant la lecture de l'ouvrage de David Grubb, d'où James Agee a tiré son scénario, peut amener à l'esprit quelques doutes.

#### LE CINEMA EST TOUJOURS UNE INDUSTRIE

Il faut chercher ailleurs si l'on veut connaître les influences subies par les jeunes cinéastes qui ne travaillent pas seulement en francs-tireurs. Les auteurs de **Nothing but a Man** (Vivre comme un Homme, 1964), Michel Roemer et Robert Young, nous fournissent à ce sujet des renseignements utiles, de même qu'en ce qui concerne les intentions artistiques avouées et l'originalité de la nouvelle génération.

Leur film, c'est l'histoire d'un Noir qui, devant choisir entre une vie de vagabondage comme par le passé — il travaillait sur les voies ferrées —, et l'installation dans une petite ville raciste du Sud, où il s'est marié, choisit finalement, après un moment de fléchissement, la seconde solution. Cela revient à dire qu'il faut, malgré tous les sacrifices susceptibles d'être consentis, combattre le mal à l'intérieur, et, à la limite, ce peut être une leçon pour les cinéastes américains.

Roemer et Young déclarent :

« Il ne s'agit pas de considérer l'homme comme un simple visage dans une foule, ou un simple membre d'une organisation sociale, mais bien d'avoir sur l'homme une vue plus générale que privée. Brecht a dit que le théâtre psychologique était mort, je pense que le cinéma purement psychologique où l'homme n'apparaît pas comme membre d'une société, d'une totalité, ne nous émeut plus comme il a ému la génération précédente. » Ainsi se trouve condamnée la tendance du cinéma hollywoodien à transformer en sens contraire les conflits sociaux en rivalités d'ordre psychologique.

Ils reconnaissent leur dette à l'égard de l'Europe :

« Il n'est pas cependant inexact de dire que nous nous sentons très profondément liés à la vieille tradition humaniste européenne : tradition selon laquelle la vie de l'homme, les sentiments de l'homme nous touchent et nous concernent avant tout... » ce qui ne contredit nullement la déclaration précédente.

Enfin, sur le plan de la forme, Roemer et Young, dépassant les recherches beat, qui ont eu leur utilité affirmant :

« Nous avons été surtout influencés par une tradition où la forme et la structure sont plus importantes que le chaos ; il y a une contradiction entre la forme et la vie, la liberté et l'ordre ; c'est une réconciliation une résolution de ses contradictions qui peut aider à

trouver une solution, dans notre vie, et dans notre travail ; pour nous expliquer plus clairement, de même qu'il y a, dans la vie sociale, contradiction entre le besoin de se réaliser en tant qu'individu, et de s'intégrer dans un groupe social, deux besoins qui peuvent entrer en conflit sinon violent du moins profond, de même nous pouvons avoir à réconcilier ces deux exigences dans notre travail : trouver un équilibre entre l'ordre qui peut devenir germe de mort et la vie qui peut devenir chaos. »

Quant aux difficultés rencontrées, les auteurs reconnaissent qu'ils travaillent « dans un art qui dépend de l'argent. Il est impossible de faire un film si l'on va à contre-courant du public, si l'on ne gagne pas sa confiance, si l'on ne l'émeut pas... ».

Ainsi se trouve lancé par de jeunes auteurs le pont entre le cinéma en marge, celui qui a voulu travailler en dehors de Hollywood, et le cinéma qui se fait à Hollywood même.

## LA METHODE

Dans les années 30, un acteur du nom de Kazanjoglou travaille au **Group Theater** de New York ; en 1947, Elia Kazan fonde l'**Actor's Studio**. Celui-ci, qui vit de dons et des bénéfices de soirées de gala, formera des acteurs d'un type nouveau qui vont fortement influencer le cinéma américain, lui donner un style particulier.

Lee Strasberg le dirige, qui s'appuie sur la Méthode de Stanislavski. En bref, il s'agit pour l'acteur d'oublier qu'il joue et de s'identifier au personnage qu'il incarne. Il y parvient en partie grâce à ses propres expériences et émotions, et, sur scène, il s'efforce grâce à un effort particulier de volonté et d'imagination de rendre en un

bref laps de temps toutes les richesses de son rôle ainsi découvertes, ce qui entraîne un jeu paroxystique. Des exemples illustres prouvent que dans la réalité l'acteur en arrive à créer un personnage identique quel que soit son rôle alors qu'une application rigoureuse de la Méthode devrait théoriquement éviter cet inconvénient. En second lieu, et surtout, le jeu des acteurs sortis de l'**Actor's Studio** risque, selon Rod Steiger, d'être trop « maniéré ». Mais cette outrance, cette frénésie, dues à la concentration, à une sorte d'état second, atteignent, au-delà d'un provisoire artificiel, à une vérité supérieure. La vision de Paul Newman, marchant, titubant, dans la grande plaine, avec la selle de son cheval mort sur le dos, au début du **Gaucher**, du fait même de l'exagération du jeu, plonge le spectateur dans le Tragique dès les premières images. L'art atteint son but.

Que Kazan abandonne l'**Actor's Studio** en 1962 importe peu. Quelque chose avait changé dont il est l'un des auteurs.

Son destin, en tout cas, est exemplaire pour notre propos. En 1934, il travaille comme metteur en scène de théâtre. En 1936, il est entré au **Frontier Film**, dont nous savons le rôle d'avant-garde qu'il a joué pour la naissance d'un nouveau cinéma américain. Il a été l'un des premiers à parler du problème racial, avec **Gentlemen's Agreement** (1947), où un journaliste chargé de faire une enquête sur l'antisémitisme, décide de se faire passer lui-même pour Juif, et avec **Pinky** (1949), du nom de l'héroïne qui, étant de sang noir, décide d'assumer sa négritude. En 1951, il dit :

« Hollywood est une ville admirable, avec des studios magnifiquement équipés et organisés, mais pour certains films qui demandent le contact avec la vie quotidienne, l'isolement de Hollywood et son organisation sont parfois un obstacle... Hors du studio, on est vraiment au contact

d'êtres humains, on retrouve une optique humaine. J'ai ainsi échappé à la discipline des différents services des studios qui, dans leurs efforts pour rechercher la perfection risquent de s'éloigner de la vérité. » Et en 1954, avec **Sur les Quais**, Kazan plante sa caméra à New York sur les lieux mêmes de l'action ; il inaugure ainsi un centre de cinéma qui affirmera son indépendance réelle à l'égard de Hollywood. Il le fait aussi dans ce sens qu'il écrit lui-même le scénario d'**America, America** (1964). Depuis 1952, il choisit tous ses sujets.

Il a d'ailleurs précisé son point de vue au cours de divers entretiens :

« ... Mais moi, je vis comme je vis, et je veux faire ce que j'ai envie de faire. Et je le fais. Alors, c'est bien. Ma seule difficulté, c'est l'argent évidemment, mais à la longue, j'y arrive quand même... Ce que je raconte maintenant, c'est uniquement ce que je vois, ou pense, ou vis, ce n'est plus du tout ce que quelqu'un d'autre a écrit. »

Le metteur en scène, selon Kazan, doit tout savoir, être prêt à faire front, être le dernier parti, Sur le plateau, il affirme la primauté de l'acteur. Et ce qu'il dit au sujet de **Splendor in the Grass** (1960) peut être généralisé :

« Je suis un vrai indépendant. La seule chose est que Warner Bros me donne de l'argent. Je lui donne un film. »

Animateur de la Méthode, héritier lui-même d'une tradition artistique née en Allemagne, il a apporté un style fiévreux, tendu, à la recherche de ce qui est irrépressible, inconscient, accordant une grande importance à un décor oppressant. A partir de **Baby Doll** (1956) et jusqu'à **America, America** il va se complaire dans les artifices poétiques, les effets, les angles rares, la préciosité et le maniérisme. Ce sont là des qualités reprises du vieil expressionnisme, en quelque sorte

repensées, et qui, popularisées par Kazan, vont influencer d'autres cinéastes : « Ray, Aldrich, Brooks surtout regardent du côté de Kazan » écrivait Michel Ciment. A ces noms, il faudrait ajouter celui d'Arthur Penn, flamboyant cinéaste, dont l'étoile monta haut dans le ciel lorsqu'apparut son premier film : **Le Gaucher** (1957)-**The Left Handed Gun**-

### ARTHUR PENN

Cinéaste de la génération des quarante ans, puisque né en 1922, Penn, comme Kazan, vient du théâtre. Mais, après avoir réalisé son deuxième film : **Miracle en Alabama** (1961), à New York Penn s'intègre au système hollywoodien (**Mickey One** : 1965 ; **The Chase** : 1966) et, de l'école des Indépendants, il déclare : « Ce n'est pas sérieux ! ». Cependant il est impossible de dire si le fléchissement constaté dans son œuvre n'est que provisoire, ou s'il est dû à cette intégration. Demeurent de toute façon dans cette œuvre certaines constantes, la prédilection accordée aux éléments par exemple (**Le Gaucher** est placé sous le signe du feu, **Miracle en Alabama** sous celui de l'eau...), la description d'une aliénation : aliénation physique dans **Miracle...**, intellectuelle dans **Le Gaucher**, homme en proie aux phantasmes dans **Mickey One**, conditionnement de toute une ville dans **La Poursuite...**

Et sans doute la violence, sur le plan formel, s'atténue-t-elle, mais elle demeure présente, et la « scène à faire », dans son dernier film, c'est-à-dire l'hallali dans le cimetière de voitures, comme précédemment le passage à tabac du shérif conservent les qualités qui firent le renom d'Arthur Penn. Son univers est celui des recherches vociférantes, des gestes désordonnés,

des symboles et de l'onirisme. Brutalement, nous sommes plongés dans un monde autre, où des personnages se cherchent et se déchirent, tâtonnent dans un milieu tour à tour indifférent ou hostile, vers un contact fraternel. On a pu parler d'accouchement à coups de « forceps forcené ». Il y a dans ces films des maladresses : la musique souligne à tort le jeu de flûte de Billy dans la cabane abandonnée, et la libération de l'institutrice, grâce à une échelle, par le père qui la porte sur son épaule est de trop. Mais soudain, des images fulgurantes, des trouvailles géniales, et surtout, une permanente tension, font de l'art de Penn quelque chose, sinon de nouveau, du moins qui possède une intensité jamais atteinte encore.

### MARLON BRANDO

Marlon Brando, « le Valentino de l'angoisse moderne » selon Roger Tailleur, avec un film étrange, **One Eyed Jack**, s'est livré en tant que metteur en scène à des variations sophistiquées sur sa personne dans un décor à la mesure de celle-ci (l'océan) et de ses préférences (l'exotisme). Le film par instants friserait le ridicule si le mauvais goût n'y était somptueux ; son rythme est lent, s'adaptant admirablement au jeu de Brando, fait d'une lourdeur très calculée, et soudain explose en des scènes d'une violence paroxystique, au point que lorsque Penn fera jouer Brando dans **The Chase**, on pourra se demander à qui l'on doit certains moments. A l'auteur du **Gaucher** ou à celui de la **Vengeance aux deux visages** ? Pourquoi Brando, le meilleur acteur avec lequel Kazan reconnaît avoir jamais travaillé, choisit-il — toujours selon Kazan — des metteurs en scène qu'il peut dominer plutôt que de nous donner d'autres **One Eyed Jack** ?

Marlon Brando a produit **Wild Seed** (Graine Sauvage), film de Brian G. Hutton. Il s'agit, sur le thème classique de la pérégrination, de l'histoire de deux jeunes gens : la fille désire rejoindre son père qui habite sur la côte ouest, le garçon est un beatnik. Ils se rencontrent, voyagent ensemble, sautant d'un train à l'autre, chapardant pour vivre, et tombant évidemment amoureux. Un bébé est annoncé, qui va amener le mûrissement du couple. Il y a dans la description de cette équipée beaucoup de poésie et de délicatesse.

### SAM PECKINPAH

Un cinéaste de la génération de Penn, Sam Peckinpah (il est né en 1926) a joué le jeu dès le début, s'intégrant à Hollywood, qui s'est très vite chargée de lui créer des ennuis. Il n'a pu achever **Major Dundee** (1964) que parce que l'acteur Charlton Heston offrit d'abandonner son cachet, et le film sortit mutilé — deux heures de projection au lieu de deux heures trente —. Engagé pour tourner **Cincinnati Kid**, il fut remercié au bout d'une semaine de tournage (en 1964).

Il a une formation d'acteur dramatique et vient de la télévision, où il a réalisé treize films en un an. Il manifeste la plus grande désinvolture à l'égard du jeune cinéma américain, et à la question « Où vous situez-vous ?... » il répond : « Je ne sais pas et je m'en fous ».

C'est son deuxième film : **Guns in the Afternoon**, tourné la même année que **The Deadly Companions** (1961), qui a fait sa réputation. Peckinpah se cantonne dans le vieux genre du western, mais, poussant à l'extrême ce qu'Anthony Mann avait déjà esquissé, il transforme ses films en autant de méditations lyriques où les références picturales, volontaires ou non, — les

frères Hammond, dans **Coups de feu**, en particulier Jimmy avec son corbeau, sont des personnages à la Breughel, et la rencontre de Dundee et de la femme, auprès d'un mur en ruines, reconstitue un tableau de Chirico — et le sens de l'étrange, introduisent une dimension supplémentaire. C'est cela, plus que sa description, comme chez Huston, de « perdants », qui fait son originalité. Et chose paradoxale, c'est en démystifiant qu'il atteint à la poésie. **Coups de Feu...** commence par une course avec un chameau, en Californie, et **Major Dundee** met en scène un héros qui n'en est pas un. La provocation (le mariage dans un bordel, pour **Coups de Feu...**), l'horreur (le corbeau qui béquète le cadavre dans le même film, l'eau rouge de sang que veut boire le jeune soldat dans **Major Dundee**, sans parler du massacre général du Rio Bravo et du village incendié par Charriba) constituent les piments de cette œuvre qui, lorsqu'elle semble suivre les clichés s'en éloigne davantage.

### ROGER CORMAN

Roger Corman, également né en 1926, de cette horreur sera le grand maître. Mais il touche à tout, réalisant entre 1954 et 1964 soixante films, et passant du western à la science-fiction, puis à l'épouvante, au film noir. **Machine Gun Kelly** (1958) est une démystification sarcastique du gangster, **l'Intrus** une œuvre sociale sur la campagne d'agitation de John Kasper contre l'intégration en 1957, sur le racisme et l'atmosphère fasciste du Sud — il s'agit d'un film réalisé d'une façon indépendante financé à 80 % par Corman lui-même —, **The Wild Angels** une étude sur un gang de jeunes en Californie, **The Young Racers** un mélodrame, **La Tour de Londres**, une farce où des fantômes viennent taquiner Richard III, **Rock all Night** une comédie musicale. Mais c'est sa

série consacrée à Edgar Poe dans les années 60, qui l'a rendu célèbre, et Robert Benayoun le qualifie de « Minnelli du film d'épouvante ». Certes, dans une œuvre aussi abondante, il est énormément de déchets mais, sachant s'adapter à la nouvelle politique hollywoodienne qui, toujours selon Benayoun, consacre à la « direction visuelle » l'argent investi autrefois dans les décors et pour la direction d'acteurs, Corman travaille en permanence avec le même photographe, Floyd Crosby, ancien photographe de **Tabu**, le même décorateur, Hans Heller, le même musicien, Ronald Stein, le même acteur privilégié : Vincent Price. Il a eu aussi pour scénariste l'auteur de l'excellent **Je suis une légende**, Richard Matheson.

Cela donne à son œuvre une unité certaine, sans parler des thèmes privilégiés : la faiblesse du héros et le machiavélisme des femmes, le rôle de demeures isolées et douées d'une vie autonome, celui de la mort factice, etc.

Sa profession de foi se résume en peu de mots : « Pour survivre, un réalisateur doit avoir une longue suite de succès. Il dépend donc plus ou moins de la mode, doit se plier au goût du jour ». C'est déjà ce que disaient deux indépendants : Roemer et Young.

### JERRY LEWIS

Mais ce succès lui-même peut être dangereux. Ne risque-t-il pas de perdre Jerry Lewis ?

Au long de cinq films celui-ci s'est plu à étudier la croissance d'un personnage. Observation fantaisiste et plus rigoureuse qu'on ne veut bien le croire, qui a fait de lui l'héritier de Stan Laurel et du cartoon, le fils spirituel de Tashlin, le maître du burlesque moderne, le prince du gag, et qui a révélé l'un des metteurs en

scène les plus subtils d'outre-Atlantique. Ce qui avait fait défaut aux Marx, Lewis l'a eu et l'a toujours. Personnage multiple (businessman, acteur, metteur en scène...) il n'a pas résisté à la tentation de projeter sur l'écran cette caractéristique de lui-même, servi il est vrai par un don unique du travesti, par un mauvais goût royal qui ne recule pas devant les plus franches obscénités. Aussi, depuis deux films (**The Family Jewels**, **Three on a Couch**) le voit-on broder sur le thème de la métamorphose, avec moins de bonheur semble-t-il que sur celui du dédoublement dans la première partie de son œuvre. **Three on a Couch**, en particulier, manifeste une tendance fâcheuse : le personnage perd toute vertu comique ; il ne la retrouve que dans ses déguisements qui le libèrent du joug que Lewis paraît bien s'être passé au cou : se prendre au sérieux. Mais l'œuvre lewisienne n'a pas fini d'étonner, dans le bon sens il faut l'espérer ; à quand, entre autres, ce film promis où il ne jouerait pas ?

### BLACK EDWARDS

On ne saurait oublier un autre cinéaste des années 20-30, l'auteur de **Démon de Midi** et de **Vacances à Paris** (1958), d'**Opération Jupons** (1959), de **Diamants sur Canapé** (1961), de **La Panthère Rose** (1963)... Blake Edwards, car il rejoint le Jerry Lewis de **Ladies Man** dans son amour des décors extravagants et baroques et dans sa peinture de personnages à mi-chemin entre le rêve et la réalité.

Edwards a sciemment adopté le style du dessin animé pour revigorer la comédie américaine ; en même temps, il prouvait, comme Corman qu'il n'avait pas une seule corde à son arc et qu'il était capable de réaliser un thriller de la meilleure cuvée : ce fut **Allo Brigade Spéciale** (1962).

Jean Douchet écrit à son sujet : « C'est, si l'on veut, et pour être un peu sociologue, la peinture de l'inadaptation de l'Américain moyen dans sa propre civilisation et de son impuissance à obtenir le bonheur qu'elle lui promet ». Lui-même précise, au sujet de l'un de ses films : « C'est une sorte de dessin animé, mais avec des personnages réels ».

Mais son goût des intrigues bizarres, des réactions farfelues, de l'histoire racontée avec un suprême détachement, de l'ironie perpétuelle, même si teintée parfois de mélancolie, cette culture raffinée, ces allusions permanentes, pour contradictoire que cela puisse paraître ne vont pas sans un grand respect et sans une grande importance accordée à l'acteur, constante du nouveau cinéma américain. Pour Edwards, ajoutons qu'il pousse le scrupule jusqu'à exiger dans les rôles de figurants des acteurs authentiques, dont le comportement lui apparaît plus naturel.

Mais ce naturel dans l'artificiel, ce respect de l'humain au travers d'histoires souvent délirantes, n'est-ce pas en définitive la recherche d'un insaisissable équilibre artistique ?

### STANLEY KUBRICK

Cela ne veut pas dire que l'Amérique ferme les yeux sur les problèmes à implication sociale et il faut citer au moins le nom de Stanley Kubrick. Né en 1928, photographe à **Look**, il a débuté par un court-métrage sur la boxe, **The Day of the Fight**, en 1951, a poursuivi par un thriller en 1955 : **Killer's Kiss**, ces deux films ayant été réalisés grâce à des capitaux particuliers pour le premier, et avec un budget réduit pour le deuxième. **The Killing** (1956), histoire d'un hold-up raté, et autre

production indépendante, constitue une sorte de bilan des influences dont il se réclame. **Les Sentiers de la Gloire** (1957) malheureusement interdit en France, car retraçant les fusillades « pour l'exemple » durant la guerre de 1914-1918, de ce côté-ci du front, le sacre grand cinéaste. Parfaitement maître de sa technique, Kubrick réalisera alors tour à tour **Spartacus** (1960) où il échappe aux dangers du film historique, **Lolita** (1962), constat sur la civilisation américaine, et **Docteur Folamour**, description cruelle du Pentagone. La violence, l'outrance même, dans le jeu des personnages, le baroque de certaines séquences, se combinant harmonieusement avec un art allusif et imprégné d'humanisme, font, dans la production américaine actuelle, des films de Kubrick une œuvre originale et apportent s'il le fallait la preuve que Hollywood n'est pas morte.

En revanche, les réalisations de la plupart des autres cinéastes de cette génération sont moins convaincantes. Venus de la télévision ou de l'**Actor's Studio**, ou même ayant fait conjointement les deux expériences, Hubert Cornfiel (**Pressure Point** : 1962), John Frankenheimer (**Sept Jours en Mai** : 1963), Jack Garfein (**Au Bout de la Nuit** : 1961) Sidney Lumet (**Douze Hommes en Colère** : 1957), Robert Mulligan (**Du Silence et des Ombres** : 1962)..., ont été absorbés et en quelque sorte digérés par Hollywood.

**Johnny Cool** (La Revanche du Sicilien) de William Asher, venu lui aussi de la télévision, constitue une heureuse exception dans la carrière de ce metteur en scène. Adaptant le roman de John Mc Partland : **The Kingdom of Johnny Cool** (Bonjour Maffia) il a su retrouver, jusqu'à la parodie parfois, les qualités qui avaient fait la vertu du cinéma américain : sécheresse, dureté, géométrie, cérébralité, rythme rapide et saccadé, découpage accumulant les ellipses, situations violentes sans concession...

Signalons également l'œuvre d'un autre metteur en

scène venu de la télévision, pour ses qualités de constat, dignes, certains disent même supérieures à celles des films de New York. Il s'agit de **Fièvre sur la Ville**, de Harvey Hart, sur le retour aux U.S.A. d'un jeune soldat américain. Le film a été tourné en couleurs à Hollywood. Et encore **Harper** (DéTECTIVE privé) de Jack Smight, peinture d'un monde désaxé dans laquelle l'auteur possède l'art de typer ses personnages, selon un rythme à la fois tendu et désinvolte qui pourrait signifier la naissance d'un style. Après la disparition des anciens, leur isolement — « En Amérique, ils sont tellement durs avec lui. Et puis, il ne compte plus maintenant » dit Romain Gary de John Ford —, après l'épuisement des hommes de soixante ans, leur désaffection — Welles considère que moins que jamais, il n'a sa place à Hollywood —, l'Amérique est prête à accueillir une nouvelle génération dont les hommes qui ont été cités auront préparé la venue.

