

NOUVELLE VAGUE

Par RAYMOND BORDE, FREDDY BUACHE, JEAN CURTELIN



RAYMOND BORDE

FREDDY BUACHE

JEAN CURTELIN

NOUVELLE VAGUE

SOMMAIRE

RAYMOND BORDE	7	Introduction
	9	Cinéma français d'aujourd'hui
	34	Conclusion
FREDDY BUACHE	37	Avant-Propos
	39	La N. V. au jour le jour
JEAN CURTELIN	95	Post-scriptum en guise de préface
	97	Marée montante

NOTE DE L'EDITEUR

Il était une fois quelques jeunes gens de notre « âge du cinéma » qui tenaient, les uns à s'exprimer par le film, cet art ; les autres à se faire une place dans le cinéma, cette industrie.

Ils fréquentèrent la Cinémathèque, firent de la critique. Plusieurs comprirent vite que la presse pouvait servir une manière de terrorisme d'abord limité à une chapelle, mais susceptible d'être vulgarisé. Ce pari fut tenu et gagné, une partie du grand public peu à peu conquise. A vrai dire, il ne s'agissait que d'une minorité essentiellement parisienne, mais représentative, aimant le changement plus que l'originalité. On allait lui apporter du nouveau : Aurenche comme Prévert, Grémillon comme Autant-Lara étaient *d'un autre âge*, donc dépassés.

De toute façon, une élucidation critique, violente peut-être et partielle, mais patiente d'abord et de bonne foi, n'intéressait guère nos jeunes gens. Ce qu'il leur fallait, c'était se faire remarquer (en disant un peu n'importe quoi d'inédit et de sensationnel), commencer à avoir un nom, pour passer à l'autre stade, celui de l'industrie.

On n'y embauche jamais. Les syndicats souhaitent des équipes maximum, donc des films à gros budget ; les exploitants veulent des films avec des vedettes, donc coûteux ; les banques n'accordent de crédit que sur des garanties d'affaires sérieuses, confiées à des gens d'expérience. La corporation se perpétue par cooptation, avec un mystérieux cercle de craie, à l'image de ce qu'on répond aux postulants à la figuration : « Pour figurer, il faut une carte de figurant. Pour avoir une carte de figurant, il faut avoir déjà figuré ».

Il s'agissait donc pour eux d'aborder le problème par un autre bout. Deux hasards jouèrent un grand rôle : les fortunes personnelles (ce qui suffit presque à rendre ce « mouvement » vierge de gens de gauche...) et l'affaiblissement des règles professionnelles, qui permit d'obtenir de la pellicule et des autorisations de tournage sans garanties de distribution.

Des films furent donc faits avec des moyens relativement modestes. Ce qui était excellent, mais la question n'est pas là. La nouveauté annoncée à grand renfort de critiques amicales passa d'abord assez inaperçue (échec du *Beau Serge* à Venise, peu d'œuvres distribuées dans les grands circuits). Mais ces films allaient permettre à leurs réalisateurs néophytes de lier connaissance avec quelques personnes importantes : producteurs, distributeurs, vedettes.

L'affaire était dès lors gagnée : à la table de l'Elysée-Club, devant un contrat en blanc, Chabrol ou Truffaut auraient autant de chances que Delannoy et Christian-Jaque pour faire des films coûteux. Economiser de l'argent sur un budget leur semble de plus en plus superflu. Suivant leurs goûts et leurs tempéraments, ils iront plus ou moins vite vers le commerce pur, de Charybde en Broca.

Le bilan ? Une relève assez comparable à l'arrivée des Eresson, Clément et autres dans nos studios d'après-guerre. Un goût général pour les histoires personnelles racontées dans un style souvent difficile, l'indifférence politique, le désengagement. Quelques facilités pour tourner aujourd'hui un essai personnel, carte de visite coûteuse qui ne sera pas distribuée, mais qui peut permettre... etc. Quand la vague meurt sur le sable, une autre la remplace...

Peut-on parler d'un bilan esthétique commun ? C'est le point essentiel, puisqu'aussi bien l'on ne saurait demander à une poule de pondre un canard, et à la Nouvelle Vague un film social : respectons les tempéraments ! En fait, les critiques spectaculaires des auteurs d'articles devenus auteurs de films n'étaient pas si hasardeuses : elles convergeaient vers quelques idées d'ensemble, dont la politique des auteurs et un goût pour le cinéma sans effets, filmé comme une pièce vue du même fauteuil d'orchestre.

La politique des auteurs est pratique : elle dénie le droit de juger aux non-spécialistes, permet les extrapolations les plus délirantes et facilite la justification des moins bons films à l'aide des répétitions stylistiques, des similitudes morales.

L'amour d'un cinéma « sans effets », oublieux du montage comme de la direction d'acteurs (du *Roman d'un tricheur* à *Voyage en Italie*), était d'abord une précaution : il est plus facile d'imiter *Le Testament du Docteur Cordelier* que *La Règle du jeu*. De toute façon, là aussi l'idéologie dirigeait l'esthétique : on n'aimait pas Bunuel ou Huston, parce qu'ils ne sont pas virtuoses, mais on admirait la virtuosité d'Ophüls ou d'Hitchecock.

Quelques idées communes au départ n'ont cependant pas abouti à une cohérence esthétique dans les résultats. Les films sont disparates ; les meilleures réussites sont poétiques, sensibles, mais comme de second ordre : *Lola* (quels rapports avec *Le Bel Indifférent* ou *Le Curé d'Ars*, court-métrages du même auteur ?), *Cléo* (plus influencé par l'esprit « Giraudoux » que par Murnau), *Jules et Jim* (sentimental, pudique et tendre : rien de commun entre le réalisateur et l'ancien critique...) Où voit-on une parenté de style entre *Paris nous appartient*, *Le signe du lion* et *Le petit soldat* ? On ne peut même pas parler d'une certaine liberté, d'un goût de l'image pour l'image, devant bien des séquences plates, ennuyeuses et pourtant fort élaborées.

Les directions indiquées par les critiques et les premiers court-métrages ne sont guère tenues. Par ailleurs, la plupart des jeunes réalisateurs français importants n'ont rien à voir avec la Nouvelle Vague : Astruc et sa quête d'une perfection froide, Vadim ou le triomphe des arts mineurs, Franju « l'œil cinématographique » par excellence (même s'il devient trop peu exigeant sur ses sujets), Kast brillant et sec « dans le goût français », Gatti avec son courage fougueux, Marker le reporter du siècle, Resnais qui reprend et prolonge les essais des Epstein et des Lherbier : nouveaux styles, sans doute, nouveau style, sûrement pas.

Un mot, pour finir, sur le terrorisme critique. Il a donc fait ses preuves. A nous maintenant de dire avec netteté que nous sommes contre certains films, contre un certain état d'esprit. Mot d'ordre général : les concessions sont inutiles, « si vous n'aimez pas ça », votre devoir est d'en dégoûter les autres -- mais calmement. Lisez Borde, Buache, Benayoun, Tailleur, Seguin, Thirard, *La Méthode*, *Positif*, *Premier Plan* ; ne lisez pas les thuriféraires, les épigones et les éclectiques, tous ceux qui disent que Godard est un homme de gauche et qu'il existe une Nouvelle Vague. Elle est très vague et fort peu nouvelle.

Mais il existe de bons films, faits par des jeunes gens, en Pologne et dans les Démocraties Populaires, en Italie, en Espagne, aux U. S. A., ailleurs. Et en France, demain, quand nous serons sortis du coton, enfermé dans la coquille, enfermé dans le boudoir, enfermé dans la tour d'ivoire, de nos petites personnes...

Bernard CHARDERE
Mar del Plata, printemps 1962

Ceci dit, les pages qui suivent ont été rassemblées avec une ambition limitée : leur amalgame ne prétend pas être (je l'espère) autre chose qu'une pièce au dossier. Une pièce à conviction. Mais non un panorama, ou un panoramique, exhaustif et objectif.

Nous espérons bien, d'ailleurs, que tout le monde ne sera pas d'accord : pas même nous, c'est sûr. De toute façon, à lire aujourd'hui Truffaut par exemple (dans *Script* N° 5 ou *Clarté* N° 42), on a l'impression que sa grande ambition avec *Jules et Jim* était de refaire *Le Diabole au Corps*...

En somme, la grande ambition de la « Nouvelle Vague » était peut-être de refaire en 1962 — un peu moins bon, mais plus cher — *Les Sept Péchés Capitaux* de 1953 ? Le reste, l'essentiel, le meilleur, y est-elle parvenue ? Ce n'est pas Littérature, Grâce, Silence ou Publicité : ce reste, c'est encore et toujours le cinéma, le contraire de parler pour ne rien dire. Tant que la Nouvelle Vague ne sera pas Révolution mais Acceptation, même avec une voix de sirène, elle ne nous dira pas grand'chose. Et quoi qu'on en ait, il reste dans les privilèges de l'honnête homme de pouvoir préférer Charlie Mingus à Teilhard de Chardin.

B. C.

INTRODUCTION

Le texte qu'on va lire a été écrit sur le vif, en 1959, au plus fort du tohu-bohu qui secouait le Landerneau du cinéma. Il a été l'un des rares textes « contre » dans cette poussée d'aliénation collective qui bidonnait Paris, la province, l'étranger. La grande presse se jetait sur la nouvelle vague, comme elle s'était, deux ans plus tôt, jetée sur les amours de Margaret. On ne pouvait aller dans un ciné-club, un festival sans être assailli de questions qui tenaient de l'acte de foi. Il y avait là un phénomène typique d'intoxication par les mass-media, un bel exemple de « fascisme intellectuel » où les pleins feux de l'actualité abolissaient le sens des valeurs. Aujourd'hui, l'on a du mal à réaliser ce que fut le garde à vous de la critique française, de « Rivarol » à « l'Humanité », devant les petits maîtres qu'elle se donnait. Toutes les plumes étaient prisonnières d'un gigantesque bluff.

Ici, le sociologue aurait son mot à dire. Pour que le bluff réussisse, il fallait que la France soit décervelée et elle l'était. De Gaulle venait de prendre le pouvoir. Un grand vide politique succédait aux passions. Assommée par le plébiscite, la gauche avait les bras ballants. Des jeunes gens de droite, qui piaffaient d'ambition aux « Cahiers du Cinéma », attrapèrent cette chance au vol. Ils firent des films d'amateurs maladroits, fortunés et conservateurs.

Ce sont ces films-là — ceux de Chabrol, Godard, Truffaut, Demy, Rivette, Rohmer, Doniol-Valcroze et leurs amis — qui constituent au sens propre du mot la « nouvelle vague ». Ils portent une marque de fabrication : leur écriture incertaine. Ils obéissent à des motivations communes : snobisme et contentement de soi. Ils répercutent au niveau de l'écran un certain type de banalité, peut-être parce qu'ils sont le produit d'une couche sociale sans invention et sans génie : la bourgeoisie à la page.

Ces films assommants ont séduit les bureaucrates d'extrême-gauche. Les « Lettres Françaises » ont accueilli la nouvelle vague comme leur propre fille. A la remorque d'un

dégel qui la laissait interloquée, la critique stalinienne ne savait plus où donner de la tête. A ce jeu de colin-maillard, elle tomba sur ces truqueurs comme sur une bonne fortune. Historien averti, mais chroniqueur crédule, Georges Sadoul donna son imprimatur. Le valet d'atout était tombé. Le grand bluff allait commencer.