Mais la tentation du maniérisme prouve que nous sommes à un point où le cinéma risque de se détruire lui-même, tout en se maintenant encore en un fallacieux équilibre. Qu'il s'agisse là d'une crise pubertaire, ou d'un simple épisode, est chose possible, mais il faut bien constater que, toutes les fois où ce phénomène artistique apparaît, c'est en corrélation avec les troubles profonds d'une société.

Il est trop tôt de toute façon pour établir un bilan, et l'on sait à quel point, au cinéma plus encore que dans les autres arts, les talents, du fait même des conditions de production, comme des réactions personnelles, peuvent être incertains et fluctuants, sans évoquer les questions de mode provisoire. Il faudra donc attendre quelques années encore pour porter un jugement. Mais alors que montent de jeunes metteurs en scène et au terme d'une décennie, il nous a paru intéressant de tracer au moins des lignes de force. Certains diront que les efforts, les tentatives de New York et d'ailleurs n'ont pas été

vains, qu'il y a dans le cinéma américain quelque chose de changé, une certaine liberté de style, une allégresse autrefois inconnue, une façon de traiter le sujet qui prouve une réflexion des auteurs sur leur art. D'autres répondront que cela s'est vu déjà. De toute façon, il est remarquable qu'on ne considère les effets heureux du cinéma indépendant qu'en fonction des conséquences, souvent illusoires d'ailleurs, qu'ils peuvent avoir sur Hollywood. Hollywood n'est plus tout le cinéma américain ; mais le cinéma américain reste en grande partie Hollywood. Portons cependant à l'actif du cinéma indépendant une participation féminine relativement importante sur le plan de la mise en scène, quand de l'autre côté, on ne voit guère que Ida Lupino. De plus, l'animation constitue incontestablement un point fort de ce cinéma indépendant. Et puis, resteront toujours, insolites, étonnantes, des œuvres isolées, courageuses parfois qui, à elles seules, justifieraient le cinéma tout entier.

ETE 1967

Les opinions émises dans les réponses n'engagent que la responsabilité de leurs auteurs.

## REPONSES A UN QUESTIONNAIRE

Nous avons proposé à divers critiques le questionnaire qui suit, et nous leur avons demandé d'écrire librement un texte, à partir de celui-ci, ou bien de répondre aux questions qui leur paraissaient les plus intéressantes. Parmi les témoignages que nous avons reçus, deux ont été conçus à notre demande comme de véritables essais. Ils viennent compléter et corriger le nôtre. C'est pourquoi nous commencerons par eux.

1. Pensez-vous que les espoirs fondés en 1959 sur **Shadows** se sont réalisés ?

2. N'assistons-nous pas à une renaissance de Hollywood, due en particulier à une évolution du système de production ?

3. Que pensez-vous de cinéastes tels que Jerry Lewis, Arthur Penn, ou Sam Peckinpah ?, d'un film tel que **Harper** ?

4. Quelles sont, selon vous, les tendances actuelles importantes du jeune cinéma américain, et les représentants les plus doués de cette génération ?

5. Quel est, à votre avis, l'avenir du cinéma d'animation d'un Robert Breer ou d'un San Van der Beck, et du cinéma expérimental des Stan Brakhage, Kenneth Anger, Andy Warhol, etc ?...

6. Croyez-vous que les grands cinéastes de Hollywood (Ford, Preminger, Mann, etc.) représentent une forme de cinéma dépassée, et que les super-productions aient provoqué leur décadence ?

7. Quel sort le jeune cinéma américain réserve-t-il aux genres traditionnels (western, comédie musicale, etc.) ?

## ROBERT BENAYOUN

1. Je n'ai jamais fondé d'espoirs réels sur **Shadows** : je ne crois pas tellement à l'improvisation comme base de travail dans un cinéma de mode narratif. Et je sais par l'un des acteurs, Ben Carruthers, que **Shadows** constituait une seconde version « arrangée » de l'expérience à chaud, vraiment improvisée, et que Cassavetes, contre l'opinion de ses collaborateurs, avait rejetée pour imparfaite. Il y avait donc au moins un certain flou dans les opinions de Cassavetes qui d'ailleurs ne rêvait qu'à atteindre Hollywood, avec les résultats pitoyables qu'on sait. J'ai toujours détesté **Too late Blues**, faux, déplaisant, plein d'un impardonnable mépris humain, et hybride déjà comme un reniement de l'attitude flagornée auparavant. Quant à **A Child is waiting**, c'est un abominable mélo clinique où Judy Garland et Burt Lancaster tendent à ne pas se faire voler trop de gros plans par les enfants attardés dont Cassavetes les entourait avec une insistance graveleuse. **Shadows**, somme toute, était, plus qu'autre chose, la révélation d'une catégorie d'acteurs alors inconnue sur les écrans mondiaux, celle des croisés beatnicks de l'off-Broadway, ces baladins de l'expression corporelle, dont le nouveau cinéma américain allait faire une consommation déterminante, tout en consacrant leur formation cosmopolite, interraciale et intellectuelle.

Plus qu'à l'improvisation, toujours truquée à la base, je crois en fait aux variations et fioritures d'acteurs sur un rôle connu par eux, comme dans les exercices du **Living Theater**, tout spécialement dans **The Connection** de

Shirley Clarke et **The Brig** des frères Mekas. Ces exercices ont besoin de s'appuyer sur une structure réelle, complexe, sans laquelle ils ne suscitent aucun challenge, ne provoquent nulle intervention, n'appellent pas l'art. Je ne crois pas à l'assimilation par un cinéma de mode narratif, des méthodes « directes » utilisées aux U.S.A. par Drew, Leacock et Maysles, et qui sont autonomes, en circuit fermé, pas plus que je ne crois au mélange du cinéma-vérité avec la fiction. Je crois par contre à Drew, Maysles et Leacock, défenseurs du mode le plus efficace de cinéma de témoignage, celui qu'ont pratiqué Robert Young dans **Sit-in** ou Emile De Antonio dans **Rush to Judgment** : cette forme d'analyse reportée sur un matériel humain préexistant, soumis à une volonté de lumière, au choix d'un moment crucial, et à la conduite rigoureuse d'une enquête, recherche, ou mise en cause, exclut par contre rigoureusement tout recours aux acteurs, portés à leur jeu individuel, source d'égarement. D'ailleurs l'expérience a prouvé que les deux genres étaient imperméables, à moins de donner des produits hybrides, sans valeur aucune, ni position franche.

2. Bien qu'il n'y ait jamais eu vraiment d'école de New York, de Chicago (ou bien d'ailleurs) les films indépendants réalisés avec quelque succès hors du complexe hollywoodien ont eu suffisamment de retentissement pour modifier le climat et les méthodes de Hollywood. Par exemple, lorsque la Universal produit des premières œuvres comme **Wild Seed** de Brian Hutton, **Andy** de Richard Sarafian, lorsque Seven-Arts fait confiance au scénariste Francis Ford Coppola et lui donne pour **You're a big boy now** des moyens semble-t-il sérieux, ces firmes toutes puissantes se situent volontairement sur le terrain même de l'« indie » du type **Nothing but a man** ou **Goldstein**, sans doute par un besoin de remeubler les écuries un peu vieillissantes

du haras californien, mais aussi par un besoin de nouveauté formelle ou de fraîcheur. De même, **Bus Riley's back in town** vole Harvey Hart à la télé comme au temps de la vague Lumet-Ritt-Penn-Frankenheimer, mais avec une nuance New-Wave qui doit autant aux francs-tireurs new-yorkais qu'aux manitous de l'Actor's Studio.

Bref, je crois qu'Hollywood, pour survivre à la télé, a dû d'abord se vendre aux séries télévisées qui font les 80 % de son activité actuelle (et qui font de la Universal ce colossal Disneyland qui a nom Universal-City), puis céder aux **runaway productions**, investir après Rome et Madrid les studios de Paris, Londres, Dublin, Zagreb. Il est bon de rappeler que les grands réalisateurs de la vieille vague, devenus producteurs, comme Richard Brooks, Alfred Hitchcock, Otto Preminger, Stanley Donen, Anthony Mann, Nicholas Ray, Robert Wise, Robert Aldrich, Joe Manckiewicz, Fred Zinnemann (sans mentionner Huston devenu romano-irlandais, Kubrick devenu « anglais ») tournent la plupart de leurs films hors Hollywood, en des pays parfois lointains, et deviennent des unités flottantes ou dérivantes ; que Hollywood, par un effet inverse, s'ouvre aux producteurs étrangers comme Richarson, Ponti, Bryan Forbes ou De Laurentis ; que finalement Hollywood n'est plus dans Hollywood, mais partout à la fois quand Minnelli tourne à Boulogne, Wise à Hong-Kong ou Frankenheimer sur les circuits automobiles d'Europe. En sorte que Hollywood n'est plus un lieu géographique réel, ni une méthode, ni un esprit, mais un **standard**.

Cependant ce standard règne encore, et régnera longtemps. Il est la jauge des producteurs italiens de westerns, des grands films d'aventures français, des « spectaculaires » britanniques. D'autre part Hollywood reste un champ magnétique, certes sujet à des déplacements parfois majeurs, mais qui continue de réaliser une ébullition financière, intellectuelle, vitale. La Californie,

terre des extravagances, des démesures, des folies est le lieu électif du cinéma, libre ou esclave, encadré ou franc-tireur. La liste qui va suivre montre que, dans le système comme hors-système, le cinéma américain grouille de possibilités illimitées. Le terrain est irremplaçable, le creuset inouï, compte tenu de la misère politique du pays, de cette guerre inique qui le draine, compte tenu des exodes, des abandons, ou des exils partiels, toutes les révolutions locales qui nous ravissent, nouvelles vagues tchèque, hongroise, allemande, brésilienne, anglaise, sont encore peu de chose en potentiel vibrationnel auprès de cette concurrence folle, protéenne, contradictoire, chaotique qui peut faire naître pratiquement de rien tous les cinq ans quelque trente à quarante noms dignes d'être retenus.

4. Parmi les tenants de la nouvelle génération, je retiens surtout :

**Dans le Système :** Harvey Hart, Jack Smight, Brian Hutton, Francis Ford Coppola, Irvin Kershner (**A fine madness**), Bryon Paul (**Lieutenant Rohin Crusoe**). J'y ajoute Monte Hellman (**The Shooting, Ride in the whirlwind** et son film philippin **Backdoor to hell**) encore qu'il soit plutôt un indépendant d'Hollywood dans la lignée de Roger Corman.

Je considère comme non-concluants les débuts de Sidney Pollack, James B. Harris, Fielder Cook, tous lancés sur des terrains battus et sans originalité à revendre. Larry Peerce, de **One Potato two potato**, semble appelé, depuis son prix de Cannes, à la carrière d'un Frank Perry (**David et Lisa**). Carl Lerner, depuis **Black Like me**, ne donne aucune nouvelle, épuisé, peut-être par un sensationnel privé de lendemain.

**Hors du système,** je salue très haut les débuts de Michael Roemer (**Nothing but a man**), de Marry Ellen Bute qui, la première, a eu l'audace payante de s'attaquer à James Joyce avec son superbe **Finnegan's Wake**, de

Ernest Pintoff, qui abandonnant définitivement l'animation, a réalisé une agréable farce d'une gentillesse désarmante, **Harvey Middleman, fireman**. Après le triomphal **Goldstein**, Ben Manaster et Philip Kaufman se sont séparés, et ce dernier a réalisé seul une parodie inspirée des comic-books, **Frank's greatest adventure**. En techniscope et en couleurs, c'est aussi une parabole sur le rêve américain, le héros devenant une idole corrompue et désenchantée avant de se retourner contre les puissances d'argent : Superman et Frankenstein en une seule incarnation ressuscitant le mythe de Caïn et Abel sous la forme de doubles. Robert Moorse dans **Zero in the universe** fait preuve de dons poétiques et satiriques un peu confus (1), et Juleen Compton, après son autobiographique récit de dérive en Grèce, **Stranded**, a réalisé **The plastic dome of Norma Jean**, sorte d'apologue sur l'exploitation publicitaire des miracles qui s'inspire à la fois de Richard Lester et d'Arthur Penn. Personnalité attachante, Juleen Compton semble encore à la recherche de son univers propre. John Korty dans **The Crazy quilt** développe une fable symbolique de l'anticonformisme qui semble lié à la côte Ouest, notamment à San Francisco, la capitale du « pot left », mais en fait une affaire éternelle de générations et de crédulité simultanées.

Je considère avec sympathie Peter Goldman, auteur du mélancolique, mais un peu bâclé **Echoes of silence**, Alex Matter défenseur avec **The Drifter** des valeurs promues par le mythe James Dean, mais avec scepticisme Conrad Rooks, play-boy qui s'est payé avec le très prétentieux **Chappaqua**, un coup de projecteur narcissique sur ses propres rêves de « funk », Vic-Morrow l'ex-acteur méthodique dont le laborieux **Death-watch**

(1) Curieusement, le même Robert Moorse a réalisé son second film en Allemagne, sous le titre **Der Findling**, et d'après une fable de von Kleist. Cette deuxième œuvre, sombre et désespérée, est supérieure à la première.

d'après Genêt (**Haute Surveillance**) semble confondre les prisons contemporaines avec un cauchemar d'Emile Zola, Sheldon Rochlin dont le moyen-métrage **Vali** n'est qu'un documentaire délayé sur une vagabonde un peu sorcière, ou Jack O'Connel, ancien assistant de Antonioni sur **l'Avventura** et dont le **Greenwich Village** ressasse tous les poncifs d'un sujet déjà bedonnant. J'entends dire du bien de **Babo 73** de Robert Powney, que je n'ai point vu.

Je réserve pour un développement ultérieur les tenants du groupe Mekas, liés de près ou de loin à **l'underground** et ne mentionne ni Shirley Clarke, ni Emile De Antonio, déjà anciens, ni Joseph Strick qui avec son **Ulysses** en est à son troisième long-métrage (je m'excuse en même temps de ne pas développer sur certains auteurs que j'ai déjà eu l'occasion d'examiner, notamment dans le numéro 64-5 de **Positif** sur les « Indies »).

#### **5 et : Considérez-vous toujours comme valable votre distinction entre la tendance Adolfas et la tendance Jonas ?**

Et j'en viens finalement à la question de **l'underground**, ainsi nommé parce qu'il adopte vis-à-vis de l'industrie une position d'agression, tout en se repliant sur un mode autonome de distribution, celui des **Film-makers Associated**. Cette question tarabuste ces temps-ci **Time** et **Newsweek** qui se mettent à redécouvrir Brachhage et Markopoulos, ces emmerdeurs immémoriaux. Pour ma part je considère que les listes énoncées plus haut écrasent totalement (à une exception près) la liste qui va suivre. Elles l'écrasent en vie, en originalité, en puissance, en promesse réitérées. **L'underground** cinéma correspond un peu à ce que sont chez nous les facéties mornes de Lemaitre et de Isou, les solennels et grotesques lettristes, encore que son audience, grâce aux circuits de **Cinema 16** et aux clubs universitaires, atteigne une certaine ampleur. Pour moi, il représente un îlot de snobisme et de haut intellect pour squares : la marche réelle du cinéma n'en est pas affectée en

profondeur, mais ses tenants sont rachetés dans leurs entreprises bancales par le tonus d'irrévérence et même d'agressivité qu'ils adoptent sur le plan politique. En cela, ils représentent le même paradoxe que Allen Ginsberg, Gregory Corso et consorts : ce sont de fort mauvais poètes, des imposteurs et parasites, mais de mauvais esprits qui jouent leur petit rôle de subversion à point nommé dans les démonstrations de Washington Square et les happenings de salon.

J'ai établi dans **l'underground** une distinction, que vous me rappelez perfidement, entre « la tendance Adolfas et la tendance Jonas » du groupe **Film Culture**. Sous cette boutade un peu provocante, il y a quelque chose de réel. Bien que les frères Mekas, lorsqu'ils travaillent ensemble (voir **The Brig**) aient une réelle identité de vues, bien qu'ils prêchent la même croisade pour une expression libre, et une indépendance intellectuelle vis-à-vis du système industriel et politique, ils se contredisent dès qu'ils se séparent, et il faut voir dans ce contraste un conflit non assumé de sensibilités. Moins abstrait, moins rigoriste, moins ascète fiévreux que son frère, Adolfas milite pour une expression plus détendue, plus capricieuse, plus tonique. **Hallelujah The Hills**, réalisé au départ pour le même public que **Guns of the Trees**, a eu une influence réelle sur le cinéma américain dans son ensemble, et sur le cinéma de l'étranger (cf. **Un Trou dans la Lune**, par exemple, en Israël) parce qu'il manifestait une exubérance, une joie de vivre inexistantes chez Jonas et ses prophètes.

Je range donc dans la « tendance Adolfas » Manaster et Kaufman, ses émules de Chicago, Jerome Hill, Taylor Mead. Une liaison cohérente : tous ces gens ont collaboré les uns avec les autres, faisant preuve d'affinités profondes, s'utilisant les uns les autres comme acteurs. Il faudrait y ajouter Ron Rice, l'auteur de **Flower Thief** (où jouait Mead) et surtout l'inénarrable **Queen of Sheba**

**meets the atom man** où Mead, qu'on a appelé le Stepin Fetchit des homosexuels est aux prises avec une gigantesque négresse. Jack Smith, dont le critère semble vouloir être humoristique, encore que je ne le trouve drôle qu'au onzième degré, ne doit se rattacher à la tendance Jonas que pour ses tentatives les plus prétentieuses (comme **Flaming Creatures**). Par contre, ses facéties les plus clownesques, qu'elles soient filmées par Rices (**Chumlum**), par Bob Fleischner (**Blonde Cobra**) ou par lui-même (**Scotch tape**) appartiennent à l'autre bord. Si d'ailleurs la tendance Adolfas est empreinte de liberté, de jeu, d'auto-satire, alors Mike Kuchar avec ses **Sins of the fleshapoids**, sorte de Guy l'Eclair pop et burlesque aux bords de la porno, devrait y être associé. Je n'ai pas vu les flims qu'il a réalisés avec son frère George, mais les titres, **I was a teenage rumpot**, **Hunt for ecstasy**, **Anita needs me**, me semblent prometteurs de gaies obscénités.

Parfois, il suffit d'un acteur comme Taylor Mead, d'une actrice comme Naomi Levine pour qu'un film de l'**underground**, quel que soit son auteur, bascule de l'une dans l'autre tendance. Ainsi Andy Warhol, lorsqu'il a réalisé à Hollywood avec les deux vedettes ci-nommées **Tarzan and Jane regained sort of** (un titre meadien) a nettement laissé de côté ses prétentions les plus sinistres et adopté le ton parodique que j'ai un peu arbitrairement défini par un prénom.

Reste donc la tendance Jonas. C'est extrêmement simple, il suffit de prendre la collection de **Film Culture** : tous les auteurs qui y publient de pompeux manifestes, rigoureusement illisibles (Brackhage a eu un numéro à lui tout seul, et je doute qu'il ait glané d'autre lecteur), tous ceux qui accusent Resnais d'être influencé par leurs bouts à bouts d'amateurs sentencieux et étrangers à la notion de ridicule, tous ceux que Jonas, avec une insistance admirable et qui peut-être finira par payer, défend avec une véhémence qui frise la menace ou la

supplication, tous ceux-là en font partie. Je veux dire, bien entendu, Brackhage, filmeur impénitent de son propre corps, ou du ventre de sa femme enceinte, l'inénarrable Marie Mencken ou la caméra-touriste, Hilary Harris (qui a ses moments d'inspiration inattendue), Bruce Conner de **Cosmic Ray**, Robert Frank le beatnik du coin de parc (**Pull my Daizy**, **Sins of Jesus**). Les plus intéressants sont Ed Emshwiller, qui a une technique très poussée d'artisan scientifique, et serait un peu l'Alexeïeff de l'**underground** (ses surimpressions de nus sont assez savantes), et Kenneth Anger, avalé par Mekas, encore qu'il ait fait son chemin tout seul, et surtout à Paris. **Flaming Creatures** le monument décadent de Jack Smith, appartient de droit à Jonas qui le défendit jusqu'en prison et à plusieurs reprises.

Reste Andy Warhol, le lion du jour, peintre pop, promoteur et impresario de lui-même, chef de gang, personnage fellinien et bidoniste en chef dont le **Chelsea girls** (que je ne connais pas) fait un malheur à Broadway. Tous les films que j'ai vus de lui sont d'assez tristes canulars : **Sleep**, un homme qui dort pendant six heures et demie, **Haircut**, une coupe de cheveux (33 minutes), **Eat**, un homme qui mange (45 minutes), **Empire State building**, le même filmé en plan fixe pendant huit heures. C'est bien l'équivalent exact des toiles d'un homme devenu célèbre pour avoir reproduit telles quelles des boîtes de soupe Campbell et des paquets de Brillo : on a rarement fait mieux dans la contemplation béate d'une réalité inintéressante. Le tout culmine, si j'ai bien compris dans **Chelsea girls** avec un plan unique de lesbiennes et de pédés qui, assis côte à côte, consacrent du métrage à leur mutuelle contemplation ou presque. Il se peut que ce film ait la force de certains tableaux pops éphémères mais encombrants comme Godard par leur seule présence indésirable. On verra bien.

Les tenants de la tendance Jonas sont plus ou moins camés, plurisexuels, peaceniks, vietniks, et se distin-

guent assez régulièrement par leur agressivité politique. Ils avancent un mode de vie mi-zen, mi-N.A.A.C.P., avec deux doigts d'O.N.U., de L.S.D. et d'etc. Bref leur côté le plus sympathique est ce côté trublion, protestataire qui d'ailleurs fait leur renommée, mais que je leur reproche surtout d'appuyer rarement sur un talent réel. Il est sans doute abusif de ma part de fonder sur l'humour ma classification. Tous les gens de l'**underground** sont liés, coexistant dans leur circuit de distribution, mais ce que je veux souligner c'est que le vrai côté dynamique, lyrique, tourné vers l'action poétique et burlesque, donc ce qui marque un tant soit peu le cinéma américain me paraît appartenir à la branche la moins prétentieuse, la plus contagieuse, la plus ouverte.

Jonas Mekas ne veut pas entendre parler des cinéastes américains qui ne font pas partie de l'**underground**. Moorse, Korty, Bute, Compton n'existent pas pour lui parce qu'ils réalisent de manière indépendante des films **professionnels**. Lui milite pour un cinéma d'**amateurs** imbus d'eux-mêmes, et qui ne s'intéressent ni aux cinémas tchèque, yougoslave, brésilien ou hongrois, ni à l'indie américain de fabrication standard. Or, je prétends que Brackhage ou Markopoulos, qui font leurs films à bas prix et sur leurs moments de loisir avec leurs familles ou leurs amis ne prétendent pas à d'autre audience que celle des abonnés de leur coopérative, et en conséquence, restent repliés sur eux-mêmes, dans un satisfecit narcissique et ésotérique. Ils n'ont aucun point de contact réel avec la vie américaine, restent coupés de tout, même s'il leur arrive de se joindre le dimanche à une marche anti-atomique ou deux. Leur cinéma demeure stérile, et s'il est souterrain c'est parce qu'il le désire. Il y a plus d'audace dans **Nothing but a man** que dans toute l'œuvre passée et à venir de Brackhage, Markopoulos, Harris, Mencken et Frank, même s'ils intercalent dans leurs films des panneaux anti-bombe ou des appels à la paix universelle. Les

films de l'**underground** s'adressent à une élite de café espresso et de discothèque, font appel à un langage obscurantiste qui est celui de l'avant-garde 1925. **Le Sang d'un Poète** continue à leur servir de repère aveuglant.

Or, la force du véritable indie américain, c'est de pouvoir, où on le projette, être compris et apprécié, dans une ville minière du Canada, dans un carrefour ferroviaire du Texas, ou dans un port de pêche de la Nouvelle Angleterre, d'être conçu dans un langage qui est celui, dynamique, universel du vrai consommateur, non du cinéphile snob.

**Hallelujah the Hills, Goldstein, Wild Seed, Nothing but a man**, quel que soit leur quotient intellectuel parfois élevé, ou leurs allusions culturelles, sont des films qui peuvent être compris par un Américain moyen, tout comme par un Français moyen ou un habitant du Trastevere. On ne peut en dire autant de **Sleep**, de **Eros-tratus**, de **Dog star man**, produits des galeries d'art « in » et au surplus fort mauvais films, qui sont un peu le cinéma masturbateur des clandestins, et qui le resteront.

#### Que pensez-vous de l'animation actuellement ?

Le cinéma d'animation ne comporte dans le système aucun nom nouveau, aucune révélation majeure. A Hollywood, les grandes firmes continuent à produire quelque quatorze émissions quotidiennes de cartoons à la télévision, sans compter les films destinés à la programmation normale. Chuck Jones a repris **Tom and Jerry** à la M.G.M., Freleng poursuit Speedy Gonzales et le Roadrunner pour la Warner, Hanna et Barbera dévident leurs shows hebdomadaires (six, très mauvais), et l'on voit proliférer bon nombre de séries animées de science-fiction comme **Johnny quest**, **Atom Ant**, **Marine boy**, **Astro boy**, etc...

Le seul studio relativement nouveau est celui de Jay Ward qui, avec de vieux maîtres comme Pete Burness, produit **The Bullwinkle show**, **Rocky and his pals**, ou **Hoppity Hopper**, d'un niveau supérieur aux autres séries télévisées (cf. **Positif** 57).

Aussi faut-il regagner New York pour retrouver le lieu géométrique des recherches renouvelées, subtiles et audacieuses que trois animateurs n'ont pas cessé de poursuivre. Robert Breer, Stan Van der Beck et Carmen d'Avino sont en relations directes avec l'**underground**, mais peuvent être considérés comme des unités indépendantes, travaillant seuls, et résolvant eux-mêmes tous leurs problèmes avec une liberté et un humour qui les rapprochent beaucoup de Mac Laren, Robert Breer dessine lui-même sur pellicule, utilise des photomontages ou des petits tableaux de style hard-edge dans des films dont chaque plan séparé constitue une unité totalement distincte : **Blazes**, **Horse over teakettle**, **A man and his dog out for air**. Stan Van der Beck anime des collages irrévérencieux, d'un haut burlesque, **Science Fiction**, **Achoo Mr Kruschev**, **A la Mode**, expérimente dans « un Movie drome » semi-sphérique de son invention les possibilités de la projection multiple. Enfin Carmen d'Avino peintre ornemental d'un esprit euphorique anime pierres, meubles et pièces entières qu'il peinturlure dans un style réminiscent de Miro et des peintures sur sable hopies ou hindoues, dans **Stone Sonata**, **The room**, **Pianissimo**.

Ernest Pintoff a, semble-t-il, définitivement abandonné l'animation pour le cinéma de prise directe, mais quelques-uns de ses émules poursuivent dans son esprit des œuvres insolentes et humoristiques ; ainsi Leonard Glasser dont l'excellent **Howard** fut montré à Tours 65.

Comme ailleurs, l'animation aux U.S.A. est un peu le laboratoire du direct. Comme ailleurs, on la maintient dans un ghetto et on n'examine pas ses nombreuses et stimulantes découvertes.

## ROGER TAILLEUR

**Pensez-vous qu'Elia Kazan ait pu jouer un rôle de précurseur aux yeux de certains jeunes cinéastes américains tant par son esthétique que par son attitude à l'égard du système hollywoodien ?**

Depuis Robert Aldrich, qui le citait parmi les sept « phares » de son **Grand Couteau**, et Richard Brooks, qui porta à l'écran deux pièces de Tennessee Williams qu'il avait montées à New York, depuis plus de dix ans donc, il a été maintes fois possible de déceler l'influence de Kazan dans les films américains, soit par les sujets traités et les auteurs adaptés, soit par le style de jeu pratiqué par les acteurs, de façon plus ou moins heureuse. Dès 1954-1955 même, chez les deux cinéastes déjà cités, pouvait-on noter une modification (paroxysmes lyriques de **Kiss me Deadly**, transformation de Gleen Ford dans **Blackboard Jungle**). Par la suite sont apparus, confrères plus directs et anciens de l'auteur de **Baby Doll**, Martin Ritt et Sidney Lumet (anciens du **Group Theater**), Arthur Penn (qui enseigna à l'**Actor's Studio**), Jack Garfein (qui y fit ses classes), Joshua Logan (vieux Stanislavskien), Morton da Costa (autre metteur en scène flamboyant de Broadway), John Cassavetes. On ne peut les citer tous (Karl Malden, Robert Lewis...). L'influence « par l'acteur » ne cessera pas de s'étendre tant que Brando et Dean resteront vivants. Car ce sont bien leurs frères cadets qu'on voit s'ébattre dans les tout récents **Wild Seed** (1) de Brian G. Hutton, **The Drifter** d'Alex Matter, **Bus Riley's Back in Town** (2) de Harvey Hart (sujet de William Inge). Ce sont eux, sûrement, que nous verrons dans **This Property is Condemned** de Sydney Pollack, d'après Williams.

Quant à l'exemple kazanien de refus de collaborer avec le système, il n'est plus exception à Hollywood, il se veut règle, et les producteurs indépendants sont aussi longs à dénombrer aujourd'hui en Californie qu'à Paris. Mais on ne peut pas parler d'influence : c'est la désagrégation économique qui a provoqué le phénomène, et parmi « les indépendants » (indépendants vis-à-vis de qui ? et à quel point ?), c'est moins un besoin d'expression personnelle qui est le vrai mobile d'une occasion de tourner le fisc et accroître les revenus. Non que Kazan ait raison sur toute la ligne : il méprise le « divertissement », et partant bon nombre de chefs-d'œuvre. L'aboutissement logique de l'itinéraire de ce New-Yorkais serait de rejoindre l'« école » du même lieu, si confuse et hétéroclite soit-elle, mais au moins intraitable sur le chapitre de la liberté. Ainsi avons-nous pu lire, avec quelque surprise tout de même, dans *Newsweek* du 13 février, que Kazan s'était mis en rapport avec la Coopérative Film-Makers de Jonas Mekas pour filmer *La Vida*, livre d'Oscar Lewis sur les milieux porto-ricains.

2. Avant de renaître — ou tout en renaissant — Hollywood achève sa mue, commencée depuis les récentes années de crise terrible, et qui a connu en 1966 ses plus profonds bouleversements. La plupart des « nababs » morts (Mayer, Cohn, Schenck, Selznick, Disney ; — il ne reste que Warner et Zanuck), leur ancien empire précipite son effondrement. Mais l'ancien colonialisme (des talents) ne risque-t-il pas de faire place à **des** néo-colonialismes ? La fin des grandes compagnies nous laisse avec les sentiments mêlés du type dont la **belle-mère a emprunté la Cadillac toute neuve** et qui voit disparaître l'une et l'autre dans un précipice.

Premier trait du nouveau visage hollywoodien : les changements de propriétaires. Presque chaque grande

firme a fusionné avec de grandes sociétés aux intérêts jusque-là (cosmétiques, assurances, affaires) bien éloignés de la chose filmée. Les Artistes Associés font groupe avec Transamerica, Warner avec Seven-Arts, Paramount avec Gulf-and-Western, Columbia avec la Banque de Paris et des Pays-Bas, Universal avec M.C.A. après l'avoir fait avec Decca Records. Partout, le businessman supplante le show-man. A la Metro, et pour des raisons similaires, un duel fait rage pour la présidence, le tenant, Robert O'Brien, semblant l'emporter sur le challenger, Philip Levin (la Fox, elle, a eu son duel en 1962, quand Zanuck a remplacé Skouras). Les raisons, en effet, de cet intérêt massif du business pour Hollywood sont très concrètes. Aujourd'hui, moins paradoxalement qu'il ne semble d'ici, la cité du cinéma crève de richesse (et « crève » est un mot peut-être trop bien choisi). Raisons : **les réserves de films que les firmes se sont constituées depuis quelque quarante ans** et que, pour satisfaire des besoins insatiables, la télévision achète à des prix exorbitants qui grimpent constamment ; quelque box-office sans précédent (**La Mélodie du Bonheur — The Sound of Music** — a battu le vieux record d'**Autant en emporte le Vent**) ; un marché que le proche avenir doit sensiblement accroître, le public potentiel optimum — jeunes de 18 à 24 ans — arrivant au sommet de sa courbe. Les bilans de 1966 parlent d'or. La Fox qui, voici quatre ans, avait fermé ses portes, enregistre les plus gros profits de son histoire, doubles de ceux de 1962, et champions de Hollywood. La Metro, qui trois ans auparavant comptait 17,5 millions de dollars de déficits, chiffre cette année 10,2 millions de bénéfices.

Le risque, évidemment, est de voir les nouveaux patrons, attirés surtout par la gestion spéculative des filmothèques, tuer la poule aux œufs d'or par incapacité de lui assurer un avenir. Beaucoup des mesures déjà prises peuvent inquiéter. Le rajeunissement des cadres

— à Paramount, le vieux Howard Koch est remplacé par Robert Evans, ex-acteur, 36 ans, au poste culminant de chef de production ; à la Fox, Richard Zanuck, 32 ans, est l'alter ego de son père — n'est pas forcément une bonne chose en soi. Outre leur « talent » cinématographique, tout dépend de la qualité de l'ambition de ces jeunes chefs, de l'objectif qu'ils se sont fixé. Difficile à juger : Evans n'a jamais produit un seul film, et la réussite la plus retentissante de Richard Zanuck est cette **Mélodie du Bonheur** déjà citée.

Le gros des mesures prises touche à ce qui caractérise le second trait du nouveau Hollywood : ses rapports de plus en plus mêlés avec la télévision. Celle-ci avait financièrement sauvé les studios en leur achetant leurs films et en les mettant à contribution pour la fabrication des chaînes interminables de « séries » TV, moderne substitut des anciennes « séries B (à Z) » de cinéma. Aujourd'hui, fréquentes sont les bandes réalisées pour être exploitées à la fois dans les salles et sur le petit écran (à la manière, en France, de **La Prise du Pouvoir par Louis XIV** et de **Mouchette**) : **The Scorpio Letters** de Richard Thorpe, **Fame is the name of the game** de Stuart Rosenberg, **The Doomsday Flight** de William Graham (et sans doute la récente version sortie à Paris de **The Plainsman** (3), par David Lowell Rich). Mieux encore, d'étranges échanges s'opèrent : des « pilotes » tournés pour la TV mais restés inédits au petit écran sont remontés et allongés à destination des salles (Universal en a trois, dont **The Court-Martial of Sergeant Riker**, mis en boîte en 1963-1964 avec Lee Marvin et Vera Miles, rapiécé aujourd'hui par Joel Rogosin ; M.G.M. pratique cela depuis quelques années, et avec des pellicules moins inédites, notamment quatre films de la série **The Man from U.N.C.L.E.** ; **Duo de Mitraillettes**, etc...) et, inversement, on met en chantier des films (de cinéma) assez inoffensifs et « familiaux » pour être ensuite exploités sans retouches par la télévision. Films dénués

d'érotisme, par exemple, et esquivant les sujets à controverses (à cet égard, les « vieux » films qui passent sur le petit écran y sont cisailés d'importance : affaires Preminger, Stevens), ils doivent, dans l'esprit des hommes d'affaires, qui ont découvert avec effroi que la moitié des films produits à Hollywood perdaient de l'argent, permettre de jouer sur du velours, quelle que soit la dimension de l'écran. A Paramount-Gulf-and-Western, 14 bandes anodines sont ainsi en préparation sous la responsabilité d'Ivan Tors. Cette économie de bouts de pellicule va encore plus loin, puisque la moindre chute est désormais conservée pour remonter, à l'intention de la TV, des versions édulcorées de films projetés dans les salles dans leur intégralité corrosive.

Troisième trait du nouveau visage californien : le rôle croissant des agences d'impresarios. Ici, trois goliaths : la « Williams Morris », qui compte 2 000 clients (acteurs, réalisateurs, écrivains, sportifs, chanteurs, etc.) et fait 10 millions de chiffre d'affaires annuel ; l' « Ashley Famous » (8 millions) ; la « General Artists » (6 millions) ; et beaucoup d'indépendants. Ces usines à contractuels jouent le rôle d'écurie autrefois assuré par les grandes compagnies. Elles tendent surtout, par la pratique intensive du « lot » (packaging), à se distribuer aux **executives** de Hollywood. Le **packaging** par quoi une agence vend à une firme productrice, en même temps que les droits d'un roman, les scénaristes, réalisateur, acteurs, photographe, chorégraphe, etc..., appelés à le mettre en film, est une technique qui préside à la mise en œuvre des 2/3 de la production actuelle. Hautement rémunératrice (au lieu de prélever les fameux 10 % sur un des éléments, on le prend sur le budget global du film), elle procure aux agences la moitié de leur chiffre d'affaires. Ici encore, l'homme d'affaires, en constituant lui-même les génériques (pour lui en or quelle que soit l'issue de l'entreprise), prend la place du show-man d'antan.

L'activité purement cinématographique, quoi qu'il en

soit, est intense. Au début de 1967, les différentes firmes rendaient publics des programmes plus chargés que jamais (« jamais » est relatif : nous sommes aussi loin des « 400 films environ » des années 40 que du « moins de 100 » de 62). Paramount annonce 28 projets entièrement nouveaux, Fox compte 10 films achevés, 14 à tourner dans les neuf mois, 32 autres pour 1967-1968, M.G.M. détaille 20 titres à faire dans l'année, Universal 24 sur les 30 escomptés... Que seront ces films ? Ce que, dans le cadre du système ainsi transformé — où, on l'a vu, la loi du profit est plus impérative et impatiente que jamais —, pourront en faire les artistes, eux-mêmes plus ou moins « indépendants ».

Les indépendants, même en nous en tenant au seul Hollywood, sont de plusieurs sortes, de l'enrichi par les films importés comme Joseph E. Levine, baptisé « roi des indépendants » et qui maintenant rivalise en principes industriels avec les plus durs des anciens nababs, aux vedettes sensibles à leurs intérêts (James Coburn, James Garner, Warren Beatty viennent de grossir le nombre), en passant par les impresarios-superviseurs du type Sam Spiegel et les réalisateurs et scénaristes qui ont compris qu'on n'est jamais si bien servi... Ces derniers, les plus intéressants, poursuivent une œuvre personnelle mais qui ne s'en tient pas moins, souvent, aux genres consacrés, suspense (Hitchcock) ou western (Hawks, Brooks). Quand aux autres, après des essais désordonnés d'originalité et d'ambition dûment proclamés, puis la chasse fiévreuse aux formules magiques, forcément venues d'ailleurs en ces temps de crise indigène (James Bond, espionnite, bible, peplum), il serait souhaitable qu'ils en reviennent, eux aussi, aux structures locales.

Car que serait une renaissance de Hollywood sans renaissance des genres, notamment de ceux, les trois grands, tellement spécifiques qu'ils sont intraduisibles :

le **western**, le **thriller** et le **musical** ? Le genre est au cinéaste américain une discipline, un garde-fou, voire un stimulant irremplaçable, beaucoup plus souvent qu'une contrainte paralysante. Hors du western, Mann, Daves, hors du musical, Donen, Kelly, errent sans fin. Après une équipée éreintante, internationale et démesurée, où il mordit la poussière d'un double échec (estime et box-office), Brooks retrouve, sur une frontière nationale et un cinéma familial, son talent affiné, l'urgence d'un thème et le triomphe commercial. La faiblesse du cinéma américain récent a coïncidé avec l'étirement planétaire d'un impérialisme tout économique : les très fréquents tournages à l'étranger, l'infiltration des crédits U.S. dans les coproductions les plus diverses, rentables sur le moment, dessèchent et menacent de tarir les caractères particuliers des parties impliquées. Replié sur son quadrilatère de départ (comme d'autres sur l'hexagone), il devrait retrouver sa prospérité esthétique (et autre), exempte de gaspillages au mimétisme vain. Il ne le fera, bien sûr, que si, comprenant la leçon de Brooks, il y voit son intérêt financier.

Et sans doute l'y voit-il, à en juger par les listes de films à venir, où westerns, thrillers et musicals se comptent par dizaines (alors que le film de guerre, reflétant sans doute un manque de popularité évident de la guerre au Vietnam, est remarquablement minoritaire). Que les raisons de ce regain soient, entre autres, pour les premiers le succès mondial des peu scrupuleux (sur quelque plan qu'on se place) « westerns » italiens, pour les seconds l'avènement du culte Bogart et les grosses recettes du **Harper** de Jack Smight, pour les troisièmes la constatation que quatre des plus hauts boxoffice de tous les temps sont des musicals récents (1. **La Mélodie du Bonheur**, 5. **Mary Poppins**, 6. **My Fair Lady**, 10. **West Side Story**), c'est à la fois très probable, et très réconfortant (4).

4. Beaucoup des noms de réalisateurs cités dans la note qui précède sont ceux de débutants, venus pour la plupart de la télévision, stage préliminaire aux productions A, comme l'étaient autrefois les presque défuntes productions bon marché B et la suite. Les vedettes et les budgets à eux confiés indiquent chez eux, au moins, un degré certain de professionnalisme. Le changement d'écran ne se fait pas toujours sans heurts, tant sont grandes les différences (format, mais aussi rythmes de travail, censure et budgets) entre les deux moyens d'expression; — ce qui ne paralysa pas un Blake Edwards, un Arthur Penn, un Sam Peckinpah. Mais, en attendant que se réalisent vraiment les vœux pieux (aux termes desquels chaque firme financerait et distribuerait quatre films par an faits par des réalisateurs, acteurs, scénaristes, photographes, etc., tous débutants; — à Universal, Brian Hutton a bénéficié d'une initiative de ce genre), les nouveaux venus, rarement protégés par des contrats de longue haleine, sont soumis à la règle capitaliste plus rigoureuse que jamais du succès commercial obligatoire, qui peut compromettre une carrière à son coup d'essai — (Harvey Hart, stoppé semble-t-il, malgré son excellent **Bus Riley's back in town**, alors que son confrère-compatriote, Norman Jewison, plus chanceux, continue), la remettre en question à tout instant (Peckinpah désarçonné par **Major Dundee**), bref la laisser souvent végéter anonymement dans l'attente d'une seconde chance: Jack Smight, auteur, après une comédie ratée, des deux brillants **Harper** et **Kaleidoscope** (5); Buzz Kulik, que **Warning Shot** devrait mettre en lumière; Stuart Rosenberg, dito avec **Cool Hand Luke** (vedette: Paul Newman); Sydney Pollack, débutant timide de **The Slender Thread** (6), lancé avec ses films suivants, déjà cités; Arthur Hiller, très prolifique (on attend de lui quatre films achevés), que l'agressif **The Americanization of Emily** (7) a signalé à l'intérêt; Francis Ford Coppola, obscur débutant chez Corman, puis scénariste, et dont

**You're a big boy now** fait, pour la presse américaine, sensation; Burt Kennedy, qui réussit un film sur deux ou trois; etc.

Ces néo-débutants ont, en fait de tendances, celles du cinéma commercial (au mieux: de genre, au pire: de formules) qu'ils servent. Malgré les énormes risques sus-évoqués, les conventions qu'ils s'imposent leur peuvent être, je l'ai dit, bénéfiques. Il arrive à l'indépendance d'être catastrophique. Exemple: Richard Sarafian quittant la télévision pour aller faire à New York, en toute liberté, un chef-d'œuvre de désuétude et d'ennui (**Andy**). Inversement, un Theodore Flicker, auteur sur la Côte Est d'un **Troublemaker** assez informe, vient à Hollywood pour écrire et diriger avec James Coburn un film satirique, **T.P.A. (The President's Analyst)**. Ce peut être une démission, mais aussi un accomplissement (les Américains qui envient tellement notre Nouvelle Vague admirent Truffaut ou Demy pour **Tirez sur le Pianiste** ou **Les Demoiselles de Rochefort**, qui sont pourtant un thriller et un musical; ils ne comprennent pas Godard leur proposant de tourner un Dashiell Hammett, etc...).