D'autres courants, infiniment plus riches, se dessinaient pourtant dans le cinéma français. Autant-Lara refusait d'être un mouton du gaullisme. Il tournait « *Le Bois des Amants* », il préparait « *Tu ne tueras point* ». Des isolés — Claude Bernard-Aubert, Georges Franju, Ado Kyrrou, Philippe Durand, Guy Chalon, Paul Carpita, Claude Sautet — essayaient de réaliser des films adultes et ils auront, dans la nuit léthargique du 13 mai, sauvé l'honneur de la gauche, même si certains projets sont restés à l'état de scripts. Jean Rouch indiquait les bases d'un réalisme sociologique. Le groupe Resnais-Colpi cherchait la voie difficile d'un cinéma qui restituerait la vie intérieure, la subjectivité. Le temps d'une saison, tout cela fut occulté.

R. B.

Raymond BORDE :

CINÉMA FRANÇAIS D'AUJOURD'HUI

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

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

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

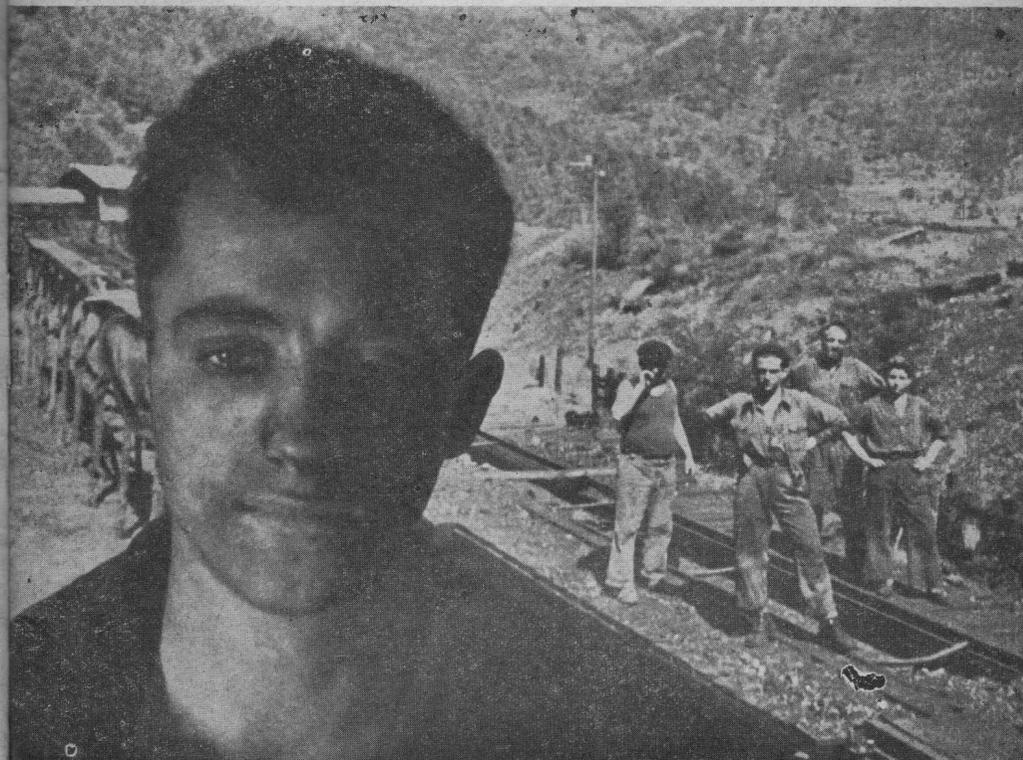
Mais il s'agit, cette fois, d'un phénomène qui fait tache d'huile. Les jeunes cinéastes se sont avancés en terrain découvert et n'ont travesti ni leurs exigences, ni leur thématique. Dès leur premier contact avec la profession, ils se sont donnés pour des auteurs de films. Ils ont brûlé l'étape des travaux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

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

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

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

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



UNE MOSAÏQUE D'ARRIÈRE-PENSÉES

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

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

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

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

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

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

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



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

PATRONAGE

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

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

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

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

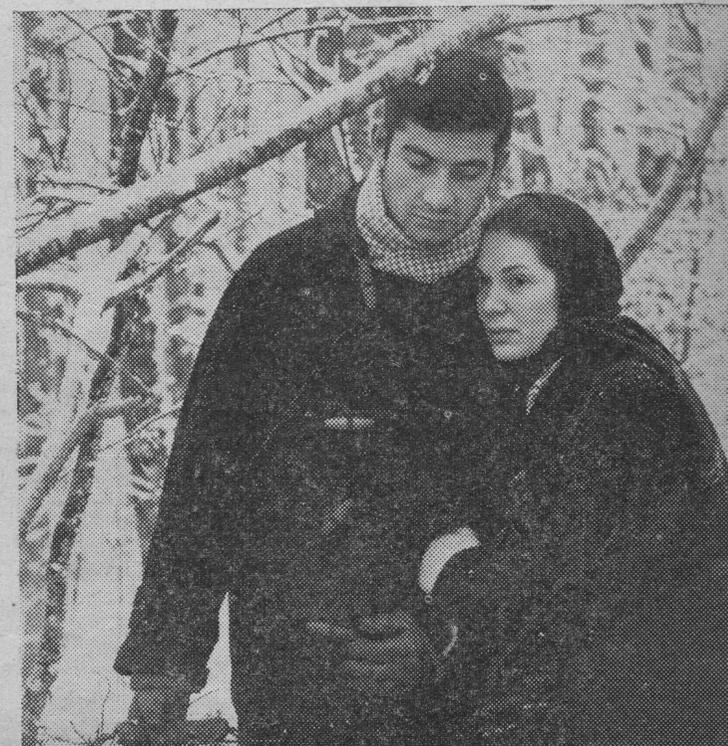
— Deux amis étaient prisonniers des passions humaines. D'avoir tourné autour de la même garce, ils en vinrent aux mains. Mais l'amitié est un calvaire où la pureté se mérite. Et François poitrinaire, la mousse à la bouche, traîne Serge ivre-mort sur la neige glacée. Il tombe, se relève, tombe encore.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