Autres « commerciaux », pour le meilleur (et pour le pire): James B. Harris, ex-collaborateur de Stanley Kubrick, auteur sur cette lancée de l'excellent **Bedford Incident** (8); Brian Hutton, aux deux très bons premiers films (**Wild Seed** et **The Pad** (9)) et qui a deux westerns dans ses projets; Franklin Schaffner, réalisateur des attachants **The Best Man** et **The War Lord** (10); Leslie Stevens, dont nous connaissons **Private Property** et **Incubus** (11) mais pas le meilleur film, **Hero's Island**; Monte Hellman et ses deux westerns (voir plus haut); Byron Paul, dont nous venons de voir l'allègre comédie tashlinienne, **Lieutenant Robin Crusoe, U.S.N.** (12); Frank Perry, un peu perdu de vue depuis **David et Lisa**, qui revient avec **The Swimmer**, Burt Lancaster et Bar-

bara Loden ; Elliot Silverstein, dont **The Happening** (Anthony Quinn, Michael Parks) pourrait bien rattraper **Cat Ballou** ; Lamont Johnson, dont **Time** a salué élogieusement **A Covenant with Death** ; Herbert Danska, dont **Sweet Love, Bitter** met en scène Dick Gregory et le problème noir ; Leo Penn, qui en fait autant avec Sammy Davis et **A Man called Adam** ; Gene Sals, qui s'attaque à deux pièces de Neil Simon (**Barefoot in the Park** et **The Old Couple**) ; Robert Ellis Miller, auteur de **Any Wednesday**, d'après un autre succès de Broadway (avec Jane Fonda et Jason Robards) ; Peter Tewksbury, autre spécialiste de comédies (**Sunday in New York, Doctor you've got to be kidding**) ; l'Anglais John Boorman, qui tourne **Point Blank**, un film d'action avec Lee Marvin et Angie Dickinson ; John Derek, dont **The Tale of the Cock** est décrit par son producteur-vedette Don Murray comme influencé par Antonioni (!) et Lelouch (!) ; Robert Gist, qui avec **See You in Hell, darling** adapte l'**American Dream** de Norman Mailer, avec Stuart Whitman et Janet Leigh ; etc., etc. (un cinéophile parisien, détenteur, lui, de fiches bien tenues et très précises, tant pour la chronologie que pour l'économie et la géographie, a mis en liste, me dit-on, plus de 150 nouveaux venus à la mise en scène dans les récentes années).

En s'éloignant des rivages hollywoodiens (tous les films qui précèdent n'ont pas été faits en Californie, mais, ne serait-ce que par leurs acteurs, présentent des garanties commerciales conventionnelles), on pénètre sur les territoires de la véritable indépendance, les maquis de la résistance au commerce, qui, en bons maquis, sont proprement inextricables. Avant d'arriver à la citadelle des frères Mekas, on peut trouver en chemin, tenus à son écart (un peu comme **Les Cahiers du Cinéma** à l'heure de la Nouvelle Vague comme à celle du Nouveau Cinéma intègrent et excommunient selon leur bon plaisir), des personnalités isolées, semble-

t-il, vues de 6 000 kilomètres et d'un œil plus ou moins intéressé, et qu'on ne sait où placer. Où mettre, par exemple, les auteurs chicogoans du savoureux **Goldstein**, Kaufman et Manaster ? Où jeter Conrad Rooks et son ineffable **Chappaqua** ? Qu'attendre du jeune Alex Matter, plein de lyrique exubérance et d'insigne puérilité dans **The Drifter** ? Et Michel Roemer et Robert Young, dont le **Nothing but a man** (13) fut l'un des plus beaux films américains récents, que font-ils maintenant ? Shirley Clarke, que **The Connection** et surtout **The Cool World** ont violemment révélée, tiendra-t-elle ses promesses avec **Jason**, interview en deux heures d'un prostitué noir ? Joseph Strick qui, après **Le Balcon** de Genêt, vient de filmer **Ulysses** de Joyce, film dont on dit grand bien, n'aurait-il pas dû figurer dans le paragraphe antérieur ? Par contre, Danska, dont j'ai parlé plus haut, n'aurait-il pas dû se trouver ici ? Que valent Juleen Compton, dont **The Plastic Dome of Norma Jean** a suscité l'éloge local, et John Korty, dont **Crazy Quilt**, projeté commercialement à New York, a eu des comptes rendus plutôt dithyrambiques dans la grande presse ? Tous ces cinéastes de l'**hinterland** (mais peut-être pas : peut-être certains sont-ils de la bande à Mekas) se différencient souvent mal de ce qui se fait à New York autour de la revue **Film Culture** : cinéma direct à la Leacock ou à la Maysles, cinéma engagé à la Rogosin (Lionel), lui-même héritier incertain des cinéastes militants des années 30 (**Frontier Films**, etc.) cinéma de la drogue, du vagabondage, des ghettos noirs, de l'homosexualité, du théâtre d'off-Broadway, de la poésie **beat**, ésotérique et débridée, toutes les méthodes et tous les thèmes illustrés par les auteurs groupés ici ne se distinguent pas de ceux — de **Halleluyah the Hills** à **The Brig** — choisis par les frères Mekas et leurs amis.

5. Quelle est votre opinion concernant les cinéastes « indépendants » tels que Kenneth Anger, Jerome Hill,

**Jack Smith, Andy Warhol, Ron Rice, Stanley Brakhage, etc. ? Si vous aviez à établir des distinctions parmi ces cinéastes, disons Film Culture, lesquelles feriez-vous ?**

Je n'ai pas d'opinion, car, à de rares exceptions près, je ne connais pas leurs films. En ajoutant à votre liste les noms de Gregory Markopoulos, Peter Emmanuel Goldman, Ed Emshwiller, Stan Van der Beck, Bruce Conner, George et Michael Kuchar, Barbara Rubin, Lloyd Williams, Robert Downey, Ton Anderson, Robert Nelson, Marie Menken, Harry Smith, Ben Van Meter, Ken Jacobs, Druce Baillie, et bien sûr Jonas Mekas (naturels non seulement de New York mais de Los Angeles, du Colorado, de San Francisco...), on obtient les tenants de cet **underground cinema** qu'avec un touchant ensemble les revues **Newsweek** (13 février) et **Time** (17 février), les hebdomadaires à plus fort tirage de la presse mondiale, viennent de lancer à grand fracas sur le marché culturel à la mode, comme un avatar sous-pelliculaire de la culture **pop**. C'est d'ailleurs un champion du **pop-art**, Andy Warhol qui, par le succès de son film **The Chelsea Girls** dans une salle commerciale de New York, a permis cette rupture de digues. Déjà les grandes firmes, Fox et Artistes Associés, font des offres alléchantes de grande distribution à Warhol et Mekas, qui refusent, indignés. Les 600 films expérimentaux que compte le catalogue de la Coopérative Film-Makers attendent en réserve.

1. Il s'agit de savoir quels espoirs au juste étaient fondés sur lui. Ceux de voir se former, en marge de la machine commerciale hollywoodienne, un cinéma américain parallèle ? La reconnaissance par la grande presse, et un commencement de public, du cinéma **underground** permet tout juste de répondre oui. Cassavetes à l'époque avait été un cheval de bataille de **Film Culture**, mais l'**underground** salué aujourd'hui reconnaît des cinéastes plus anciens, parfois, que lui (Kenneth Anger), et surtout

dont les idéaux formels (ou informels) diffèrent beaucoup avec le néo-réalisme spontané, mélange de vérité, de critique sociale et de poésie, auquel s'attachait **Shadows**. Si donc les vrais héritiers sont les trop rares Shirley Clarke (avec chez elle Jack Gelber, la drogue et la sexualité) ou, mieux, Roemer et Young (moins « cinéma-vérité » mais plus aigus dans le constat), il faut bien dire que la descendance est quantitativement maigre, et répondre non. Si enfin il s'agit des espoirs placés sur l'œuvre personnelle de Cassavetes, son évolution ultérieure a démontré, à ses dépens, qu'il n'était pas plus que cet autre Grec, Kazan, intégrable au système hollywoodien, qui a brisé notamment cet autre « indépendant », Stanley Kramer. Libre de nouveau, il peut repartir à neuf. S'il parvient à mettre en forme cet **American Marriage** (curieux : c'est le thème du roman de Kazan, **The Arrangement**), dont on nous disait il y a un an et demi qu'il était en train de le monter, dans son garage, à partir de 150 heures de pellicule impressionnée.

20 MARS 1967.

(1) **Graine Sauvage.**

(2) **Fièvre sur la ville.**

(3) **Les Fusils du Far-West.**

(4) Quelques titres (selon la formule consacrée, sans prétention aucune à l'exhaustivité) :

**WESTERNS** : **El Dorado** (Hawks avec Wayne et Mitchum), **Hombre** (Martin Ritt avec Paul Newman), **The Way West** (Andrew Mc Laglen avec Mitchum, Douglas et Widmark), **The Long Ride Home** (Phil Karlson avec Glenn Ford), **The War Wagon** (Burt Kennedy avec Wayne et Douglas), **The Shooting et Ride in the Whirlwind** (deux films très personnels du débutant Monte Hellman), **The Night of the Grizzly** (Joseph Pevney avec Clint Walker), **Chuka** (Gordon Douglas avec Rod Taylor), **Pistolero** (Richard Thorpe avec Glenn Ford), **Rough Night in Jericho** (Arnold Laven avec Dean Martin et George Peppard), **The Law and Tombstone** (John Sturges avec James Garner et Robert Ryan), **Johnny Tiger** (Paul Wendkos avec Robert Taylor), **Will Penny** (Tom Gries avec Charlton Heston), **Firecreek** (Vincent Mc Evety avec Fonda et Stewart), **Walter Hole no 3** (William Graham avec James Coburn), **The Scalp Hunters** (Sydney Pollack avec Lancaster), **The Devil's Brigade** (Andrew Mc Laglen avec William Holden), **Mc Kenna's Gold** (production Carl Foreman), **The Buffalo Soldiers** (prod. James

Garner), **Who rides with Wyatt** (prod. Wayne), **Journey to Shiloh**, **the Dark Herd**, **Huntsville**, **The lawless Country**, **Northwest Frontier**, **The Valientes**, etc...

**THRILLERS** : **Warning Shot** (Buzz Kulik d'après Whit Masterson, avec David Janssen et Joan Collins), **Criss-Cross** (rien à voir avec le Siodmak de 1949 ; George Peppard joue les détectives privés), **The Child** (Jack Smight et Paul Newman retrouvent Harper, le héros de Joss Mac Donald), **Fame is the name of the game** (Stuart Rosenberg avec Tony Franciosa et Jill Ireland, remake du **Chicago Deadline** de Lewis Allen avec Alan Ladd, 1949), **Lie down, I want to talk to you** (Smight d'après William Mc Givern), **The Detective** (Mark Robson d'après Roderick Thorp, avec Sinatra), **The Little Sister** (scénario de Stirling Silliphant d'après Raymond Chandler), **The Big Knockover** (scén. de Stanley Niss d'après Dashiell Hammett), **Peter Gunn** (prod. Blake Edwards d'après la série T.V., avec Craig Stevens), **Shamus** (avec Sinatra ; "shamus" est un mot popularisé par Hammett et signifiant flic), **The long Good-bye** (prod. Gershwin-Kastner d'après Chandler), **No way to treat a lady** (d'après William Goldman, scénariste de Harper), etc... Variante gangster : **St-Valentin's Day Massacre**, où Roger Corman retrouve Al Capone (Jason Robards) le jour de son plus sanglant exploit.

**MUSICALS** : **How to succeed in business without really trying** (David Swift avec Robert Morse et Rudy Vallee ; le premier du genre aux Astistes Associés depuis 1961), **The Swinger** (George Sidney avec Ann Margret et Tony Franciosa), **A Funny thing Happened on the Way to the Forum** (Richard Lester avec Zero Mostel et Buster Keaton), **Doctor Doolittle** (Richard Fleischer avec Rex Harrison et Samanthe Eggar ; premier du genre à la Fox depuis 1963), **Camelot** (Joshua Logan avec Richard Harris et Vanessa Redgrave), **Harem Holiday** et **The Cool Ones** (Gene Nelson, le danseur et chorégraphe), **Sweet Charity** (Bob Fosse, ditto.) **Half a Six-Pense** (G. Sidney avec Tommy Steele), **When the Boys meet the Girls** (avec Harve Presnell et Connie Francis, remake du **Girl Crazy** de 1943), **Thoroughly Modern Millie** (George Roy Hill avec Julie Andrews et Carol Channing ; premier du genre à Universal depuis 1961), **Funny Girl** (premier du genre à Columbia depuis 1962), **Finian's Rainbow** (Francis Ford Coppola avec Fred Astaire et Pétula Clark), **Star** (Robert Wise avec Julie Andrews), **On a clear day you can see forever** (prod. Alan Jay Lerner avec Barbra Streisand), **Paint you wagon** (prod. Lerner), **Hello, Dolly!** (prod. Ernest Lehman), **Say it with music** (Minnelli), **Good bye Mr. Chips** (Gower Champion), etc...

- (5) **Détective Privé** et **Le Gentleman de Londres.**
- (6) **Trente minutes de Sursis.**
- (7) **Les jeux de la guerre et de l'amour.**
- (8) **Aux postes de combat.**
- (9) **Graine Sauvage** et **Les Filles... et comment s'en servir.**
- (10) **Que le meilleur l'emporte** et **Le Seigneur de la Guerre.**
- (11) **Propriété Privée** et **Incubus.**
- (1) **Lieutenant Robinson Crusoe.**
- (13) **Un homme comme les autres.**

## BERTRAND TAVERNIER

1. Je comprends mal la question. Faut-il parler des espoirs de **Shadows** en tant que prototype pouvant rénover le cinéma américain ou de la qualité du film, laissant prévoir une nouvelle école, de nouveaux auteurs ? Je répondrai en deux parties.

A) Les articles sur **Shadows** à l'époque n'ont jamais tenu compte du contexte. D'ailleurs en règle générale, on parle de Hollywood ou de l'Amérique avec le point de vue de Perpignan. **Shadows** était une expérience très limitée, qui ne pouvait avoir une réelle influence. En effet les syndicats sont trop puissants pour se laisser intimider par une seule tentative et les véritables révolutions peuvent davantage provenir des gens comme Brooks ou Preminger (à l'époque du moins). **Shadows** ne pouvait révolutionner le système que si son succès à l'étranger était immense. Or, ce fut presque partout un échec. Personnellement à l'époque je ne fondai aucun espoir sur ce film, qui est beaucoup plus un prototype, qu'un chef de file. C'est à l'intérieur du Système qu'on peut faire une révolution. Ainsi en Allemagne, c'est Schloendorf beaucoup plus que Straub qui fait évoluer le cinéma allemand.

B) L'excitation provoquée par ce film sympathique m'a toujours semblé démesurée. On a beaucoup trop tendance ici à porter au pinacle ou à détruire les premiers films des auteurs. Il faut être plus prudent. Tout compte fait, **Too Late Blues**, qui comporte autant de défauts, me semble plus achevé, plus personnel. Mais en 1959 comme d'ailleurs en 1964 ce n'est pas de **Shadows** dont il faut attendre la lumière et l'influence, mais de l'Europe, de l'étranger et de metteurs en scène renommés.

2. Pour le moment non. Les grands cinéastes ne tournent pas. Les vieux (Ford, Mc Carey, Walsh), n'ont plus de travail. La seconde génération (Daves, Mann, Fuller) est en difficulté et aucun grand ténor, fort peu de réels talents, se sont révélés récemment. La production est entièrement aux mains des banques et des agents d'acteurs, ce qui est catastrophique. Un metteur en scène vendant bien sa salade, sachant être diplomate avec les acteurs aura toutes les chances. Le règne du producer est fini. Tant que les acteurs domineront la situation, il n'y a pas grand chose à espérer. Seuls les réalisateurs à succès peuvent persévérer. J'entends par là ceux qui ont connu il n'y a pas trop longtemps de grands succès (Wilder, Brooks).

3. Jerry Lewis me semble très original, dont le comique est fondé sur une tradition très américaine, mais qu'il détruit de plus en plus (Laurel et Hardy, Harry Langdon). Son influence est nulle, car il est très méprisé, notamment par la critique américaine. C'est un isolé. Arthur Penn est un metteur en scène talentueux, mais pour le moment sans personnalité. Après deux films passionnants, dont l'un devait beaucoup au scénario (Leslie Stevens) et l'autre à un rodage professionnel dû au travail théâtral, il vient de s'effondrer à deux reprises. Son dernier film, monument préhistorique digne du cinéma américain de 1935 (Le script de Lilian Hellman, bien qu'un peu retravaillé par dix personnes dont Michael Wilson et Ivan Moffat est effroyable). Pour le moment, attendons... Il est trop tôt pour crier au génie, comme pour le trainer dans la boue, mais, malgré des détails intéressants, **The Chase** est très inquiétant. Il y a chez Penn un snobisme pour les « grands sujets » fort discutable. **Johnny Cool** est un film nul dont les rares idées sont uniquement dues au beau roman de John Mc Partland et au scénario de Joseph Landon. La critique, toujours en retard qui avait loupé **Underworld U.S.A.** de Fuller et **Legs Diamond**, le chef-d'œuvre de Boetticher,

s'est rabattue sur ce sous-produit, de même qu'elle a surestimé **Ride the High Country**, petit film mal réalisé, malgré de bonnes idées.

**Harper** qui est plus intéressant, plus réussi, est un film collectif où les producteurs, les scénaristes (ou plutôt le scénariste et le romancier) et le réalisateur doivent être également crédités. Cela ne veut pas dire que Jack Smight est un grand bonhomme, mais sa réalisation témoignait d'une solide connaissance du film noir classique, revue et corrigée par une amertume très curieuse et un goût pour le sordide que l'on n'a pas assez remarqué (à part le génial article de Tailleux). C'est le prototype parfait du film du jeune cinéma réussi. Il manque simplement à l'entreprise cette patte, cet enthousiasme que l'on trouve chez Boetticher, Walsh, cette personnalité que l'on trouve chez Fuller.

5. Ces films ne peuvent avoir aucun avenir, car ils ne seront jamais distribués. Toutes les expériences en chambre close sont vaines et stupides. La connerie intense qui préside à ces expériences me détourne d'en parler davantage. Moins on mentionnera ces demeurés, ces troglodytes, mieux cela vaudra.

4. Je voudrais ajouter que le jeune cinéma américain est une notion vague. Il se compose pour le moment de gens venus de la T.V. ou de Broadway et qui semblent curieusement n'avoir aucune personnalité visuelle. Pour le moment il n'y a aucun nom qui ait provoqué un intérêt semblable à celui des Daves, des Mann, des Brooks. Certains ont réussi de bons films : Arthur Hiller avec **Americanization of Emily**, George Roy Hill avec **The World of Henry Orient**, Ralph Nelson avec **Soldier in the Rain**, mais je ne vois aucun auteur, aucun style, aucune pensée. Une exception, Leslie Stevens, le plus intéressant de tous, qui a réussi à construire des variations passionnantes autour de thèmes très personnels. Un de ses films, **Hero's Island**, est le plus beau film américain de ces dernières années.

Pour le reste, je vois chez certains un goût pour les sujets délicats (Mulligan), une certaine habileté avec les acteurs, mais aussi un refus de s'appuyer sur la tradition, sur la culture d'un pays. La plupart de ces films manquent de cette santé, de cette bonne humeur que l'on trouve même chez des artisans comme Gordon Douglas. Une exception, dans le domaine de la comédie, où Quine, Edwards et Stanley Kramer ont prouvé des dons exceptionnels, mais est-ce du nouveau cinéma...

Bien sûr, les sujets sont abordés avec moins de restriction, mais ce que l'on gagne en théorie, on le perd en pratique, car sur l'écran, tout semble gommé par un style uniforme. Ce sont les sujets qui différencient les réalisateurs. Frankenheimer, à la rigueur le plus personnel (même si presque tous ses films sont ratés), a réussi grâce à Axelrod et une prédilection pour Nelson, Roy Hill, Martin Ritt, ... Lumet se sauve parfois une caméra très mobile le curieux **Manchourian Candidate...** Mais est-il possible de dire la différence entre (**Fail Safe**, très supérieur à **The Hill**). Quelques inconnus, Kershner, très prisé des intellectuels américains, Sydney Pollack, Francis Coppola, Burt Kennedy (excellent scénariste un policier intéressant **The Money Trap**), certains scénaristes comme George Axelrod (**Lord Loves a Duck** que l'on dit fort bon...). Et au-dessus de tout cela le seul, l'unique Stanley Kubrick, surtout pour **Lolita** et **Strangelove**.

Dans l'ordre, je dirai Kubrick, Stevens, et loin derrière il a réussi un joli western **West of Montana** et tant d'autres qui me semblent des films isolés. Quant par ses choix de sujets et une technique qui s'améliore Hiller, Frankenheimer, Georges Roy Hill, enfin Ritt, Nelson...

Je n'ai pas vu le Brian C. Hutton ni **Un Homme comme**rière Smight, Lumet, Mulligan, Penn, et encore derrière, aux Mekas, je préfère ne rien en dire.

Hollywood maintenant c'est Rome !!!

## JACQUES LEDUC

1. Je n'envisage qu'une réponse négative, et à laquelle il est peu possible d'apporter de nuances. L'intérêt de **Shadows** était d'introduire dans le cadre d'une distribution normale, ou presque normale, des conceptions et des manières de tourner originales (compte tenu du milieu d'où est issu le film). Bientôt dix ans plus tard, **Shadows** reste une exception : et cela même fausse les positions face à l'œuvre. Je serais tenté aujourd'hui d'écrire que la critique a surestimé le film de Cassavetes, et les films qui ont suivi du même auteur viennent presque confirmer cela. Par ailleurs, il ne faut pas accorder à **Shadows** une influence qui appartient vraiment beaucoup plus au cinéma européen en général, et français en particulier. Je parle ici plus particulièrement de technique ; et si aujourd'hui on accepte d'utiliser la caméra portée à l'intérieur de cadres plus rigoureux (Haskell Wexler dans **Qui a peur de Virginia Woolf ?**) on n'a pas pour autant relégué la Mitchell aux oubliettes. Mais que **Virginia Woolf** ait été impensable il y a dix ans implique-t-il que ce soit grâce à **Shadows** qu'il vient d'être tourné ?

2. Bien qu'il soit exact d'affirmer que les patterns de production à Hollywood évoluent, il serait peut-être plus juste de dire que c'est à Londres, Rome, Madrid, Montréal ou New York qu'ils changent ! Mais c'est un autre problème, même s'il touche par la bande celui des syndicats américains. Entre temps, la critique américaine (l'officielle, celle des grands quotidiens, les rainmakers...) ponctue de plus en plus ses textes de qualificatifs tels que « meaningful », « refreshing », etc., ce qui signifie

sans doute que le « Monkey Business » est fini ! Nous voilà dans l'ère de l'« adult film », terme naguère consacré aux productions cochonnes nous venant d'Europe ! Il fallait donc des producteurs indépendants, et voilà la véritable révolution, pour assumer dans des films les réformes du Code Hays et pour aborder des sujets jusque-là tabous (l'avortement par exemple). Et voilà qui est sain.

Mais il est une situation qui n'a pas changé et qui ne semble pas le devoir (sinon le pouvoir) de sitôt : chacun de ces producteurs indépendants doit passer par un « major » pour assurer la distribution de son produit. L'intermédiaire existe toujours (e.g. Famous Players-United Mausements) qui contrôle la quasi majorité des salles dans la plupart des villes. Il existe des lois anti-trust aux U.S.A., mais elles sont inefficaces au Canada). C'est un trust contre lequel les producteurs indépendants doivent se battre avec l'aspect désespéré qu'une telle lutte implique. Voici un cas : Monte Hellman, cinéaste, et par ailleurs monteur du dernier Corman **The Wild Angels**, a tourné un western sublime **The Shooting**. Il a fait ce film avec l'argent d'un ami, Jack Nicholson. Tourné dans la Vallée de la Mort au Nevada pour des miettes, le film a été fait entièrement en marge des grands syndicats : une fois terminé, il est impossible à son auteur d'y apposer le sceau syndical sans lequel aucun « major » n'y touchera, fut-ce du bout des doigts. Alors, y a-t-il évolution aux U.S.A. ? Sans doute.

Il y a plus de films intéressants que naguère. Mais ces films coûtent plus cher qu'auparavant et ce sont toujours les trusts qui les contrôlent. Il y a plus de films intéressants à voir, ce qui n'implique pas qu'il y ait plus de films !

L'augmentation du nombre de spectateurs dans les salles est minime, certes, mais la lutte contre la télévision est gagnée, ne serait-ce que temporairement. Et ceci est intimement relié aux conditions de projection :

le moindre film en panavision, maintenant, demande une politique de sièges réservés ; les films, ceux-là en tout cas, tiennent l'affiche très longtemps. Les salles ont en quelque sorte personnalisé les conditions de représentation des films. Et les gens sortent, vont au cinéma.

Hollywood a-t-il changé, ou est-ce le spectateur qui a changé, qui a évolué — dans un sens ou dans l'autre ?

3. Beaucoup de bien !

4. Comme l'hirondelle, ce n'est pas un seul nom qui fait une tendance. Voire quelques noms. Nous ne savons pas en quoi consiste le jeune cinéma américain, et je pense qu'il faut attendre qu'il vieillisse pour que l'on sache de quoi il est fait. Parfois nous voyons des films d'auteurs inconnus qui nous séduisent assez : **Dead Heat on a Merry Go Round**, de Bernard Gerard, ou **Warning Shot**, de Buzz Kulik. Ce sont d'excellentes séries B provenant d'un pays qui a perdu l'habitude de ce genre de cinéma (Harper ne faisait que rappeler le temps des séries B sans en être un... Les films coûtent tous trop chers pour être d'authentiques séries B). La plupart des jeunes réalisateurs américains sont évidemment des mutants de la télévision où ils ont appris l'efficacité.

Ils sont innombrables les auteurs qui ont des rapports directs avec la T.V. ; de ceux que vous mentionnez question 3, Peckinpah vient tout juste de signer un télé-théâtre pour un grand réseau de télé américaine. Penn arrive directement de la télé et Jerry Lewis se prépare à y retourner pour une émission de spectacle d'une heure. Il est difficile, à l'intérieur des cadres existants, de se tenir bien au courant des gens qui tournent pour la T.V. des émissions hebdomadaires ou bi-hebdomadaires ; Hollywood alimente aujourd'hui trois réseaux de télé : on y voit donc beaucoup de déchets, ce qui implique des gens pour les faire ! Les meilleures émissions sont encore celles dites d'affaires publiques : actualités, interviews, « coverage », etc., et leur intérêt n'a rien à

voir, finalement, avec la façon dont elles sont faites : il est inhérent à l'information qu'elles véhiculent.

Notons ceci : les jeunes réalisateurs qui s'appellent aujourd'hui Penn, Jewison, Frankenheimer ou n'importe qui, peu importe la qualité et le talent de chacun, arrivent tous de la télé ; ils ont appris leur métier en mettant en scène les œuvres des meilleurs auteurs américains dans le cadre d'émissions telles que **Playhouse-90**. Or, aujourd'hui, peut-être parce que le niveau culturel des U.S.A. est en baisse, de telles émissions n'existent plus, sauf exceptionnellement. Alors, d'où viendront les auteurs de demain ?

Puis, cet autre phénomène : les réalisateurs, les bons réalisateurs de la T.V. sont-ils intéressés par le fait de quitter la télé pour le cinéma ?

Qu'est-ce à dire sinon que les figures dominantes du cinéma américain sont celles d'il y a dix, quinze ou vingt ans : elles s'appellent Kazan ou Mankiewicz (dont nous venons de voir le génial **The Honey Pot**).

5. Je trouve le cinéma de l'underground new-yorkais complaisant, entiché de narcissisme malsain, d'un esthétisme outré et vieillot. Sans aucun intérêt ! **Hallelujah the Hills** est un autre film unique, exception à partir de laquelle tous les espoirs sont permis — mais nous attendons toujours. Je n'ai pas vu **Chelsea Girls**, de Warhol.

D'autre part, le travail des animateurs expérimentaux ne présente guère plus d'intérêt. En général, leur œuvre, morne ou médiocre, est loin d'égaliser en qualité et en cohérence l'animation américaine classique. On ne peut pourtant pas nier le talent d'un Robert Breer : cependant, il n'y a pas lieu de croire qu'il sera à la source d'un renouveau intéressant.

6. Si Ford, Hawks, Hitchcock, et tous ceux de soixante ans, Fuller, Walsh et autres, représentent une forme de cinéma dépassée, ceci est bien inquiétant puisqu'à quelques exceptions près ce sont eux qui font les films les plus américains et, par là, les plus intéressants. Il faut

plusieurs **Un homme et une femme** pour valoir une seule minute de **Cheyenne Autumn** (je donne le film de Lelouch comme exemple étant donné le succès bœuf qu'il a reçu aux U.S.A.). Le scandale — mais en est-ce un vraiment ? — c'est de voir Ford tourner, tourner, tourner sans que jamais ne vienne le « consacrer » le moindre Oscar, et pourtant Ford aussi est un « moneymaker »...

Il n'y a par ailleurs rien de décadent lorsqu'une maison de production confie une superproduction à un auteur-réalisateur reconnu : ce n'est que la consécration inconsciente par les hommes d'affaires du cinéma d'auteur. Et si **Le Roi des Rois** a eu raison de Nicholas Ray, **Cléopâtre**, elle, a fait mûrir Mankiewicz ! Allez voir **The Honey Pot**. Entre temps, les autres (Huston, etc.) continuent à travailler, et ils n'ont pas dit leur dernier mot (Mann, hélas !).

7. Aux U.S.A., tout ce qui a la moindre importance s'intellectualise. Je ne parle pas ici, évidemment, des quelques films ridicules que nous sommes contraints de voir puisqu'ils font partie de la distribution normale, du circuit. Mais j'ai vu **How to Succeed in Business without Really Trying** : bien que ce film soit sans grand intérêt sur le plan des chorégraphies et de la musique, il fait plaisir à voir à cause de la méchanceté féroce et très amère à l'égard du big business américain et de la grande entreprise anonyme. La caricature — qui n'en est pas une ! — va dans le sens de la méchanceté de **Mad** : pas un moment d'espoir dans ces tons pastels ! C'est signé David Swift dont nous avons vu auparavant deux excellentes comédies.

Le western, lui, a toujours ses maîtres que nous connaissons et qui ne changent pas.

Les jeunes qui s'y aventurent tombent dans l'outrance et Sidney Furie tourne l'histoire d'un cheval comme s'il faisait un remake de **Ipccress File**, à travers le trou d'une serrure : beaucoup de tape-à-l'œil, d'intellectualisme, de bonnes causes, de Marlon Brando — mais peu de film.

Domage. Martin Ritt est pire avec son infect **Hombre**. Heureusement que Richard Brooks nous a donné **The Professionals**. Mais lui, c'est un « vieux » !

**En guise de conclusion.**

Il est aussi difficile de savoir quelles voies empruntera le cinéma américain tant que nous ne saurons pas qui va les tracer. En attendant, je veux bien risquer ce qui suit :

1. Nombre diminuant de westerns : un jour il n'en sortira plus qu'une dizaine par an, et ce sera stable. Et ça, c'est une conséquence directe de la télé où il y a trop de westerns.

2. Nombre grandissant de comédies musicales (allons-nous un jour revoir le couple Fred Astaire-Ginger Rogers ?). Autre conséquence (à l'envers) de la télé.

3. Peut-être un nombre grandissant de séries B, à condition que de jeunes cinéastes s'éloignent de la télé, et que les salles à la politique de billet-réserve-par-téléphone n'accaparent pas tout le public, et que dans les autres salles les prix d'entrée soient relativement modiques.

4. Une influence grandissante des cinéastes médiocres tels que Jewison, Ritt, Frankenheimer, etc.

5. Croissance d'une production locale new-yorkaise grâce à l'initiative du maire Lindsay qui permet aux cinéastes de tourner dans les rues plus facilement que ne l'ont fait ses prédécesseurs.

6. La possibilité d'une importance grandissante des petits distributeurs en marge des Majors, lesquels petits distributeurs manipulent souvent des produits européens de plus en plus populaires : en retour, ces distributeurs réinvestissent les profits dans de modestes productions locales sur lesquelles ils ont une plus grande part.

7. Une conviction de plus en plus grande que rien n'est moins certain que l'industrie du cinéma.

Voilà, nous attendons !

**PETER BOGDANOVITCH**

1. Je me méfie des mouvements — je pense que des **individus** font des films, et c'est tout ; aussi, en ce qui concerne **Shadows** on peut seulement dire que l'œuvre postérieure de Cassavetes a été décevante et que les espoirs que **ce metteur en scène** avait fait naître ne se sont pas encore réalisés.

2. Seuls des artistes peuvent amener une renaissance. Et sûrement pas des changements dans les systèmes de production. Qu'un film soit fait pour un grand studio ou grâce à un producteur indépendant impécunieux importe peu s'il est bon. Il est trop tôt pour dire s'il existe de jeunes metteurs en scène américains qui atteindront dans leur propre voie la stature des vieux maîtres.

3. Tous les metteurs en scène cités dans cette question peuvent créer la renaissance dont il vient d'être parlé, mais, comme je l'ai dit, il est trop tôt pour avancer quoi que ce soit. Jerry Lewis a fait quelques œuvres brillantes mais non sans défauts dont la meilleure est **The Nutty Professor** ; les quatre films de Penn sont très intéressants et l'on peut attendre beaucoup de ce cinéaste. Sam Peckinpah a fait du bon travail pour la télévision — et un film excellent (**Ride the High Country**). Harper n'a rien à voir avec ces trois metteurs en scène ; fondamentalement, c'est un peu plus qu'une médiocre adaptation de **The Big Sleep**.

4. Les **noms** qui représentent le jeune cinéma américain incarnent des « tendances importantes actuelles » ; Tewksbury, Penn, Peckinpah, Lewis, Blake Edwards, et bien d'autres dont je n'ai sans doute pas encore vu les films.

5. Je ne peux prédire le futur dans aucun domaine. Je connais peu l'œuvre de Robert Breer, d'Andy Warhol ou de Kenneth Anger. Les quelques films de Stan Van der Beck que j'ai vus étaient très drôles. J'en ai vu un ou deux de M. Brakhage ; ils m'ont laissé indifférent.

6. Tout d'abord, le cinéma des « Ford, Preminger, Mann, etc. » ne représente pas, une forme de cinéma, mais trois, etc. Ensuite il ne sera jamais « dépassé ». Rien n'a « provoqué la décadence de ces cinéastes », ils ne sont pas en décadence.

7. Les possibilités restent infinies.

#### HERMAN G. WEINBERG

1. Oui, je crois vraiment que *Shadows* a eu un effet salutaire sur les jeunes cinéastes américains qui expérimentent. Ce fut sans conteste une rupture avec le passé qui conduisit à ce qu'on pourrait appeler notre propre « nouvelle vague » — le soi-disant « cinéma souterrain » qui, à présent, avec le succès de *Chelsea Girls* a décidé de faire surface ! Un des films les plus heureux à sortir de ce bouillon de culture fut, bien sûr, *Hallelujah The Hills* de Mekas.

2. Je ne vois pas de « renaissance » à Hollywood, que ce soit du côté des productions ou ailleurs. Le système de production des films peut avoir quelque peu changé mais les œuvres qui émanent de la capitale cinématographique américaine ne ressemblent en rien à une « renaissance », comme le mot semblerait l'indiquer ! Hélas, si seulement Hollywood **pouvait** renaître ! Sur le plan des idées, Hollywood n'a rien d'autre à dire, et techniquement il affiche toujours plus de prétention. Le premier enthousiasme à faire des films n'existe plus. Y en aura-t-il un second ? J'en doute. Mais cela est vrai de tous les pays producteurs de films. Car le public,

présentement, se presse aux films dits « nouveaux » (à cause de la formule à succès — formule de désespoir total, — qui consiste à allier le sexe à la violence), et c'est tout ce qui intéresse les producteurs. Mais où sont les artistes opiniâtres d'antan ? Oui vraiment, où sont donc les neiges d'antan ?

#### 3. Concevez-vous qu'ils puissent figurer dans un numéro consacré au Nouveau Cinéma Américain ?

Je ne pense rien de l'infantile Jerry Lewis et j'ai peine à comprendre l'engouement des Français à son égard. Je n'ai rien vu d'Arthur Penn, bien qu'il semble jouir d'une réputation considérable ; je n'ai pas vu non plus *Johnny Cool* et *Harper*. Mais d'après ce que j'en sais, j'espère qu'ils n'ont aucune espèce d'influence sur les jeunes cinéastes américains. Je préférerais que ces derniers fussent influencés par les maîtres de la génération précédente, les Giottos du cinéma. Mais cela non plus n'aura pas lieu, car ces maîtres n'eurent aucune discipline et il n'existe pas en Amérique ce qu'on peut appeler une tradition. Tout doit être obligatoirement nouveau, la nouveauté devient le critère de la beauté. Comme disait O. Wilde naguère « l'ennui avec le progrès, c'est qu'il marche en avant et non en arrière ». Ce n'est pas là une plaisanterie en forme de paradoxe. C'est une remarque plus profonde qu'on ne l'avait soupçonné dès l'abord. La bombe atomique aussi signifie progrès, n'est-il pas vrai ?

4. Les tendances actuelles importantes du jeune cinéma américain en 1967, dites-vous ? Quoi qu'il rompe avec le passé, il nous présente un héritier viable. Il a une fraîcheur de ton, frisant l'effronterie cynique, et une ardeur à tout essayer, même si ce qu'il fait est sans précédent (les pseudo « nouveaux films » de Hollywood ne sont pas nouveaux, ils ne font que répéter d'anciennes formules en les renforçant, mais il n'y a en eux aucune audace **réelle** malgré tout ce qu'on nous dit sur la hardiesse de leurs sujets, et il leur manque le charme du

cynisme juvénile). Quant aux noms qui incarnent ces tendances de fraîcheur et de cynisme (au meilleur sens du terme), je proposerais Andy Warhol, Adolfas Mekas, Jonas Mekas, Gregory Markopoulos, Joseph Strick... peu de noms en vérité. Van der Beck aussi peut-être.

5. A mon avis, c'est New York qui sera appelée à jouer le rôle le plus important dans le jeune cinéma américain. Elle est après tout le creuset de la vie créatrice américaine et elle offre un dynamisme qui fait défaut à la Californie. Il y a trop de « douce farniente » en Californie.

Quant à ma façon de concevoir l'avenir du cinéma expérimental aux U.S.A., je crains fort que mes prévisions soient hasardeuses, voire fausses. Mais à mon grand regret, je ne pense pas que cette période verra s'épanouir des films comme ceux d'autrefois, dans les années 30, films expérimentaux de ces années mémorables pendant lesquelles presque tout ce qui fut produit en Europe ou en Amérique, pendant la première avant-garde, devint plus ou moins célèbre et fait désormais partie des classiques de l'histoire du cinéma. Il y aura bien entendu des exceptions — comme toujours — mais non pas un épanouissement réel, total. Je ressens cela d'instinct. Quelque chose manque, en dépit de toute l'ardeur dont font preuve les jeunes expérimentateurs et, parce qu'il m'est impossible de le définir précisément, je dois généraliser et dire qu'il leur manque... l'amour.

#### Envoi :

Je n'ai pas de prévisions plus heureuses en ce qui concerne l'avenir de Hollywood. Alors, où donc aura lieu la renaissance dont vous parliez. Oui, où ? Peut-être en France, car je crois beaucoup en Truffaut et Godard. Je crois aussi en Luis Bunuel, mais ne regardons pas trop vers la « vieille garde ». C'est une autre histoire.

#### IAN CAMERON

1. Je puis dire quant à moi qu'on ne saurait fonder aucun espoir sur **Shadows**, le film le moins spontané qu'on fit jamais.

2. S'il y a une renaissance à Hollywood, c'est sur les valeurs immobilières. Elle n'affecte en aucune façon la qualité des films produits. En ce qui concerne le système de production, tout ce qu'on peut dire c'est qu'un nouveau lot de **croulants** a remplacé l'ancien. Le sentiment d'insécurité qui avait pour cause l'indépendance des producteurs n'a pas abouti à accroître l'originalité mais au contraire a poussé les réalisateurs à s'en remettre de plus en plus aux vieilles méthodes qui consistent à ne pas prendre de risques. La Hollywood de Joseph E. Levine et de Martin Ransohoff n'aura probablement réussi qu'à nous rappeler les vertus de celui de Louis B. Moyer et de Harry Cohn.

3. Une belle brochette de cinéastes ! Dans ses meilleurs jours, Jerry Lewis est le fils spirituel de Stan Laurel ; au pire la victime de son propre délire. Afin de ne pas changer de sujet, disons que **Major Dundee** pourrait bien marquer le bout de l'impasse pour un cinéaste dont la présomption a, en un temps record, écrasé la compétence. **The deadly Companions** était un bon film, de même, à un degré moindre, **Ride The High Country** quoique déjà la façon malhabile de traiter le sujet et les aspirations artistiques commençaient à poindre chez Peckinpah.

Arthur Penn, cependant est peut-être le meilleur cinéaste américain de sa génération et sans contredit, pour Hollywood le meilleur transfuge de la télévision. Quand à **Harper**, c'est, depuis **Ride the High Country**,

parmi les films américains le plus surestimé, un pétard mouillé, sans aucune griffe d'auteur. La nostalgie était son seul agrément, vicié du fait que les réalisateurs avaient manifestement préféré le thème de **The Big Sleep** au livre, et avaient un désir juvénile de tourner une version « adulte » du film de Hawks.

4. 5.7. Aucun commentaire, du moins... publiable.

6. Qu'entendez-vous par forme de cinéma dépassée ? Dire de Ford ou de Preminger qu'ils sont dépassés revient à dire que Renoir fut dépassé par le modernisme de **La Coquille et le Clergyman** par exemple. Il est cependant vrai que Mann n'a pas survécu à son voyage en Europe. Le plus Américain des cinéastes américains semble perdu hors du milieu qui l'a vu naître.

#### JOHN GILLET

1. Je ne crois pas. **Shadows** fut un essai d'improvisation qui obtint de bons résultats à cause des gens de talent qui y figuraient, mais les essais ultérieurs qui tendaient à le copier conduisirent à des résultats peu concluants, d'autant que l'improvisation en tant que « forme » est très difficile à réussir.

2. De nos jours, la révolution principale à Hollywood semble provenir du fait que les conditions normales de production d'un film sont telles qu'elles ont permis à la plupart des principaux réalisateurs, récemment, de tourner des films (sauf bien entendu, ces créateurs malheureux et « marqués », comme Capra, Vidor, Sternberg, Mamoulian, Lang, qui semblent incapables de trouver place dans cette nouvelle structure). La montée des producteurs indépendants n'a pas toujours donné de bons résultats car ils manifestèrent quelques maladresses de novices dans leur commerce avec les réalisateurs plus renommés et plus aguerris.

3. Jerry Lewis : inégal, mais brillant quand il joue sans effort, mais pourrait courir à l'échec s'il succombait aux travers du sentimentalisme. Arthur Peen : lourd et incapable de se maîtriser, tout spécialement quand il s'essaie au film d'art, genre **Mickey One**: Sam Peckinpah: homme d'un talent certain, qui pourrait devenir un grand réalisateur s'il trouvait une organisation de production qui lui convienne. **Harper** : tentative pas très heureuse de ressusciter le climat Bogart/Hawks et qui n'aurait jamais dû être en couleurs.

4. Frankenheimer, Peckinpah, Mulligan, Silverstein sont tous très doués, dans des voies différentes, mais ils sont en grand danger de se compromettre avec de mauvais producteurs. Mais il est plus facile maintenant de se livrer à des expériences nouvelles, d'être non conformiste, que dans les années 50, et les occasions sont plus nombreuses.

5. Quelques-uns des cinéastes que vous mentionnez ont un talent pénétrant, hors du commun, mais je ne me sens pas d'affinités envers la soi-disant Ecole américaine indépendante — trop de prétentions, peu de compréhension vraiment profonde du cinéma, des maladresses techniques inexcusables.

6. Les grands de Hollywood appartiennent sans nul doute au passé car ils semblent peu disposés à travailler en bonne intelligence à l'intérieur de l'organisation actuelle de production, à tout le moins pas pendant un laps de temps prolongé. Tourner des super-productions ne veut pas nécessairement dire trahir ses dons naturels (cf. **El Cid** de Mann) mais quelques réalisateurs éprouvèrent quelques difficultés à diriger personnellement leurs productions comme Nicholas Ray avec son film produit par Bronston.

7. Peu de réalisateurs contemporains semblent capables d'étendre les limites des grands genres hollywoo-

diens. Le déclin de la comédie musicale est une grande perte, mais, peut-être le « western » recevra-t-il une nouvelle impulsion avec la sortie d'*El Dorado* de Hawks.

#### GUIDO ARISTARCO

Cher M. Leutrat,

« Il y a des enfants mal dégrossis et des enfants qui en savent aussi long que des petits vieux », écrivait Marx. Il me semble, à moi, que pour parler du « jeune » cinéma américain, on doit avant tout le débarrasser, critiquement, de sa carte d'identité. Il ne suffit pas, cela devrait aller de soi, d'avoir vingt ou vingt-cinq ans pour faire des films jeunes, entendons par là frais, nouveaux, anticonformistes, rompant avec le passé. Quant aux manifestes, ils ne suffisent pas non plus.