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

CALLIGRAPHIES

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

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

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

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

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



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

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

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

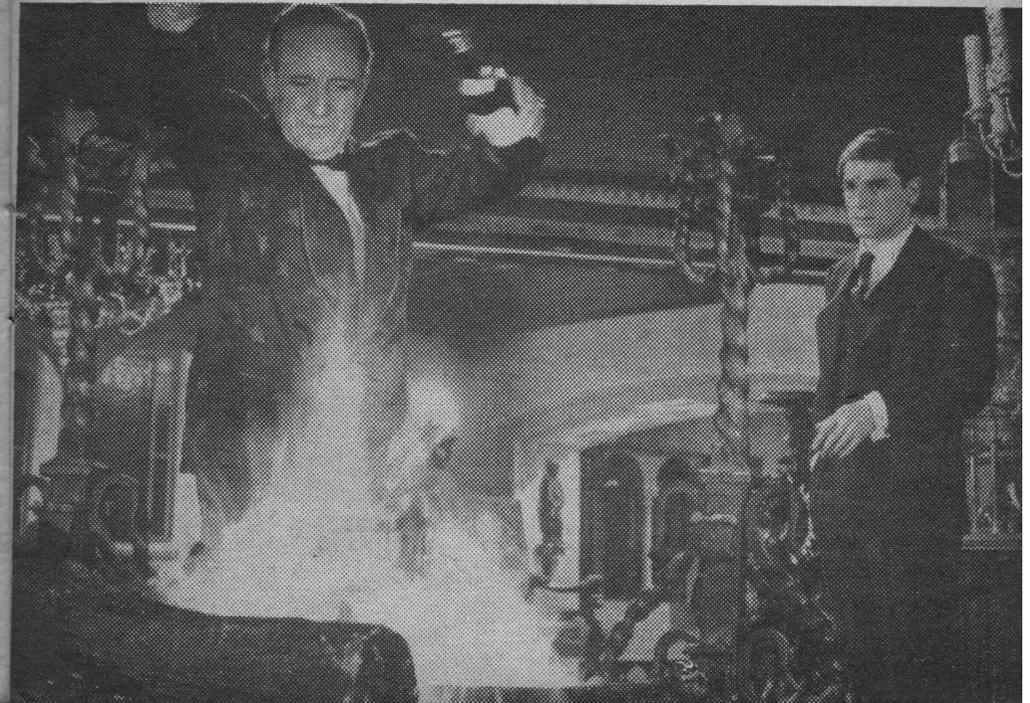
nous portions à la grande époque du Front Populaire : ce ne serait pas si faux. Et l'humour même lui est étranger. Mais dans *Sait-on jamais*, Vadim mange le morceau : il a fait de Christian Marquand un ex-parachutiste. En France, il y a plusieurs droites. Entre la vieille bourgeoisie provinciale facile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

MONDANITÉS

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

LA SERIE PARISIENNE

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

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



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

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

A bout de souffle.

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

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

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

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

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

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



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

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

LA GAUCHE

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

UN FILM HORS SERIE : HIROSHIMA MON AMOUR

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

BILAN

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

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

Le bilan du jeune cinéma français est singulièrement plus pauvre :

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

Mars 1959 (et Avril 1960).

CONCLUSION

Le temps s'est chargé de faire la part des choses. En 1962, les lignes de clivage sont encore plus nettes qu'elles ne l'étaient alors :

1°) *Le cinéma de gauche, celui dont Kyrrou disait qu'il serait scandaleux et libérateur, est toujours au futur. « Tu ne Tueras Point » d'Autant-Lara, « Morambong » de Jean-Claude Bonnardot et « Cuba Si » de Chris Marker se heurtent à la censure d'un potentat aux pieds d'argile. Condamnés à la nuit des blockhaus, tout se passe comme s'ils n'existaient pas encore. Les cinéastes lucides en sont réduits au court métrage indépendant, produit sans capitaux et tourné par miracle, en 35 ou en 16. C'est le cas de « Classe 58 2 B » de Guy Chalon et surtout d'« Autrefois les Canuts » de Bernard Chardère. Malgré les apparences de démocratie, il existe aujourd'hui une barrière objective, des interdits de fait qui ont la même efficacité que la police franquiste. Jugé aux résultats, le cinéma français n'est pas plus libre que le cinéma espagnol. La seule différence est que l'on puisse écrire sur les films de gauche qui ne se tournent pas — ce texte en est la preuve — mais la critique de gauche, pourrie par la nouvelle vague, vérolée par l'esprit « Cahiers », n'a pas su définir une plateforme idéologique, ni sceller son Front Populaire.*

2°) *Parce qu'elle est entrée dans l'Histoire, qu'elle appartient déjà au domaine du film en costumes, la deuxième guerre mondiale a été tolérée par une censure qui scotomise la question algérienne. C'est un recul qui a permis à Frédéric Rossif de monter « Le Temps du Ghetto » et à Armand Gatti, de mettre en scène « L'Enclos ».*

3°) *Le courant vériste s'est affirmé. Jean Rouch et Edgar Morin avec « Chronique d'un Été », Louis Terme et Jacques Morin avec « Filles de la Route » ont réalisé d'excellents films de constat, où le réquisitoire ne vise qu'à la réflexion.*

4°) *La curieuse expérience d'« Hiroshima mon Amour » n'a pas été sans lendemain. Peter Brooks (« Moderato Cantabile »), Henri Colpi (« Une si longue absence »), Resnais lui-même (« L'Année dernière à Marienbad ») ont tenté d'explorer le monde intime de la névrose, de pénétrer par effraction dans la vie subjective et d'échapper à la malédiction qui condamne le cinéma à ne photographier que des comportements.*

5°) *La « nouvelle vague » a persévéré en devenant commerce. Freddy Buache dira plus loin ce qu'il pense des films des années 60-62. Ils sont insignifiants. Ils demeurent imprégnés de la morale traditionnelle (le plus détendu en apparence, « Une Femme est une Femme », se révèle odieusement nataliste puisqu'il exalte les pondeuses). Ils sont souvent mieux faits : le métier rentre. Mais ils débouchent sur le cinéma le plus traditionnel. A la foire aux films, quelques têtes ont changé, parce qu'il y avait des mises à la retraite, et la nouvelle vague a occupé les postes vacants.*

Tel est le résultat d'une entreprise d'arrivisme dont les péripéties n'auraient jadis intéressé que les professionnels. Mais la grande presse a donné cette cuisine intérieure pour une bataille d'Hernani. Et le public a marché, puisqu'il est mis en condition par les mass-media et qu'il n'a plus, dans ce viol permanent des consciences, aucun système de références.

R. B.

AVANT-PROPOS

Chargé de la critique hebdomadaire des films dans un journal quotidien (tout d'abord à la *Nouvelle Revue de Lausanne*, puis à la *Tribune de Lausanne*), j'ai pu suivre attentivement dès sa naissance, d'œuvre en œuvre et au gré de la distribution commerciale, le travail des jeunes réalisateurs français que l'on a classés sous l'étiquette publicitairement payante de « La nouvelle vague ».

Si j'accepte aujourd'hui de publier ces articles tels qu'ils ont parus, sans les refondre en un texte exhaustif, c'est surtout à titre documentaire et pour revendiquer, au nom des critiques cinématographiques de campagne, le droit de se faire entendre ailleurs que dans leur province.

Dans le domaine de la critique en langue française, Paris monopolise tout ; Paris s'adjudge toutes les qualités, la clairvoyance, l'intelligence, la culture. Paris voudrait nous faire croire qu'un critique parisien médiocre (écrivain, par exemple dans.....) est nécessairement supérieur à un excellent critique de Toulouse, de Lyon ou de Lille. Paris veut faire l'Histoire et y réussit — presque. Que Paris sombre dans l'aberration, l'aberration est immédiatement valorisée internationalement en phénomène historique que l'on qualifie d'*important*.

Heureusement, le temps opère les nivellages et finit toujours par remettre à leur juste place les engouements passagers ainsi que les modes fondées sur d'astucieux copinages bénéficiant de la bienveillance intéressée de cette maquerelle : la presse à grand tirage.

Le critique cinématographique de campagne connaît les inconvénients de la solitude et des programmations stupides ou tardives ; mais il possède, peut-être, au moins l'avantage de ne pas être emporté dans un tourbillon des snobismes. C'est pourquoi il ne me semble pas exagérément prétentieux d'attribuer un caractère documentaire à la réunion de ces articles écrits « à chaud », par obligation professionnelle, pour des lecteurs qui ne sont pas des cinéphiles forcenés et qui vivent à six cents kilomètres de Paris.

La liste des films traités ici est très incomplète ; elle relève d'un choix restreint et n'offre, en conséquence, qu'un panorama fragmentaire du mouvement de la « nouvelle vague ». Plusieurs œuvres considérées parisiennement comme *importantes* manquent à l'appel : *Paris nous appartient*, *Le Signe du Lion*, etc... La raison de leur absence dans mon énumération est très simple : elles n'ont jamais passé sur les écrans lausannois et je n'ai donc pas eu professionnellement à m'en occuper. Je les ai vues ailleurs, bien sûr. Mais je n'ai pas eu le courage de leur consacrer quelques gouttes d'encre et une ou deux heures de travail.

Quant à Resnais ou Franju, chacun sait qu'ils étaient déjà eux-mêmes bien avant l'irruption de la « nouvelle vague » !

F. B.

Freddy BUACHE :

LA N. V. AU JOUR LE JOUR

Alexandre ASTRUC

LES MAUVAISES RENCONTRES

Réal. Alexandre Astruc, d'après Cecil Saint-Laurent. Sc. : Astruc et Laudenbach. Avec Anouk Aimée, Yves Robert, Philippe Lemaire, Jean-Claude Pascal. Musique : Maurice Le Roux et Henri Crolla. Opérateur : Robert Lefebvre. 1955.

Alexandre Astruc fut le responsable des premières escarmouches d'avant-garde (au sens militaire du mot !) qui dévoilèrent les positions de la « nouvelle vague ». Critique raffiné, inventeur d'une célèbre formule (la « caméra-stylo »), il passa de la théorie à la pratique en réalisant *Le Rideau cramoisi*, œuvre qui ne tient guère compte des contingences du commerce. Avec son deuxième film, *Les mauvaises rencontres*, il pénétrait dans le domaine du long métrage destiné à une carrière d'exploitation normale. C'est à ce tournant, bien sûr, qu'on l'attendait.

J'ai vu ce film — qui obtint le Prix de la Mise en scène à Venise en 1955, — avec quatre années de bienheureux retard. Car en 1959 plusieurs des amis d'Astruc ont passé, comme lui, derrière la caméra, le cinéma français a évolué et le recul nous permet de constater que si Astruc a ouvert une brèche en revendiquant pour le cinéaste le droit d'être jeune et intelligent il s'est, en revanche, fourvoyé esthétiquement. Son amour de Murnau et de la « caméra déchaînée » l'a conduit à composer les séquences avec une telle volonté de brillance que la forme filmique se crispe, asphyxiée. Cette crispation est d'autant plus paradoxale que l'auteur ne manque pas une occasion d'affirmer son goût du mouvement : son film est tourné d'un bout à l'autre au moyen de la grue et la mise en scène se développe presque exclusivement à partir des possibilités qu'offre le travelling. A vouloir tant varier les angles, distordre la durée et faire chavirer l'es-

pace on atteint (à moins d'avoir du génie ou de délirer) à une architecture dramatique surchargée de fioritures, mais vide. Exactement : un formalisme décoratif d'apparence baroque (du « kitch »).