Même au cinéma, les idées dominantes sont celles de la classe dominante. En général (et les exceptions sont rares), le cinéma soutient ces idées et plus ou moins explicitement les défend. Cela est partout vérifiable en Occident et particulièrement dans le cinéma américain, ou, pour mieux dire, hollywoodien, où l'industrie est précisément, en tant que telle, la mieux organisée. et dépendant le plus de groupes de pression économiques et souvent même politiques. Ici, vraiment, plus qu'en aucun autre endroit, la classe qui dispose de la puissance matérielle, comme eût dit Marx, devient par là même puissance « spirituelle » : Hollywood, qui dispose des moyens de production matérielle dispose aussi de ce fait des moyens de production intellectuelle et décide aussi bien de la production des idées que de leur diffusion. De là vient la révolte, l'attitude adoptée par les metteurs en scène comme Rogosin et Cassavetes, et par d'autres représentants du **New American Cinema** à l'égard de la production officielle.

On n'a aucun mal à comprendre le mécontentement et le malaise éprouvés par ces cinéastes, leur impatience. Ils ont parfaitement raison d'affirmer que partout dans le monde, et en particulier à Hollywood, le cinéma officiel est moralement corrompu, esthétiquement désuet, superficiel et vide ; que même si certains produits atteignent à un certain niveau, ils camouflent avec plus d'habileté que les autres, les thématiques fausses et un manque de style. Le « Groupe », c'est bien connu, veut agir non seulement pour promouvoir un nouveau langage, mais aussi un « nouvel homme » : il est pour l'art, mais non pas aux dépens de la vie. « Nous ne voulons pas de films faux, brillants et raffinés ; nous les préférons rudes, voire grossiers, mais vivants. Non pas roses, mais de la couleur du sang ». C'est là un programme sans aucun doute digne de la plus grande considération.

Mais hélas, jusqu'à ce jour au moins, les résultats, qui me semblent douteux, velléitaires, ne correspondent pas à ces louables ambitions : les exceptions sont rares, j'entends les œuvres d'importance, elles aussi discutables d'ailleurs, comme **Come back Africa** ou **Shadows**. Ces rebelles sont convaincus que la méthode artistique choisie et mise en œuvre est inédite, qu'elle est la seule capable de réaliser leur programme. Or, il s'agit au contraire d'une méthode (le film n'est plus fondé sur le sujet ni sur le scénario, mais sur la confiance dans le « miracle de la caméra », dans sa miraculeuse capacité de capter la réalité quotidienne et dans la liberté laissée aux acteurs d'exprimer leurs sentiments face à des situations qui se présentent à eux en cours de tournage) qui remonte à Grierson, aux « novateurs » du cinéma muet soviétique, au premier grand artiste de cette école (Eisenstein), à l'art poétique de Zavattini. Le fait qu'une méthode artistique ne soit pas inédite n'implique certes pas, par là même, une tare, une limite ; il conviendrait en revanche de

rechercher les éventuelles limites que comporte la méthode, de voir par exemple, dans le cas qui nous occupe, si cette méthode est la plus adéquate pour creuser la réalité, pour nous l'offrir dans ses dimensions authentiques, dans sa totalité.

Nous ne dirons rien des régressions de certains représentants du **New Cinema** qui se sont carrément repliés sur de vieilles positions de pseudo avant-garde. Revenons plutôt au Cassavetes de  **Shadows** qui (avec le Rogosin de **Come back Africa**) offre un des meilleurs exemples de réussite obtenue par le « Groupe ».  **Shadows** est stylistiquement original, il atteint à un niveau inhabituel en ce qui concerne la vérité psychologique et affective, des lieux et des milieux. Mais, quand nous passons à la considération de l'ensemble, le ton baisse ; la situation devient ambiguë sur le plan conceptuel et il ne semble pas du tout que  **Shadows** soit le film le plus vrai sur la tension raciale que nous ait donné l'Amérique. Il nous semble même que, dans ce domaine, il ne se distingue pas tellement de l'hollywoodien  **Pinky**. Fût-ce inconsciemment Cassavetes se range à sa manière à l'opinion de ceux qui considèrent que les Noirs doivent vivre avec les Noirs et les Blancs avec les Blancs. Il repropose en somme l'image de la grande brume blanche, la brume du préjugé qui devient d'abord une grande montagne d'acier et puis une cage de fer dans laquelle tous les hommes de couleur seraient comme perdus, d'où ils ne sauraient plus sortir. Les Noirs de Cassavetes sont des ombres et restent des ombres, sans perspectives.

Le protagoniste de **Come back Africa** n'a pas davantage de poids dialectique, sa révolte reste individuelle, et sans espoir, la poésie qui, indubitablement, se dégage du film est de nature irrationnelle. Et pourtant l'histoire (l'histoire faite par les hommes) nous montre que les choses changent, en Afrique aussi bien qu'en Amérique. La véritable raison de notre réticence devant un Rogosin

ou un Cassavetes se situe donc, non pas sur le plan des valeurs stylistiques, de l'expression, mais sur un plan idéologique. Il est difficile de concevoir que des catégories psychologiques telles que la rage, le dégoût, le désespoir, l'excitation, puissent, même lorsqu'il s'agit d'états d'âme protestataires, entrer efficacement dans le cadre d'une opposition concrète à l'idéologie bourgeoise, cette opposition dans laquelle le « Groupe » entend jouer son rôle. Mais en excluant généralement toute alternative, c'est-à-dire en affirmant que l'homme ne peut rien faire pour changer le monde, ils se bornent à en donner des interprétations et le laissent inchangé. Le néo-capitalisme n'en demande pas davantage.

Face aux anarchismes intellectuels de tant de jeunes metteurs en scène américains (qu'on pense aux Mékas) ou au cinéma expérimental d'un Anger, nous pouvons répéter la fameuse proposition : « Je te laisse protester, et toi, tu me laisses faire mes affaires ». La nausée que provoquent les vides commodités du bien-être bourgeois sert à bien peu de choses s'il lui manque le support d'une dialectique concrète (qui, pour moi, est matérialiste). La résolution dialectique de la nausée passe à mon avis par la lutte contre la nausée et non par la simple constatation qu'on l'éprouve et encore moins par un nivellement passif du phénomène. On voit assez fréquemment (et pas seulement en Amérique, mais aussi en Italie, en France, et ailleurs) de jeunes réalisateurs qualifiés de rebelles et considérés comme tels, qui ne sont pas le moins du monde révolutionnaires, ni même simplement anticonformistes, mais bel et bien conservateurs, pour ne pas dire réactionnaires, en ce sens « qu'ils cherchent à faire tourner à l'envers la roue de l'histoire ». Prenons par exemple Sam Peckinpah. Bien qu'il soit d'origine peau-rouge, ses  **Deadly Companions** et  **Ride the High Country** ne posent pas le problème indien. Pire encore, dans le premier film, plus modestement, nous trouvons l'habituelle menace que

fait peser l'indien. Ce même indien sera présenté dans le film suivant, **Sierra Charriba** comme purement sanguinaire et pillard. Face à lui, le réalisateur transfigure en héros deux aventuriers sans scrupules, le major Dundee, de l'armée fédérale, et le capitaine sudiste Tyreen, unis pour la circonstance contre « l'ennemi commun », le Sudiste étant de surcroît gratifié d'une auréole romantique.

Le premier revers de fortune a d'ailleurs précipité (comme dirait Engels) des réalisateurs moins jeunes, Kazan, Aldrich, Zinnemann, Ray, Rossen et même Huston et Kubrick, dans les rangs de ceux qu'ils auraient voulu combattre, leur a fait adopter les méthodes et les idées de l'élite au pouvoir et du pouvoir tout court, par crainte d'être réduits à la condition du pauvre. Et, dans ces rangs-là nous trouvons aujourd'hui Cassavetes lui-même. Certes, la situation est dramatique, et face à cette situation, à l'intérieur de cette situation, on se lasse d'œuvrer. Plus incommensurable devient l'abîme qui sépare le caractère public de la société américaine « officielle » — qui ne tolère, précisément, « officiellement », aucune protestation clairement formulée — de quiconque, malgré tout, entend rester un homme et défendre son intégrité, plus il y a place, comme dirait Adorno, pour le cinéaste qui manifeste sa supériorité au moyen d'une extravagance bien organisée. Cette même extravagance qui passe si souvent pour du cinéma jeune, anticonformiste, de rupture avec le passé.

Mon cher Leutrat, mes réserves touchant le jeune cinéma américain pourront vous paraître excessives et très exagérée mon impression qu'il s'agit moins d'un cinéma grossier que d'un cinéma de petits vieux avisés. Il s'agit bien entendu d'une interprétation générale, et il est des distinctions qui s'imposent, auxquelles j'ai d'ailleurs fait allusion. Mais je tenais et je tiens toujours à apprécier à leur mesure exacte le poids et la taille

des jeunes réalisateurs contre une certaine critique qui veut leur trouver à tout prix de l'originalité ; je tiens à dénoncer de plats remâchages où seule la salive est nouvelle (un exemple évident : Arthur Penn). Le problème est complexe, je m'en rends compte, et ne peut être résolu en une seule lettre mais ailleurs, et surtout dans mon récent **Dissolvimento della ragione** (Feltrinelli, 1965) j'ai cherché à développer et à mieux défendre mon point de vue.

Avec mes très cordiaux sentiments.

G. A.

EDOARDO BRUNO

1 et 5. Je n'ai jamais pensé que **Shadows**, ni en général, le groupe Mekas, pourraient apporter quelque correctif au système de production américain. Comme l'**off Broadway** au théâtre, l'**off Hollywood** a été et est toujours utile pour expérimenter tout ce que l'avant-garde, la recherche de groupe, peuvent produire dans le domaine du cinéma. Le même phénomène se manifeste dans la peinture, la musique, la poésie. Le groupe du **New American Cinema**, et en particulier le groupe de **Film Culture**, me semble particulièrement important par suite de la diversité de ses recherches et de l'existence chez tous ses représentants d'une préoccupation esthétique (l'art étant entendu comme mouvement unitaire), dans la recherche de l'élaboration de nouvelles formes expressives. Tout ce que Jonas Mekas théorisait, voici bien des années, en écrivant qu'un cinéma à quinze mille dollars fournirait le meilleur exemple de cinéma libre et neuf, avec la valeur d'une prise de position plutôt séduisante, mais posait aussi l'alternative d'une réforme d'un système de production, qui a besoin de bien d'autres

exutoires pour atteindre des publics toujours plus vastes. Dans l'hypothèse la plus favorable, la réforme, le correctif, pouvaient venir des recherches formelles sur le plan de la liberté du langage. Mais Markopoulos, Anger ou Ron Rice, au début de ces recherches, se trouvaient œuvrer dans un contexte tellement différent qu'il ne pouvait être question — sauf dans un très lointain et problématique avenir — d'influencer la production hollywoodienne.

3. Aujourd'hui, pourtant, Hollywood semble plus réceptive, plus disponible. Hawks, Lewis, Penn, « expérimentent », chacun à leur manière et leurs films sont totalement libres dans leur forme et dans leurs résultats. Je pense à **Red Line 7 000**, je pense à **Mickey One** et à **The Iron Torn**. Il y a dans ces derniers films une indéniable cohérence et comme une « ligne expérimentale » nouvelle que je crois opportun de souligner. Le scénario n'est plus le modèle accablant mais, souvent, une simple indication de travail, tandis que l'œil de la caméra invente, enrichit, dilate les significations en se mouvant librement dans un espace physique, dans un univers renversé.

4. Sur le jeune cinéma américain, j'aurai peu à dire. Je ne connais pas les données biographiques des différents metteurs en scène. Le cinéma hollywoodien est le seul où cette distinction reste sans grande importance. **Fig Leaves** (1926) de Hawks me semble très nouveau, étonnamment moderne, alors que **Sierra Charriba** de Peckinpah me semble étonnamment classique. Dans le cinéma expérimental, le propos de Rooks (**Chappaqua**) ne débouche sur rien, alors que restent très stimulants les films de Rice, Markopoulos et Brakhage, plus encore que ceux de Kenneth Anger. (En ce qui concerne les films d'animation, je sais pour l'instant peu de choses et je m'abstiens de porter un jugement.)

6. Je crois pouvoir maintenant répondre à la sixième question. Pratiquement, le cinéma hollywoodien me semble toujours très capable de concilier les deux moments du classisme et de la modernité. Aussi ne parlerai-je pas d'auteurs dépassés. Ford, Mann, Huston, sont toujours présents (même si Huston, avec **La Bible**, a manifestement raté son coup). Je ne pense pas non plus que les super-productions puissent être cause de décadence. Il suffit de se rappeler que le cinéma de Griffith a largement contribué à créer le langage filmique. Je verrais plutôt une menace de décadence d'un genre qui a de toute évidence sa place dans l'histoire du cinéma, dans la confusion qui préside actuellement à la mise en chantier de tant de super-productions.

7. Après tout, ce sont les « genres » (western, musical, comique, comédie) qui donnent son relief à tout discours critique s'efforçant de communiquer à différents niveaux avec le spectateur. Le retour aux « genres » est finalement ce que le jeune cinéma peut faire aujourd'hui de plus moderne sur le plan de la recherche d'une « possible » popularité.

#### GIULIO CESARE CASTELLO

1. Non.
2. Non.
3. L'histoire récente du cinéma américain est une histoire d'espairs déçus.
4. De temps en temps on trouve un film intéressant. La personnalité à laquelle j'attache le plus d'importance est Stanley Kubrick. Mais son meilleur film reste **Paths of Glory** (1958).

5. Je ne peux pas exprimer un jugement précis, car je ne connais que quelques films des auteurs que vous mentionnez.
6. En général, oui.
7. Le cinéma américain a presque abandonné le **musical**. En ce qui concerne d'autres « genres », il n'a plus ni la force ni la fantaisie pour les sortir d'une routine habituellement très médiocre.

### JONAS JANZ

1. La transformation d'une partie au moins de la production cinématographique américaine, que l'on pouvait attendre après l'apparition de **Shadows**, n'a malheureusement pas eu lieu. Ni Cassavetes lui-même qui tourna successivement à Hollywood deux autres films, ni les autres metteurs en scène qui poussaient à un changement ne présentèrent par la suite de films dans la lignée artistique de **Shadows**, bien que la situation du cinéma américain dans ces années-là offrit la possibilité d'un renouvellement. Car la puissance des grandes compagnies d'Hollywood était alors battue en brèche par la perte des chaînes de cinéma et la pression constante de la télévision, avec laquelle Hollywood, nolens volens, était contrainte de composer. On ne pouvait plus ignorer ou passer sous silence les producteurs indépendants — Le Hollywood miniature, selon le mot de Jonas Mekas —. La génération des metteurs en scène des années 50 (Kubrick, Brooks, Ray, Aldrich, etc...) par des films qui exprimaient davantage de sens critique et des qualités plus personnelles que les autres, avait continué avec succès la tradition de la meilleure partie de Hollywood, et par là, à mon avis, élargi de façon décisive

la base d'un renouvellement du cinéma américain. En particulier les essais, même s'ils n'étaient pas toujours réussis, des films « off-Hollywood », ou bien des films d'un Morris Engel (**Lovers and Lollipops** 1955), d'un Lionel Rogosin (**On the Bowery**, 1956); (**Come back Africa**, 1958), et **Desistfilm** de Stanley Brakhage tourné en 1954, témoignaient à l'évidence du fait que la nouvelle génération était décidée à libérer le cinéma américain de ses liens traditionnels. **Shadows**, né dans la situation que je viens d'esquisser ici, devait bien devenir un des sommets du cinéma de son pays, mais il ne put influencer de façon décisive l'évolution des années suivantes. Tant les « officiels » que les outsiders du cinéma américain persévérèrent dans leur voie, et la protestation des New-Yorkais contre **Shadows** (la seconde version destinée à l'exploitation), témoignait à l'avance de la réticence de ce groupe. Sans aucun doute les principes de production et les idées formelles de John Cassavetes ont été ensuite repris et la spontanéité exceptionnelle de son film se retrouve dans toute une série d'œuvres postérieures du groupe new-yorkais. **Shadows** a peut-être enfin renouvelé la preuve de la nécessité qu'il y a pour un auteur d'imprimer à un film la marque de sa personnalité. Mais la dimension sociale que John Cassavetes sut donner dans **Shadows** à un fait emprunté à la vie quotidienne de la réalité américaine, la tentative, à mon sens réussie, de faire exprimer à ses personnages, à travers des expériences concrètes et individuelles, des expériences sociales à valeur générale, et de ne pas reproduire le particulier pour l'amour de ce particulier, cette dimension sociale aucun cinéaste new-yorkais n'a pu ensuite l'atteindre dans un de ses films. On en retrouve des échos chez Jonas Mekas (**Guns of the Trees**) et Shirley Clarke (**The Connection**, **The Cool World**).

2. L'évolution du système de production de Hollywood présente une constante. Dans un système économique

fondé sur des principes capitalistes (disons commerciaux, en termes plus aimables sinon plus justes), il est bien connu que l'on considère comme un péché mortel le fait de ne pas évoluer au gré des transformations du marché et de ses désirs éventuels. La prépondérance de la télévision, dans une partie au moins des marchés qui constituaient un des débouchés traditionnels du cinéma américain, le déclin du **star-system**, et l'évolution de la structure du public sous l'influence du film européen, ne pouvaient manquer d'influencer le système de production de Hollywood, les coproductions et ce qu'on a appelé les **runaway productions** ont provoqué d'autres transformations ; l'engagement, de plus en plus fréquent, de metteurs en scène non-américains transformera également la physionomie du film américain dans l'avenir. Il y a des indices qui montrent que les metteurs en scène peuvent déjà travailler pour Hollywood dans des conditions plus libérales qu'autrefois. Mais je reste sceptique. L'expérience qu'a faite il y a peu Sam Peckinpah à Hollywood ne doit pas être oubliée. Certes Hollywood a réagi à la transformation structurelle du marché. Dans ce contexte, l'évolution de la censure américaine est symptomatique. Les productions de Hollywood font montre de plus d'originalité ; mais qu'elles soumettent à l'avenir les rapports sociaux à un contrôle plus critique qu'autrefois, c'est ce que je n'ose qu'espérer.

**3.4.6.7.** Des metteurs en scène comme Sam Peckinpah, Arthur Penn et Jerry Lewis représentent indiscutablement cette partie du cinéma américain, la meilleure, dont je viens de parler. Leurs dons pour la mise en scène, le talent dramatique de Peckinpah, le dynamisme de Penn et le comique à la fois trivial et charmant de Jerry Lewis qui aboutit parfois à des perspectives saisissantes, ne peuvent être niés. On pourrait certes objecter que Penn utilise avant tout l'élément émotionnel

et que l'« *América's own fool* », dans presque toutes ses œuvres, compense, par le fatalisme, les tendances non-conformistes de ses films. Sam Peckinpah et Jerry Lewis ont su continuer, d'une façon personnelle et spécifique, la tradition du genre particulier à l'intérieur duquel ils travaillaient et transformer par leur critique la physionomie de ce genre. C'est ce qui me semble justement déterminant pour l'avenir des genres traditionnels, car le film de genre à l'état pur est mort ; le film moderne en recueillera les éléments, et sous le masque des genres traditionnels tentera de représenter des perspectives sociales adaptées à notre temps. Cette tentative a parfaitement réussi dans l'excellent film de Richard Brooks **The Professionals** et dans **Harper**, de Jack Smight. Avant eux, Burt Kennedy avec **The Money Trap** avait déjà attiré l'attention sur ces tendances qui, à mon avis, devraient déterminer l'avenir du cinéma américain. Je ne suis pas prophète, mais je crois que Richard Brooks, Burt Kennedy et Stanley Kubrick, peut-être aussi Jack Smight et Robert Wise continueront à travailler dans cette direction. Par ailleurs, Budd Boetticher ne mérite pas d'être plus longtemps ignoré. A côté de cela, Hollywood continuera de faire des super-productions à la **Dr Jivago** et de grands cinéastes seront aussi à sa disposition pour les tourner. Mais je ne crois pas que les super-productions ont pu détruire le talent d'un Ford ou d'un Huston. Que le cinéma d'un Ford ait perdu toute valeur, **Liberty Valance** et **Cheyenne Autumn** prouvent le contraire. John Huston en fournirait aussi la preuve.

5. Jusqu'à maintenant je n'ai malheureusement pu voir que peu des « *underground movies* ». Je n'ai qu'une connaissance fragmentaire des films de Robert Breer, Stan Van der Beck ou Stan Brakhage. De Kenneth Anger je n'ai vu que **Scorpio Rising** et aucun film de Andy Warhol. Pour cette raison je ne peux répondre à votre question sur l'avenir de ces films, surtout quand

je pense que le seul catalogue n° 3 de la **Filmmakers Corporation** contient plus de 200 films. Les « Outsider-movies » que j'ai pu voir ont des tendances qui donnent beaucoup à réfléchir. L'égoïsme sans limite, le romantisme irréfléchi, le penchant à l'irrationnel de quelques-uns de ces films, la renonciation caractérisée aux relations sociales et la forme idéologique de l'isolement dans tous les films dont j'ai pu avoir connaissance sont certes des documents sur la rébellion et la protestation individuelle de ces créateurs pleins de sensibilité, mais ne traduisent pas, selon moi, une réaction particulière en face du monde d'aujourd'hui, un monde qui, de toute façon, n'est pas le meilleur des mondes possibles. Je concède néanmoins que la destruction radicale de la narration traditionnelle pratiquée par ces outsiders devrait libérer le film de ses formes artistiques figées.

## DICTIONNAIRE DES INDEPENDANTS

Ce dictionnaire comporte autour de 220 noms de cinéastes « indépendants ». Nous ne prétendons pas avoir fait l'inventaire de tous ceux qui créent en dehors de Hollywood. Ainsi, il nous a fallu en éliminer un certain nombre, faute de renseignements sur leur compte. Voici, à titre indicatif, une vingtaine d'entre eux : Ann Arbor, Tom Anderson, Wallace Berman, David Bradley, Bob Branaman, Samson De Brier, Steve Clensos, Elwood Decker, George Fenin, De Forest, Beverlay Grant, Charles Guggenheim, Jerry Joffen, Sam Kaner, George Manupelli, Cameron Parsons, Robert Pike, John Schmitz, Brant Sloan, Francis Stillman, Vladimir Telberg, Roger Tilton, Helene Sand Turner... Pour ceux qui figurent ci-après, ils représentent diverses catégories, animation, expérimentation de tous ordres, cinéma «-vérité », côte ouest, côte est, cinéma « indie », cinéma souterrain, tendance Jonas, tendance Adolfas, sans tendance, ceux qui ont du talent, ceux qui en ont moins ; combien resteront ? Nous avons fait aussi entrer dans leur nombre des cinéastes qui ne font plus vraiment partie du « nouveau » cinéma américain, mais qui lui sont liés de très près pour avoir incarné, ou pour incarner encore, des expériences parfois exemplaires. Une liste des jeunes cinéastes travaillant à Hollywood suit ce dictionnaire : l'une et l'autre permettront au lecteur de « situer » des noms souvent peu connus, viendront comme appui aux pages qui précèdent et feront avant tout de ce petit ouvrage, du moins nous l'espérons, un instrument de travail.