La construction du récit tourne autour de l'axe d'une enquête policière. De ce centre, on s'échappe sans cesse vers le passé ou bien on se perd dans les volutes de la psychologie.

Conscient des tournolements narratifs de son film, Astruc tente de lui conférer une unité en choisissant le ton de la froideur ; il glace le dialogue et le commentaire dans la littérature étincelante : on pense souvent à Cocteau et, par ricochets, aux *Dames du Bois de Boulogne*. L'intellectualisme et la préciosité, les reflets et les ombres artistiquement préparés, les miroitements, le goût constant de l'effet riche et prétentieux, finissent par faire oublier les personnages.

Des grands maîtres que se donne Astruc (Murnau, Welles, Lang, dont la force réside dans leur pouvoir de créer une densité romanesque) il ne demeure qu'un exercice de style du type « à la manière de ».

UNE VIE

Réal. : Alexandre Astruc, d'après Maupassant. Sc. : Astruc et Laudenbach. Avec Maria Schell, Christian Marquand, Antonella Lualdi, Pascale Petit. Photo : Claude Renoir. Musique : Roman Vlad. 1958.

Avec Vadim et Malle, Astruc représente à la fin de 1958 cette jeune génération de cinéastes qui au creux de la « nouvelle vague » sont salués par des louanges tellement éclatantes qu'elles en deviennent troublantes. Il semblerait, si l'on en croit une certaine critique parisienne, qu'ils enferment Renoir, Carné ou Autant-Lara vivants dans l'Histoire et qu'ils donnent au septième art un accent moderne absolument inédit. A elle seule, cette célébrité exige que nous leur accordions une attention particulière.

Le rideau cramoisi imposait un certain climat visuel et littéraire ; *Les mauvaises rencontres* furent un échec esthétique et commercial : la volonté de faire original à tout prix sombra dans la gratuité. Astruc, adroit théoricien de la « caméra-stylo », jouait par conséquent une

partie serrée en tournant *Une vie*, film soumis plus strictement que le précédent aux contingences de la production. Nous pouvons donc mieux juger si chez lui le cinéaste est finalement à la hauteur du théoricien. Il faut avouer tout de suite que, poursuivant son rêve d'apparaître à nos yeux comme un nouveau Murnau, Astruc demeure pour l'instant prisonnier de sa songerie.

Mais il ne s'agit pas de le comparer (ainsi qu'il le souhaite) à l'un des plus authentiques génies du cinéma Car nous sommes loin de l'auteur de *L'Aurore*. Toutefois cela ne signifie pas que son œuvre est dénuée de qualités. Au contraire, elle en fourmille, surtout dans les intentions. *Une vie* m'apparaît plus qu'honorable pour un metteur en scène de 35 ans.

Du roman de Maupassant, Astruc ne conserve qu'une partie et il reprend, pour la commodité du récit, le principe du monologue. Cette manière de procéder possède l'avantage de simplifier les problèmes de mise en scène et de montage, même si à partir de cette réduction Astruc semble s'efforcer de les rendre complexes. Il opère donc en deux temps : recours à la facilité au niveau du découpage, puis surcharge décorative au stade de la réalisation. Il en résulte une discontinuité qui étale en surface le flux romanesque. La psychologie des personnages se trouve du même coup privée de prolongements et de racines. De la sorte, l'auteur peut éviter le mélodrame qui le guette sans cesse et il peut s'enchanter de trouvailles ornementales, par exemple en harmonisant habilement les couleurs et les mouvements (de l'appareil et des acteurs). Servi par l'admirable photo de Claude Renoir, il construit chaque plan comme un tableau ; de ce point de vue, son film est une réussite. Mais ce parti-pris plastique n'établit sa souveraineté qu'au détriment de la poésie dramatique. La passion et l'irrationnel disparaissent ; le lyrisme devient abstrait et demeure frigide jusqu'au cœur des meilleures séquences comme celle, mémorable, de l'étreinte dans le champ de blé pourtant magnifiquement amenée par le geste de Julien coupant au couteau de poche le ruban bleu-pâle du corsage de la mariée.

La direction des interprètes participe également de ce goût de stylisation ; Maria Schell y gagne une certaine douceur ; en revanche, Marquand paraît mal à l'aise. Il ne nuance pas le personnage de Julien et joue l'antipathie sans réserve, ce qui déplace un peu le centre de gravité de l'œuvre : le portrait de ce rude gentilhomme cam-

pagnard criblé de dettes finit par estomper celui de Jeanne dont ce film est pourtant l'histoire puisque c'est elle qui la raconte.

Astruc a pensé souvent à Jean Renoir et il lui rend un hommage indirect en composant avec beaucoup de soin le déjeuner sur l'herbe au bord de la rivière. Or, la comparaison avec Renoir permet précisément de comprendre qu'il manque à Astruc la générosité chaleureuse, la sensualité du créateur de *La Partie de campagne*, comme il lui manque la force inventive d'un Visconti. Son film est cristallisé par l'intellectualisme.

LA PROIE POUR L'OMBRE

Réal. : Alexandre Astruc. Dial. : Astruc et Claude Brûlé. Avec Annie Girardot, Daniel Gélin, Christian Marquand. Opérateur : Marcel Grignon. Musique : Richard Cornu. 1961.

Avec ce film, qui ne manque certes pas de défauts, Astruc signe sa meilleure œuvre. Développant une donnée initiale conventionnelle (le fameux triangle : le mari, la femme et l'amant), il aborde un problème passionnant que le cinéma traite rarement : celui de la condition de la femme dans la société bourgeoise. Malheureusement, auteur également du scénario, Astruc se livre à un exposé strictement intellectuel, ses personnages manquent de présence et, en fait, il n'étudie pas le sujet de la condition féminine, mais ordonne seulement une adroite analyse des sentiments dans un univers abstrait. Ses protagonistes ne sont reliés à aucun contexte vivant ; ils existent en vase clos et vont ou viennent uniquement pour les besoins d'une démonstration au terme de laquelle nous ne sommes pas plus avancés qu'après la lecture d'un roman de psychologie mécaniste ; ces cas particuliers n'illustrent qu'eux-mêmes sans cristalliser, réfléchir ou généraliser une situation globale de la vie contemporaine. Au cours des séquences les plus réussies qui haussent le film au niveau de ce qu'il devrait être de bout en bout, la vérité de la signification naît du rapport finement élaboré des personnages avec le monde extérieur (paysage, décor,

le chantier, l'auditorium d'enregistrement, le départ de l'avion à réaction, le jardin paisible de la campagne où éclate la cantate de Bach, les portes vitrées qui s'ouvrent et se ferment silencieusement, l'étreinte dans les fougères à deux pas de l'autoroute, etc...). On ne peut pas, alors, ne pas penser à Antonioni, aux architectures urbaines et au bourdonnement de l'hélicoptère de *La Notte*, à la promenade des cavaliers au bord du fleuve dans *Le Amiche*, par exemple. Ce dernier film, d'ailleurs semble se profiler continuellement derrière *La proie pour l'ombre*. Toutefois il ne s'agit probablement pas d'une influence explicite, mais plutôt d'une rencontre, d'une parenté dans la démarche éthique aussi bien qu'esthétique.

Homme d'affaires gentil, lointain et peu enclin à accorder à son épouse la liberté digne d'un être humain. Eric, sans trop s'en rendre compte, considère Anna en femme-objet. Or, si certaines gourgandines et beaucoup d'inconscientes se contentent de cette condition d'aliénation (que la loi, faite par les mâles, ratifie noir sur blanc), Anna, elle, au contraire, se révolte. « Je veux être moi ! » Elle ne peut accepter cette soumission feutrée, même et surtout si son mari lui garantit la sécurité sur le plan matériel et une certaine aisance, car elle pressent que ce luxe qu'on lui offre n'est pas tellement différent d'une aumône et qu'il ne représente qu'un moyen supplémentaire de réification. Désireuse de s'émanciper, elle se jette dans les bras de Bruno qui lui paraît être à la fois l'homme fort et le compagnon capable de créer entre eux un courant dialectique de liberté à liberté et non seulement la traditionnelle relation de maître à esclave qui caractérise le couple bourgeois. Mais c'est une illusion, c'est lâcher la proie pour l'ombre parce que Bruno, lui aussi, comme Eric, s'adjudge des prérogatives inacceptables. Anna le quitte pour revenir à son mari et le trouve avec une petite écervelée qui ne se pose pas tant de questions et dont tout le bonheur consiste précisément à se sentir traitée comme un objet. Moralité : dans cette société où les valeurs d'échange ont pris le pas sur les valeurs d'usage, où l'argent domine jusqu'aux plus lointaines connections interhumaines, pour la femme qui veut assumer son destin, l'unique voie est celle de la solitude.

Ce sujet, Astruc l'utilise comme un prétexte à variations formelles ; et la volonté affirmée des recherches de beaux cadrages laisse fléchir le récit parfois jusqu'à la monotonie. En outre, le milieu choisi (voiture, cocktail,

oisiveté) et le comportement trop bien calculé des héros prive le film des perspectives critiques ou poétiques qu'on souhaiterait y voir : il ne s'élève guère, en définitive, au-dessus d'une thèse sèche et assez confuse, non exempte de misogynie peut-être, en dépit des bonnes intentions qui la fondent.

EDUCATION SENTIMENTALE 62

D'Alexandre Astruc, d'après Gustave Flaubert. Scénario et dialogue de Roger Nimier et Roland Laudenbach. Avec Marie-José Nat, Jean-Claude Brialy, Dawn Addams, Michel Auclair, Pierre Dudan. 1962

« Pour moi il n'y a pas dans un film de différence entre l'extérieur et l'intérieur. J'ai raconté une histoire psychologique comme s'il s'agissait d'un spectacle visuel » déclarait Astruc dans une interview du *Monde* (18 avril 1961), à propos de *La Proie pour l'ombre*. Cette remarque s'applique plus exactement encore à la définition de son adaptation de *L'Education sentimentale*, œuvre sans aucun rapport autre que superficiel et vaguement anecdotique avec le roman de Flaubert.

On peut reconnaître subitement Laelos au détour d'une séquence ou à travers une réplique des *Liaisons dangereuses* de Vadim, tandis qu'ici Flaubert n'apparaît pas. Au début, la fragmentation du récit, les raccourcis en ligne brisée, la mélodie syncopée des travellings, la grisaille d'une plage désolée, un quai de débarquement, Anne guettant Didier au pied de la passerelle et l'embrassant sans passion, une fermeture-éclair fendant une robe pour libérer un dos nu, sont des éléments qui créent un climat mental digne de celui qu'a créé l'écrivain ; nous pensions même gagner le cœur d'une équivalence flaubertienne au moment de l'ample scène de la chasse : les aboiements de la meute, la musique des cors, la curée, illustrent parfaitement les penchants d'une société que gangrène sourdement le goût de la richesse. « Il faut que votre mari ait des idées pour gagner de l'argent. C'est ça la vie » dit Frédéric avec mélancolie et agressivité. Ainsi Astruc amorce la description des rapports d'un individu, qui se veut conscient, avec une collectivité bourgeoise

d'une mollesse de pieuvre, ce qui est très exactement le sujet du roman.