ADACHI Masao. — **Conversation between a Nail and a Stocking** (1958) — **Pou Pou** (1960) — **Wan** (1961).

AGEE James (1910-1955). — Critique de cinéma, scénariste de **Night of the Hunter** de Ch. Laughton. Tourne en 1948 **In the Street** avec Helen LEVITT et Janice LCEB.

ALMENDRAS Nestor. — **Gente en la Playa**.

ANGER Kenneth. — Côte ouest (Los Angeles). Auteur de **Hollywood Babylone** (1959), ouvrage sur les scandales de la capitale du cinéma.

**Who has been rocking my Dream Boat** (1941) — **Tinsel Tree** (1941-1942) — **Prisoner of Mars** (1942) — **The Nest** (1943) — **Escape Episode** (1944) — **Drastic Demise** (1945) — **Fireworks** (1947) — **Puce Moment** (1949) — **La Lune des Lapins** (1950) — **Eaux d'Artifice** (1953) — **Inauguration of the Pleasure Dome** (1954) — **Thelema Abbey** (1955) — **Scorpio Rising** (1963) — **Kustom Kar Kommandos**.

Certains de ses films sont inachevés : **Puce Women** (1948) — **The Love that Whirls** (1949) — **Maldoror** (1951-1952) — **Eros Eidolon** (1953) — **Histoire d'O** (1959-1960).

ANTONIO Emile de. — **Point of Order** (en collaboration avec Dan TALBOT) — **Rush to Judgment**.

ARLEDGE Sara. — **Introspection**.

ARVONIO John. — **Abstract and Concrete**.

AULT William. — **The Movie Set** (1964).

AVINO Carmen d'. — Animation.

**Vernissage** (1950) — **Finland** (1951) — **Patterns for a Sunday Afternoon** (1954) — **Theme and Transition** (1956) — **The Big O** (1958) — **The Weavers** (1958) — **The Room** (1958-1959) — **A Trip** (1960) — **Stone Sonata** (1962) — **Pianissimo** (1963) — **Finnish Fable** (1964).

BAILLIE Bruce. — Côte ouest (San Francisco).

**On Sundays** (1960-1961) — **Mr Hayashi** (1961) — **The Gymnasts** (1961) — **Have you thought of talking to the Director** (1962) — **A Hurrah for Soldiers** (1963) — **To Parsifal** (1963) — **Mass** (1963-1964).

BARON Allen. — **Pie in the Sky** — **Blast of Silence** (1961).

BEATTIE Paul. — Côte ouest.

**A Thimble of Good Bye** — **The T Cross** — **L** — **The 8th House**.

BEDNO Ed. — **The Foreclosure** (en collaboration avec R.A. HEREFORD).

BELL Carl. — **Le Chant Fou** (1966).

BELSON Jordan. — **Transmutation** (1947) — **Improvisation**

(1948) — **Mambo** (1951) — **Bop Scotch** (1952) — **Caravan** (1952) — **Things to come** (1952) — **Mandala** (1953).

BIBERMAN Herbert J. — Né à Philadelphie en 1900. L'un des « Dix de Hollywood ».

**Salt of the Earth** (en collaboration avec Paul JARRICO, producteur et Michael WILSON, scénariste, 1953).

BINKEY George. — **Antifilm two**.

BLAND Edward. — **The Cry of Jazz** (1958).

BLUE James. — **The March** (1963) — **Drew's Blue**.

BOULTENHOUSE Charles. — **Handwritten** (1959) — **Dionysius** (1963).

BRAKHAGE Stan. — Côte est. Auteur d'un ouvrage : **Metaphors on Vision**. La durée de ses films varie de deux minutes et demie à quatre heures et demie.

**Interior** (1953) — **Unglassed Windows cast a Terrible Reflection** (1953) — **Desist Film** (1954) — **The Extraordinary Child** (1954) — **In between** (1955) — **The Way to Shadow Garden** (1955) — **Reflections on Black** (1955) — **The Wonder Ring** (1955) — **Flesh of Morning** (1956) — **Nightcats** (1956) — **Loving** (1956) — **Daybreak and Whiteye** (1957) — **Anticipation of the Night** (1958) — **Wedlock House : an Intercourse** (1959) — **Window Water Baby moving** (1959) — **Cat's Cradle** (1959) — **Sirius remembered** (1959) — **The Dead** (1960) — **Thigh Line Lyre Triangular** (1961) — **Films by Stan Brakhage : an Avant-Garde Home Movie** (1961) — **Blue Mose** (1962) — **Oh Life** — **A woe Story** — **The a Test News** (1963) — **Mothlight** (1963) — **Dog Star Man** (1961-1964) — **Songs** (1964) — **The Art of Vision** (1961-1965) — **Blue White-Blood's Tone - Vein** (1965) — **Fire of Waters** (1965) — **Black Vision** (1965).

BREER Robert. — Animation. Né à Détroit en 1926. A vécu à Paris entre 1949 et 1959.

**Form Phases** (1954) — **One Miracle** (1954) — **Eats** (1956) — **Jamestown Baloos** (1957) — **A Man and his Dog out for Air** (1957) — **Recreation Two** (1957) — **Eyewash** (1959) — **Homage to Jean Tinguely's Homage to New York** (1960) — **Inner and outer Space** (1960) — **Blazes** (1961) — **Horse over tea Kettle** (1962) — **Pat's Birthday** (d'après un happening de Claes OLDENBURG, 1962).

BROOKS David. — **Jerry** (1963) — **Night Spring Daystar** (1964).

BROUGHTON James. — Côte ouest (San Francisco).

**Mother's Day** (1948) — **Adventures of Jimmy** (1950) — **Fair in the Afternoon** (1951) — **Loony Tom, The Happy Lover** (1951) — **The Pleasure Garden** (1953).

- BROWN Bertram. — Côte est (New York).  
**The Winner.**
- BRUMMER Richard S. — Fait le lien entre la côte est et la côte ouest.  
**The Drum** (1952) — **First Fear** (1952).
- BRYANT Baird. — **The Vipers** (1956) — **X Mas** (1962).
- BURCKHARDT Rudy. — **The Automotive Story — East Side Summer — Under the Brooklyn-Bridge — What Mozart saw on Mulberry Street — Mounting Tension — Millions in Business as Usual — How Wide is Sixth Avenue — Shoot the Moon — Miracle on the B.M.T.** (1964) — **Lurk** (1965).
- BURTON Michael et Philip. — **Journey Alone — Wasn't That a Time.**
- BUTE Mary Ellen (en collaboration avec Theodore NEMOTH, sauf pour le dernier film). — **Rythm in Light** (1936) — **Synchrony N° 2** (1936) — **Anitra's Dance** (1936) — **Evening Star** (1937) — **Parabola** (1938) — **Escape** (1940) — **Toccata and Fugue** (1940) — **Tarantella** (1941) — **Sport Spook** (1941) — **Alstronics** (1954) — **Dance Macabre — Finnegans Wake.**
- CANNON Doran W. — **Lewis and Alan go to Maine and meet Jane.**
- CANNON William. — **The Square Root of Zero.**
- CAREY Timothy. — **The World's Greatest Sinner.**
- CARRIER Rick. — **Strangers in the City** (1961).
- CASSAVETES John. — Né à New York en 1929. A suivi l'Académie des Arts Dramatiques de cette ville. A été acteur à la télévision, puis au cinéma (**Libre comme le Vent** de Parrish, **A Bout Portant** de Siegel...) et assistant-régisser à Broadway pour **Fifth Season**. A cette occasion, il lance un appel pour la réalisation du film **Shadows**. Il passera ensuite à Hollywood.  
**Shadows** (avec Ben CARRUTHERS comme acteur) (1960) — **Too Late Blues** (1961) — **A Child is waiting** (1963).
- CHARLOT Martin. — **Apocalypse 3.**
- CHATTERTON Bob. — **The Hobs and the Circus — Passion in a Seaside Slum** (les deux films en collaboration avec Taylor MEAD).
- CLARKE Shirley. — Née à New York. Danseuse, elle réalise d'abord de brefs courts-métrages sur sa profession.  
**Dance in the Sun — In Paris Park — A Moment in Love — Bullfight — Skyscraper** (1959) — **A Scary Time** (1960) — **The Connection** (1960) — **The Cool World** (1963) — **Jason** (1967).

- COHEN John. — **The High Lonesome Sound.**
- COMPTON Juleen. — **Stranded — The Plastic Dome of Norma Jean.**
- CONNER Bruce. — **Cosmic Ray — A Movie.**
- CONRAD Tony. — **The Flicker.**
- CORDIER Robert. — **Stoning Machine** (en collaboration avec Edward HOCHMAN).
- CORSO Gregory. — **Happy Death** (en collaboration avec Jay SOCIN).
- COWAN Bob. — **Child — Strangelove Impulse — Go out with any one because they might have interesting Friends — Drum Waters — The Children's Hour — Summer Dance.**
- CROCKWELL Douglas. — **Fantasmagoria 1** (1938) — **Fantasmagoria 2** (1939) — **Fantasmagoria 3** (1940) — **Glenn Falls Sequence** (1946) — **The Long Bodies** (1947).
- DANSKA Herbert. — **The Gift — Sweet Love, Bitter.**
- DAVID James E. — **Shadows and Light Reflections** (1948) — **Color and Light N° 1** (1950) — **Reflections N° 2** (1950) — **Refractions N° 1** (1951) — **Color Dances N° 1** (1952) — **Analogies N° 1** (1953) — **Thru the looking Glass** (1954) — **Evolutions** (1955).
- DEITCH Gene. — **Le Jongleur** (en collaboration avec AI KOUZEL).
- DEREN Maya. — Côte est (New York). Fille d'un psychiatre et d'origine russe, elle réalise son premier film en Californie. Elle est l'auteur de nombreux articles et ouvrages dont un pamphlet: **An Anagram of Ideas on Art, Form and Films** (1946).  
**Meshes of the Afternoon** (en collaboration avec Alexander HACKENSCHMIED, son mari, c'est-à-dire le cinéaste Alexander HAMMID, 1943) — **The Witch's Cradle — At Land** (1944) — **Studies in choreography for the Camera** (1945) — **Ritual in Transfigured Time** (1945-1946) — **Meditation of Violence** (1948) — **The very Eye of Night** (1959).
- DIAMANT Lincoln. — Côte est (New York).  
**Falling Out.**
- DONATO William Di. — **The Quest for St-Toribius** (1962).
- DORSEY Alexandre. — **Dime Store — Life and Death of a Sphere.**
- DORSKY Nathaniel. — **Ingreen** (1964) — **A Fall Trip Home** (1965).
- DOWNEY Robert. — **Balls Bluff — Babo 73** (en collaboration avec Taylor MEAD, 1964).

- DRASIN Dan. — **Sunday.**
- DREW Robert. — **Crisis.**
- EAMES Charles et Ray. — Côte ouest.  
**Blacktop** (1952) — **Parade** (1952) — **Moscow** (1959).
- EMSCHWILLER Ed. — Côte est (New York). Cameraman d'**Hallelujah les Collines.**  
**Dance Chromatic** (1959) — **Transformation** (1959) — **Life-lines** (1960) — **Into the Arms of Fallen Men** — **Time of the Heathen** (en collaboration avec Peter KAAS, ainsi que le précédent, 1960-1961) — **Variable Studies** (1960-1961) — **Thanatopsis** (1961-1962) — **Totem** (1962-1963) — **Scrambles** (1960-1963) — **George Dumpson's Place** (1961-1964) — **Body Works** (1965) — **Faces of America** (1965) — **Art Scene U.S.A.** (1966) — **Relativity** (1966).
- ENGEL Morris. — Né à New York le 8 avril 1918. Photographe de presse et aux armées, journaliste.  
**The Little Fugitive** (en collaboration avec Ray ASHLEY et Ruth ORKIN, son épouse, 1953) — **Lovers and Lollipops** (en collaboration avec Ruth ORKIN, 1955) — **Weddings and Babbies** (1958).
- ETTING Emlen. — **Poem 8.**
- FIELD O. — **White Flood** (1939-1940).
- FISCHINGER Oscar. — Côte ouest (Los Angeles).  
**Studies N°s 1-12** (1928-1932) — **Coloratura** (1931) — **Composition in Blue** (1933) — **Circle** (1933) — **Allegretto** (1936) — **Optical Poem** (1937) — **An American March** (1939) — **Motion Painting N° 1** (1949).
- FLEISCHNER Bob. — **Blonde Cobra** (en collaboration avec Ken JACOBS) — **Grandma's House** (1965).
- FLICKER Theodore J. — **The Troublemaker. T.P.A. T.P.A.**
- FOREST Leonard. — **In Search of Innocence.**
- FRANK Robert. — **Pull my Daisy** (en collaboration avec Alfred LESLIE et avec un commentaire de Jack KEROUAC, 1960) — **The Sin of Jesus** (en collaboration avec Alfred LESLIE, 1961) — **O.K. and here.**
- FRIEDMAN Gene. — **Three Dances** (1964).
- GARFEIN Jack. — Né en 1930. **The Strange One** (1956) — **Something Wild** (1961).
- GASSAN Arnold. — **Marsyas** — **The Doors** (1963).
- GELANTINE Wheaton. — **Water Stars** (1951) — **Treadle and Bobbin** (1954).
- GERSON Barry. — **The Neon Rose** (1964).

- GESSNER Peter. — **Time of the Locust.**
- GOLDMAN Peter Emmanuel. — **Echoes of Silence** (1965).
- GOLDSHOLL Mildred. — **Dissent Illusion.**
- GORDON Gene. — Côte ouest.  
**Triumph of the Swill.**
- GORDON Stuart. — **Dance of the Innervoice** (1964).
- GRANT Dwinell. — **Themis** (1940) — **Contrathemis** (1941) — **3 Dimensional Experiments** (1945).
- GRAUER Victor. — **Archangel.**
- GROOMS Red. — **Shoot the Moon** — **The Unwelcome Guests** — **Manor Mouse** — **Umbrellas Bah!**
- HAMMID Alexander. — Mari de Maya Deren, photographe de **Forgotten Village, Crisis** et **Hymn of the Nations.**
- HANISH Stuart. — **Have I told you Lately.**
- HARRINGTON Curtis. — Côte ouest (Los Angeles). Réalise un premier film: **The Fall of the House of Usher**, à quatorze ans. Acteur dans **The Inauguration of the Pleasure Dome.**  
**Fragment of Seeking** (1941) — **Crescendo** (1942) — **Picnic** (1948) — **On the Edge** (1949) — **Dangerous Houses** (1952) — **The Assniation** (1953) — **The Wormwood Star** (1955) — **Night Tide** (en collaboration avec Dennis HOPPER, 1966).
- HARRIS Hilary. — Côte est. Né à New York, a étudié en France, en Suisse, en Californie. A débuté par deux films abstraits, puis est passé au documentaire.  
**Longhorn** (1951) — **Generation** (1956) — **Highway** (1958) — **Seawards the Great Ships** (1960) — **The Dialogues** (1962) — **Polaris Action** (1962) — **The Walk** (1963) — **The Farmer and I** (1963) — **Animated Children's Films** (1963) — **The Squeeze** (1964) — **9 Variations** (1966).
- HAUBLEY John. — **Moonbird.**
- HELLEFA Courtney. — **I'm Sorry.**
- HELICZER Piero. — **The Autumn Feast.**
- HIGGINS Dick. — **The Flaming City** (1963) — **Invocation of Canyons and Boulders for Stan Brackhage** (1963) — **Plunk** (1964).
- HILL Jerome. — Né à Saint-Paul (Minnesota). Habite depuis 1930 à Cassis (Bouches-du-Rhône).  
**Grandma Moses** (1950) — **Albert Schweitzer** (1957) — **The Sand Castle** (1961) — **Open the Door and see all the People** (avec Taylor MEAD comme acteur; ancien titre: **Peacock Feathers**, 1964).

- HIRSCH Storm de. — Auteur d'un recueil de poèmes : **Twilight Massacre**, et de **Alleh Lulleh Cockatoo**.  
**Journey around a Zero** (1963) — **Divinations** (1964) — **Good bye in the Mirror** (1964) — **Peyote Queen** (1965) — **Jonas in the Brig**.
- HIRSH Hy. — **3 Dimensional Experiments** — **Divertissement Rococo** (1952).
- HUGO Ian. — Côte est. **Ay-Ye** (1950) — **Bells of Atlantis** (1953) — **Jazz of Lights** (1953) — **Melodie Inversion** (1958) — **The Gondola Eye** (1963).
- HURTADO Angel. — **Venezia Vibrations**.
- HURWITZ Leo. — Membre du **Frontier Film**.  
**Native Land** (en collaboration avec Paul STRAND, 1941) — **Strange Victory** (1948) — **The Museum and the Fury** (1955) — **Here at the Water's Edge** (1961) — **Verdict for To-morrow** (1961).
- ISMURA Takahiko. — Né en 1937.  
**Onan** — **Love (« Ai »)** (1963).
- JACOBS Ken. — **Little Stabs at Happiness** — **Star spangled to Death** — **Baudelarian Capers** — **The Death of P'Town** — **Saturday Afternoon Blood Sacrifice** — **TV Plug** — **Little Cobra Dance** — **Blonde Cobra**.
- JACOBS Lewis. — Côte est (Première école de New York).  
Auteur de **Rise of American Film** (1939).  
**From Tree Trunk to Head** (1937) — **Lincoln Speaks at Gettysburg** (1951) — **A Sculptor speaks** (1952) — **Buma : African Sculpture speaks** (1952) — **Matthew Brady : Photographer of an Era** (1953) — **The Raven** (1954) — **Ode on a Grecian Urne** (1954) — **The Book of Job** (1954) — **Face of the World** (1960) — **The Rise of Greek Art** (1960) — **Gothic Art** (1961) — **Another Time : Another Voice** (1964).
- JORDAN Larry. — Côte ouest (San Francisco).  
**Patricia giving Birth to a Dream by the Doorway**.
- KAMERLING Norman. — **Too Bazooka** (1964).
- KAPLAN Howard. — Côte est (New York).  
**Krushchev**.
- KASS Peter. — **Time of the Heathen**.
- KATZ Max. — Côte ouest (San Francisco).  
**Wisp** (1963) — **People** (1964) — **Jim the Man**.
- KAUFMAN Philip. — Middle-West (Chicago).  
**Goldstein** (en collaboration avec Ben MANASTER) — **Frank's greatest Adventure**.
- KAYE Stanton. — Né en 1944.  
**Georg** (1964).

- KININGSTEN John. — **L'Araignée**.
- KLINE Herbert. — Formé par **Frontier Film**, auteur de **Forgotten Village** (1947) — **Crisis** (1938) — **Lights out in Europe** — **My Father's House**.
- KOLLMAR Eric. — **Changing Tides**.
- KORTY John. — Côte ouest (San Francisco).  
**The Language of Faces** (1961) — **Breaking the Habit** — **The Crazy Quilt** — **The Act**.
- KRAMER Joseph. — **Smoke**.
- KUBELKA Peter. — **Mosaic in Confidence** (1955) — **Adebar** (1957) — **Schwechater** (1958) — **Arnulf Rainer** (1959) — **Our Trip to Africa**.
- KUCHAR George et Mike. — Leur actrice préférée est Donna KERNES.  
**Born of the Wind** — **A Town called Tempest** — **Lust for Ecstasy** — **I was a Teenage Rumpot** — **Pussy on a Hot tin Roof** — **The Thief and the Stripper** — **A Woman distressed** — **The Lovers of Eternity** — **The Pervert** — **The Slasher** — **Anita needs me** — **Sin of the Fleshpoids** — **Hold me While I'm naked** — **Girl in a night gown**.
- KURI Yoji. — **Ningen Dohu Tven (« Human Zoo »)**.
- LANDAU Herman. — **Big Ron is Boss** (1964).
- LANDOW George. — **Are Era** (1963) — **Fleming Faloon** (1963-1964).
- LATELTIN Hugo. — **Cola Designs N° 1** (1948).
- LAUGHLIN Tom. — **The Proper Time** (1960).
- LAUROT Edouard de. — **Giro di Roma**.
- LEACOCK Richard. — Né à Londres en 1921. Arrive en 1938 aux U.S.A. Collabore avec FLAHERTY, puis s'associe avec Robert DREW pour fonder la **Drew Association**, dissoute en 1963.  
**Toby** (1954) — **F 100** (1956) — **Bernstein in Israël** (1956) — **Pete and Johnnie** (1957) — **Davy** (1958) — **Eddie Sachs** (1959) — **Primary** (1960) — **Kenya** (1961) — **Football** (1961) — **X 15 Pilote** (1961) — **New Frontier** (1961) — **Les Enfants regardaient** (1961) — **Nehru** (1962) — **Jane** (1962) — **The Chair** (1962) — **Stravinsky** — **Mrs Fisher**.
- LEDEBERG Dav. — **Tree** (1963) — **Moth-Eu** (1964) — **Hand-heat** (1964).
- LEE Francis. — **1941** (1941) — **Le Bijou** (1947) — **Idyl** (1948) — **Green** — **Ballad of the Spanish Civil War** — **Untitled** — **Film-Maker's Showcase** (1963).

- LEFF Philip. — **Symphony** (1951).
- LERNER Carl. — **Black like me.**
- LESLIE Alfred. — **The Last Clean Shirt** (1964).
- LEVINE Charles. — **Peaches and Cream** (1964) — **Andy's White Holes** (1965).
- LEVINE Naomi. — Actrice dans différents films indépendants, dont **Normal Love** de Jack SMITH, **Christmas on Earth** de Barbara RUBIN, **Kiss, Dracula et Tarzan and Jane regained Sort** of de Andy WARHOL. **Some** (1964) — **Jaremelu** (1964) — **Yes** (1964).
- LINDER Karl. — Côte ouest.  
**The Black and White Peacock** — **The Telephone Dolls** — **The Allergist** — **The Devil is Dead** — **Apocalypse** — **Mother's Little Helper** — **Going** — **Skin or the Clock Flower Chase** — **Womancock.**
- LIPSET Arthur. — **Very Nive, Very Nice** — 21-87.
- LIVINGSTONE Jack. — **Zero in the Universe.**
- LORENTZ Pare. — **The plough that broke the plaines** (1936) — **The River** (1937).
- LOVI Stephen. — **A Portrait of the Lady in the Yellow Hat** — **Way-We-Go-Round.**
- LUM John Wing. — **Year of the Rat.**
- LYE Len. — **Tusalava** (1928) — **Colour Box** (1935) — **Kaleidoscope** (1935) — **The Birth of the Robot** (1936) — **Rainbow Dance** (1936) — **Trade Tattoo** (1937) — **Swinging the Lambeth Walk** (1939) — **When the Pie was opened** (1939) — **Musical Poster** (1940) — **Kill or be killed** (1942) — **Color Cry** (1952) — **Free Radicals** (1958) — **Rythm.**
- MAAS Willard. — Côte est.  
**Midnight Maases** — **Geography of the Body** (1945) — **Image in the Snow** (1947-1952) — **Mechanics of Love** (1954) — **Narcissus** (en collaboration avec Ben MOORE, ainsi que le précédent, 1954-1955).
- MACLAINE Christopher. — **The End** (1953) — **The Man who invented Gold** — **Scotch Hop** — **Beat.**
- MAC COY Denys. — **The War at Lincoln County.**
- MAC LUCAS Lucy. — Côte ouest.  
**Dulce Domingo Dulce.**
- MALANGA Gerard. — **Academy Leader** (1964).
- MARCUSE Sy. — Côte ouest.  
**White Trash.**

- MARINELLI Lawrence. — **From the Unknown** — **With Stranger Reason.**
- MARKOPOULOS Gregory J. — Auteur de poèmes.  
**Psyché, Lysis, Charmides** (Du sang, de la volupté et de la mort, 1947-1948) — **Christmas U.S.A.** (1949) — **The Dead Ones** (1950) — **Swain** (1950) — **Flowers of Asphalt** (1951) — **Eldora** (1951) — **Fathers Day** (1952) — **Illiic Passion** — **Prometheus** — **Perpetual Mourning** — **Serenity** (1954-1961) — **Twice a Man** (1963) — **Galaxie** (1966).
- MARNER Carole et Eugene. — **Phyllis and Terry.**
- MARTIN Fred. — **Sublimated Birth.**
- MARZANO Joseph. — **When they Sleep** (1957) — **Erostratus** (1958) — **Trilogy: Changeover, Return, Lovelost** (1960-1961) — **The Dancer and the Photographer** (1961) — **From inner Space** (1961) — **You or I** (1962) — **Barbara** (1963) — **Man Outside** (1965).
- MATTER Alex. — **The Drifter.**
- MAYSLES Albert. — Fonde la compagnie **Maysles Films** avec son frère David, en 1962, et se consacre au cinéma-vérité. A collaboré avec Leacock.  
**Psychiatry in Russia** (1955) — **Youth of Poland** (1957) — **Opening in Moscow** (1959) — **Yankee No** (1959) — **Safari ya Gari** (1961) — **Showman** (1962) — **The Beatles** — **Capote.**
- MEAD Taylor. — Acteur dans plusieurs films indépendants, dont **The Illiic Passion**, de Markopoulos.  
**My Home Movies** (1964).
- MEADER Abbott. — **February and after then** — **A Looking for Summer** — **Bone** — **An Interior** (1964).
- MEKAS Adolfas. — Né à Semeniskiai (Lituanie), émigré aux U.S.A. Journaliste, nouvelliste, a participé, avec son frère Jonas, à la fondation de **Film Culture**.  
**Hallelujah the Hills** (1963) — **Mekas Western** — **The Double-Barelled Detective Story.**
- MEKAS Jonas. — Frère du précédent, né en 1926. Rédacteur en chef de **Film Culture**.  
**Guns of the Trees** (1962) — **Fool's Haikus** — **Film Magazine of the Arts** (1963) — **Award Presentation to Andy Warhol** (1964) — **The Brig** (en collaboration avec Adolfas, 1964) — **Movies: Dali** — **Oster Newsreel.**
- MENKEN Marie. — **Eye Music in Red Major** — **Arabesque for Kenneth Anger** — **Bagatelle for William Maas** — **Notebook** — **Mood Mondrian** — **Andy Warhol** — **Faucets** — **Wrestling** — **Moonplay** — **Visual Variations on Noguchi** (1954) — **Go, go, go** — **Hurry! Hurry!** — **Glimpse of the Garden** — **Dwightiana.**

- MERIAN Mylon. — **Abstract Film** (1941-1942).
- MEYER Andrew. — **Shades and Drum Beats** (1964) — **Annunciation** (1964) — **Match Girl**.
- MEYERS Sidney. — **The Quiet One** (1950) — **The Savage Eye** (en collaboration avec Ben MADDOW et Joseph STRICK, 1959 ; actrice : Barbara BAXLEY).
- MIDEKE Michael. — **Search for Icarus** (1963).
- MOCK Flora. — Côte ouest (Los Angeles). **Waiting** (1952).
- MORASIS Midnight. — **Geography for the Body** (1945) — **Mechanics for Love** (1954) — **Narcissus** (1955).
- MORGAN Dennis. — Côte ouest. **Alchemical Opus**.
- MOORSE Robert. — **Zero in the Universe** — **Der Findling**.
- MORRISEY Paul. — **Ancien History** — **Dream and Day Dream** — **Marty Martin does it** — **Civilization and its Discontents** — **Taylor Mead Dances** — **Peaches and Cream** — **Like Sleep** — **Sleep Walk** — **Merely Children** (1964) — **About Face** (1964) — **The Origin of Captain America** (1964).
- MORROW Vic. — **Deathwatch**.
- NELSON Robert. — Côte ouest. **Plastic Haircut** (en collaboration avec Ron DAVIS, Robert HUDSON et William WILEY, 1963) — **Dear Moon**.
- O'CONNELL. — **Greenwich-Village Story** (1963).
- PATTON Richard. — **Time Portrait** (1964).
- PAVON Joseph. — **Formin Motion**.
- PEERCE Larry. — **One Potato, two Potatoes**.
- PENNEBAKER Donn Alan. — A travaillé avec Leacock. **Susan Starr** (en collaboration avec Robert DREW et Hope RYDEN) — **Daybreack Express**.
- PERRY Frank. — Né en 1930. Travaille avec l'Actor's Studio. Sa femme écrit des pièces de théâtre. **David and Lisa** (1962) — **Lady Bug, Lady Bug** (1963) — **The Swimmer**.
- PETERSON Sidney. — Côte ouest (San Francisco). **The Potted Psalm** (1946) — **The Cage** (1947) — **Ah ! Nurture** (1948) — **The Petrified Dog** (1948) — **The Lead Shoes** (1949) — **Horror Dream** — **Mr Frenhofer and the Minotaure** — **Clinic of Stumble** — **The Red Roof**.
- PINTOFF Ernst. — A commencé par des cartoons. **The Violonist** — **The Old Man and the Flower** — **Flebus** —

- The Shoes** — **The Interview** — **The Critic** — **Harvey Middleman, Fireman**.
- POWERS Billy. — **The Fight Game**.
- POWNEY Robert. — **Babo 73**.
- PRESTON Richard. — **Conversation in Limbo** — **The Directions of Harry Hooton** — **Twenty-third Psalms** — **Two by Louis Johnson** — **Paperdollis** — **Manifesto** — **The Word : an Uncommercial** — **Rotha on ecstasy** — **Illumination One** — **Black and Orbite Burlesque** — **2nd May, 1960** — **The Candidates** — **Nightscares** — **The Maze** — **Nothing Sacred**.
- PUTMAN Michael. — **The Hard Swing** (1962).
- RADAX Ferry. — **Am Rand**.
- RICE Ron. — Mort en décembre 1964 à Acapulco (Mexique). **The Queen of Sheba meets the Atom Man** — **The Flower Thief** (avec Taylor MEAD comme acteur, 1960) — **Senseless** (1962) — **Chumlum** (1964).
- ROCHLIN Sheldon. — **Diane, the Zebra Woman** (en collaboration avec Diane ROCHLIN, son épouse) — **Shelton** — **Night Thought**.
- RODRIGUEZ-SOLTERO José. — **El Pecado Original (« The Sin »)** (1964) — **Jerovi** (1965).
- ROEMER Michael. — **Nothing but a Man** (en collaboration avec Robert YOUNG, 1964).
- ROGERS Roger Bruce. — **Round Trip in Modern Art** (1949) — **Toccata Manhatta** (1949) — **Fantasy on a Beethoven Sonata** (1950) — **Rhapsody Motion Painting III** (1951).
- ROGOSIN Lionel. — Né à New York, en 1924. Ingénieur. **On the Bowery** (1954) — **Come Back Africa** (1958) — **Good Times, Wonderful Times**.
- ROOKS Conrad. — **Chappaqua** (1966).
- RUBIN Barbara. — **Christmas on Earth**.
- SANDERS Denis et Terry. — Nés à Yale (Connecticut). Etablis en Californie. **Introduction to Jazz** — **Subject : Narcotica** — **A Time out of War** (1954) — **Crime and Punishment U.S.A.** (1959) — **War Hunt** (1961).
- SAROFF Raymond. — **Store Days 1 and 2** — **Necropolis 1 and 2** — **World's Fair 2** — **Voyages 2** — **Happenings 1 and 2** — **The Real Thing** (1964).
- SCHNEIDER Ira. — **The Frantic Pedantic Semantic Antic** (1965).

- SHARFF Stefan. — Ancien assistant d'Eisenstein.  
**Across the River.**
- SHARITS Paul J. — **Image 1 : An Event** (1965) — **Image 2 : Prelude and Story** (1964) — **Image 3 : Wintercourse** (1964).
- SHAYE Robert. — **Image** (1964).
- SHUVAL Menakheim. — **The Key.**
- SIANI Toni. — **Film A — H and r.**
- SINGER Alexander. — Né en 1932. Conseiller de Leslie STEVENS pour son premier film. S'occupe de théâtre.  
**A Cold Wind in August** (1961) — **Psyché 59** (1963).
- SLEVIN Joseph. — Côte est.  
**Summer Sequence** (1954).
- SLOAN Tay. — **The Limping Dog.**
- SMITH Harry. — **Heaven Hell** (14 films de 90 mn au total) — **Harry Smith's Heaven and Earth Magic Feature.**
- SMITH Jack. — Né à Colombus (Ohio), en 1932. Acteur dans plusieurs films indépendants, dont **Star Spangled to Death**, **Little Stabs at Happiness** de Ken Jacobs, **Blonde Cobra** de Fleishner, **Jeremelu** de Naomi Levine, **Queen of Sheba meets the Atom Man** de Ron Rice, **Dracula, Illiac Passion, Chumlum.**  
**Normal Love** (avec Beverly GRANT pour actrice — elle joue également dans **Dracula, Illiac Passion, Chumlum** — et MARIO qui en est la vedette) — **Scotch Tape** (1962) — **Flaming Creatures** (avec MARIO comme vedette, 1963).
- SOCIN Jay. — **Poems** (1963) — **Happy Death** (en collaboration avec Gregory CORSO).
- STAUFFACHER Frank. — A écrit en 1947 **Art in Cinema. Sausalito — Zig-Zag — The Port of St-Francis.**
- STEINER Ralph. — **H 20** (1929) — **Surface of Seaweed** (1931) — **The City** (avec W. Van Dyke, 1939).
- STERN Bert. — Photographe professionnel.  
**Jazz on a Summer Day.**
- STERN Gern. — **Y** (1963).
- STEVENS Leslie. — Né à Washington, en 1924. Ecrit des pièces de théâtre, connaît le succès à Broadway, travaille pour la télévision et fonde en 1959 sa propre compagnie. Opère sur la côte ouest.  
**Private Property** (avec Kate Manx comme actrice, 1960) — **The Land we Love** (Hero's Island, 1962) — **Incubus** (1966).
- STEVENSON Rosalind. — **Deux Voix.**
- STEWART Bhub. — **The Year the Universe lost the Pennant.**

- STONEY George. — **All my Babies** (autour de 1953).
- STOUMEN Louis Clyde. — **Black Fox.**
- STRAND Paul. — Né en 1890. Personnalité marquante de la première école de New York et de Frontier Film .
- STRICK Joseph. — **Muscle Beach** (1947) — **The Savage Eye** (en collaboration, 1959) — **The Balcony** (1963) — **Ulysses** (1967).
- STUART Mel. — **15 Days in November.**
- TALBOT Linda. — **Vermont in Three and half Minutes.**
- TEAGORE Lewis. — **It's about this Carpenter.**
- THOMPSON Hugh. — **Dal Segno.**
- TOWNSEND Gordon. — **What do you do here** (1961) — **The Marriage** (1963).
- TREGILLUS Leonard. — **No Credit** (1948) — **Proem** (1949) — **Old Fellows Hall** (en collaboration avec R. W. LUCE, ainsi que les précédents, 1950).
- TRESS Arthur. — **The Gardens of Tivoli — World's Fair.**
- VAN DER BEEK Stan. — Côte est (New York). Animation.  
**What who how** (1957) — **Mankinda** (1957) — **One — Astral Man — A la Mode** (1958) — **Three Screen Scenes — Science-Friction** (1959) — **Wheeeels 2** (1959) — **Achoo Mr Keroochev** (1959) — **Skulduggery** (1960) — **Blacks and Whites, Days and Nights** (1960) — **Snapshots of the City** (1961) — **Summit** (1963) — **Breathdeath** (1964) — **Wheeeels 1** (1959-1965) — **Yet** (1957-1965).
- VAN DYKE Willard. — **The City** (1939) — **Valley Town** (1940) — **Children must learn** (1940) — **The Bridge — Northwest U.S.A. — Journey into Medicine** (1947) — **The Photographer** (1948) — **Years of Change — Cabos Blancos.**
- VANMETER Ben. — Côte ouest.  
**Poon-Tang Trilogy.**
- VEHR William. — **Avocador — Brothel.**
- VICARIO John M. — Côte ouest (Los Angeles).  
**Shoppers Market** (1963).
- VICKREY Robert. — **Œdipus.**
- WARHOL Andy. — Côte est.  
**Kiss** (1963-1964) — **Tarzan and Jane regained Sort of** (1964) — **Sleep** (1963-1964) — **Haircut** (1964) — **Eat** (1964) — **Naomi and Rufus Kiss** (1964) — **Blow Job** (1964) — **Dance Movie** (1964) — **The End of Dawn** (1964) — **Salome and Delilah** (1964) — **Empire** (en collaboration avec John PALMER, 1964) — **Harlot** (1966) — **More Milk**

**Yvette** (en collaboration avec Paul MORRISSEY) — **Newsreel** — **Henry Geldzahler** — **The 13 most Beautiful Boys** — **Dracula** — **Screen Test** — **The Chelsea Girls** — **My Hustler**.

WEINBERG Hermann G. — Critique de **Film Culture**. Auteur des ouvrages : **Sin and Cinema** et **Josef von Sternberg. Autumn Fire**.

WHITE Tom. — **Who's Crazy** (en collaboration avec Allan ZION, 1965).

WHITMAN Robert. — **Shower**.

WHITNEY John et James. — **Film Exercises 1-3** (1943) — **3 Abstract Film Exercises N° 4-5** (1944).

WILLIAMS Lloyd Michael. — Côte ouest. **Three : Les Poissons** (pour enfants), **Jabberwock, Opus V** — **Ursula** — **Wipes**.

WILNER Burton. — **Claude Debussy's La Mer, Part. 3** — **Ernst Chausson's Symphony in B Flat** — **Experiment in Film and Music N° 3** — **Experiment in Film and Music N° 4** — **Dialogue of the Wind and the Sea**.

WISE David. — Né en 1957. **Short circuit**.

WISNIEWSKI Ray. — **Doom Show**.

WOLL Yore. — **Study of a Dance**.

YOUNG Christopher. — **Object Lesson** (1941) — **Subject Lesson** (1953-1955).

YOUNG Robert. — **Sit in** — **Journey to a War** — **Nothing but a Man** (en collaboration avec Michael ROEMER).

ZIMMERMAN Vernon. — **Lemon Hearts** (1960) — **To L. A... with Lust** (avec Taylor MEAD comme acteur, 1961) — **The College** (1963) — **Scarface and Aphrodite** (1963) — **America au Gratin**.

## NOUVEAUX CINEASTES DE HOLLYWOOD

Pas plus que le dictionnaire précédent, cette liste n'est complète. En particulier, on n'y trouvera pas les Indépendants comme Cassavetes qui ont changé de camp, ni les cinéastes plus anciens, comme Kazan, qui ont ouvert de nouvelles voies.

ASHER William  
 AXELROD George  
 BOORMAN John  
 BRANDO Marlon  
 COOK Fielder  
 CORMAN Roger  
 CORNFIELD Hubert  
 DA COSTA Morton  
 DEREK John  
 DONEHUE Vincent  
 EDWARDS Blake  
 FORD-COPPOLA Francis  
 FRANKENHEIMER John  
 GERARD Bernard  
 GIST Robert  
 HARRIS James B.  
 HART Harvey  
 HELLMAN Monte  
 HILLER Arthur  
 FUTTON Brian C.  
 JEWISON Norman  
 JOHNSON Lamont  
 KENNEDY Burt  
 KERSHNER Irvin  
 KUBRICK Stanley  
 KULIK Buzz  
 LEWIN Robert  
 LEWIS Jerry

LUMET Sidney  
 MAC KENZIE Kent  
 MAC LAGLEN Andrew V.  
 MANN Delbert  
 MILLER Robert Ell:s  
 MULLIGAN Robert  
 NELSON Ralph  
 NICHOLS Mike  
 PAUL Byron  
 PECKINPAH Sam  
 PENN Arthur  
 PENN Leo  
 POE Curt  
 POLLACK Sidney  
 POST Ted  
 REYNOLDS Sheldon  
 RITT Martin  
 ROSENBERG Stuart  
 ROY-HILL George  
 SALS Gene  
 SARAFIAN Richard  
 SHAFFNER Franklin  
 SILVERSTEIN Elliot  
 SMIGHT Jack  
 SWIFT David  
 TEWKSBURY Peter  
 TOPPER Burt  
 WENDKOS Paul

# PREMIER PLAN

Série "Génération 70"

- Hors série **NOUVELLE VAGUE (française)**  
par R. Borde, F. Buache, J. Curtelin  
cartonné 144 p. - 64 ill. - 7,50 F.
- N° 27 **NOUVEAUX CINEASTES POLONAIS**  
par P. Haudiquet  
146 p. - 41 ill.
- N° 30 **NOUVEAU CINEMA ITALIEN**  
par R. Borde et A. Bouissy  
140 p. - 41 ill.
- N° 43 **JEUNE CINEMA HONGROIS**  
par C. Levenson  
128 p. - 76 ill.
- N° 44 **JEUNE CINEMA ANGLAIS**  
par J. Belmans  
128 p. - 31 ill.
- N° 45 **JEUNE CINEMA CANADIEN**  
par R. Prédal  
144 p. - 34 ill.
- N° 46 **JEUNE CINEMA AMERICAIN**  
par P. et J.L. Leutrat

le n° 6 F

l'abonnement à 12 numéros :

France : 48 F - Etranger : 56 F

**SERDOC**

28, rue Villeroy, 69-Lyon 3° - Tél. (78) 60-77-09

## Bulletin de commande

Versements : C. C. P. Premier Plan Lyon 671.07  
Correspondance : Premier Plan, B.P. 3 Lyon-Préfecture  
69-Lyon, France

Découper et adresser à Premier Plan B. P. 3 Lyon-Préfecture France

**Attention :** à partir du 1<sup>er</sup> janvier 1968, le prix des volumes encore disponibles de la Série Blanche de « Premier Plan » (voir titres au verso) sera porté à **6 F** pour la France, **7 F** pour l'Etranger, aussi bien à nos bureaux qu'en librairie.

Nom et adresse complète .....

.....  
.....  
.....

T.S.V.P.

# Bulletin de commande

Le N° 6 F

<b>Abonnement</b>	
<b>pour 12 NUMÉROS</b>	France 48 F
(non 12 mois) à partir du n° . . .	Etranger 56 F

## PREMIER PLAN

### Série blanche 21 x 13

14 Prévert	}	l'unité 4,50	_____	
16 Welles			_____	
17 Visconti			_____	
19 Vigo			_____	
20 Bogart			_____	
21 Bardem			_____	
25 Eisenstein			Etr. l'unité 5,50	_____
26 Torre Nilsson			_____	
28 Chaplin			_____	
29 Stroheim			_____	

### Série noire 18 x 10 :

31 Keaton	}	l'unité 6,--	_____	
32 Lubitsch			_____	
33 Bunuel			_____	
34 Bergman			_____	
35 Dziga Vertov			_____	
36 Jerry Lewis			Etr. l'unité 7,--	_____
37 Lattuada			_____	
38 Laurel et Hardy			_____	
39 G.W. Pabst			_____	
40 Minnelli			_____	
41 Huston	_____			
42 Bresson	_____			

### Génération 70 :

27 Pologne	}	id	_____
30 Italie			_____
43 Hongrie			_____
44 Angleterre	_____		
45 Canada	_____		

N° spécial Renoir 22-23-24 . . . .	18,--	_____
Nouvelle Vague (volume cartonné)	7,50	_____

## PANORAMIQUE

Henri Colpi <b>Défense et illustration de la musique dans le film</b> . . . . .	48,--	_____
(Abonnés à <b>Premier Plan</b> ) . . . . .	36,--	_____
Gilles Jacob <b>Le cinéma moderne</b> ..	18,--	_____
(Abonnés à <b>Premier Plan</b> ) . . . . .	12,--	_____
R. Borde, F. Buache, F. Courtade <b>Le cinéma réaliste allemand</b> . . . . .	27,--	_____
(Abonnés à <b>Premier Plan</b> ) . . . . .	21,--	_____

Date ..... Total .....

Ci-joint la somme de (chèque bancaire / chèque postal / mandat)  
 F ..... sous la forme de

T.S.V.P.

Découper et adresser à Premier Plan B. P. 3 Lyon-Préfecture France



SERDOC, Société d'Etudes, Recherches et Documentation  
 Cinématographiques, 28, rue Villeroy, Lyon (3) Tél. (78) 60 77 09  
 édite **Premier Plan**, **Revue Mensuelle** et **Panoramique**  
 collection de volumes sur le cinéma

Prix du N° : France 6 F - Etranger 7 F  
 (Suisse 6 FS ; Belgique 70 FB ; Italie 900 Lires ; U.S.A. 1 dol. 40)

Imprimerie Lienhart et C<sup>ie</sup> / Aubenas / Ardèche / France  
 Dir. de la Publ. : B. Chardère - N° 46 Décembre 1967

REVUE MENSUELLE DE CINÉMA