Chez Flaubert, Frédéric lutte contre l'étouffement et finit par devenir une victime consentante : tout effort humain pour vaincre l'absurde tourne à l'échec. Cette tension dramatique se dessine chez l'écrivain avec un art prodigieux dont le style d'Astruc formellement pourrait se rapprocher, mais elle apparaît profilée sur la toile de fond de la Révolution de 48 alors que chez le cinéaste l'Histoire est totalement escamotée. Une allusion de Frédéric signale timidement l'Algérie à notre attention ; pour le reste, les protagonistes flottent dans un univers social éthéré où leurs amours, leurs désespoirs, leur difficulté d'être deviennent aussi abstraits que les affaires ou l'usine qui accaparent leur existence. « Je t'aime - Tu m'aimes - Tu dois m'aimer - C'est elle que j'aime - C'est lui que j'aimerais aimer », telles sont les phrases qu'ils disent, ou qu'ils pourraient dire. Ils ressemblent à des bulles de solitude dans l'eau morte d'une temporalité crispée. « Tu as de la chance de pouvoir dire *nous* » lance Catherine à Anne. Mais l'une et l'autre savent bien que ce *nous* n'est qu'illusion. Mirages et nostalgie des mirages ne peuvent rien contre la routine quotidienne ou la médiocrité : en fin de compte, la souffrance qui naît de l'arrachement (de la trahison de soi-même, de l'acceptation des fausses valeurs qu'on sait fausses, de la peur d'en fonder de vraies), cette souffrance convertie en résignation se dépense en pure perte. Dans son film Astruc raconte un banal chagrin d'adolescent et non une éducation sentimentale : parce que Frédéric manque de présence, parce qu'on ne le sent jamais vraiment engagé dans une lutte contre lui-même et contre les autres, acculé à des choix décisifs, son renoncement laisse indifférent : la responsabilité de cette faiblesse incombe intégralement au metteur en scène qui conçoit la direction des interprètes comme une géométrie sur laquelle il ne fait passer aucun frémissement ; mais Brialy aurait dû essayer d'animer son personnage de l'intérieur. Il en est malheureusement incapable : ce gigolo n'est pas un acteur. Seule parmi tous et toutes, Marie-José Nat possède une sensibilité et un talent suffisants pour échapper à son cinéaste afin de mieux le servir : elle ondule comme une algue, elle se déploie comme une fleur. En la voyant il est permis de penser que le principal intérêt de ce film est de nous faire assister, peut-être, à la naissance d'une grande comédienne.

Philippe de BROCA

LES JEUX DE L'AMOUR

Réal. : Philippe de Broca. Sc. : Philippe de Broca et Daniel Boulanger. Avec J.-P. Cassel, Geneviève Cluny, J.-P. Maury. Opérateur : Jean Penzer. Musique : Georges Delerue. 1959.

Comme la mer toujours recommencée, le cinéma français nous donne, depuis deux ou trois ans, l'illusion du mouvement : d'une nouvelle vague sort toujours une nouvelle vague qui se prétend plus nouvelle que la précédente. En réalité, c'est sans cesse la même eau qui passe et repasse sous nos yeux.

Pourtant, si l'on en croit les éditorialistes des revues spécialisées, il semble que Malle, Vadim, Chabrol, Truffaut, Kast, c'est déjà de l'histoire cataloguée ; tandis que les noms que l'on murmure aujourd'hui chez les initiés sont ceux de Godard, Doniol-Valcroze, Drach, Rohmer, de Broca, Pollet.

Cette génération de 1960 n'est plus néo-romantique : elle a découvert le marivaudage léger et elle tourne le dos aux préoccupations métaphysiques (du genre *Le beau Serge*), aussi bien qu'aux exercices de style du type policier. Vadim lui a donné le goût du libertinage et du baroque : elle rêve d'un cinéma totalement désengagé, livré aux fleurs de rhétorique, déchargé du poids du sujet, un cinéma d'agrément et d'évasion qui ressemble dangereusement aux téléphones blancs mystificateurs chers aux écrans mussoliniens.

Ayant vu dernièrement *Le signe du Lion* d'Eric Rohmer, film qui désamorce systématiquement les problèmes d'une certaine jeunesse parisienne actuelle, je me rendais à la projection des *Jeux de l'amour* avec pas mal d'appréhension. De Broca qui fut dès le début l'assistant de Claude Chabrol, ne semblait pas pouvoir me réserver autre chose qu'une laborieuse fantaisie d'intellectuel désœuvré. « J'aime bien tout ce qui est fabriqué, les gros moyens, le luxe dans le détail », déclarait de Broca dans une interview de janvier dernier qui me rendit un peu plus méfiant à son égard.

Ce film (comme celui de Rohmer) est produit amicalement par Chabrol qui y fait une rapide apparition de figurant : il sort la tête par la fenêtre d'une roulotte abandonnée sur un terrain vague devant d'immenses immeubles neufs. Cette simple notation indique qu'il y aurait un vrai film à faire sur le problème du logement. De Broca, bien sûr, s'en moque ; il plane au-dessus des réalités sociales de son temps. C'est pourquoi, envisagée de ce point de vue particulier, son œuvre peut être jugée détestable parce que singulièrement gratuite. En revanche, si l'on envisage *Les Jeux de l'amour* comme un divertissement, alors il faut avouer que ce ballet farfelu procure un agréable moment de détente. On songe, par instants, à René Clair et même plus lointainement, aux frères Prévert (mais sans la dérision satirique, la férocité souriante, la destruction joyeuse des valeurs établies). L'Anglais James Broughton, auquel on peut aussi se référer, a su pousser la fantaisie jusqu'à un surréalisme décoratif délicieusement désuet que l'œuvre de Broca n'atteint pas. Pourtant, malgré tout, ce film-papillon apporte, avec une allégresse sautillante, une bonne bouffée de printemps.

L'histoire se noue lentement ; nous suivons les aventures folâtres de deux garçons et d'une fille qui vivent une bohème dorée et rose ponctuée d'escapades en 2 CV (et pas en Jaguar !) Victor gagne sa vie en peignant des roses dans le goût du célèbre Redouté. François est un timide un peu lourdaud et Suzanne incarne l'amour camarade. L'intrigue se déroule d'abord dans une petite échoppe d'antiquaire ; ce bric-à-brac donne sur une cour où vivent des poules, des colombes, des lapins. Au moment où l'on peut croire que le film va se perdre dans ce décor surchargé, il gagne imperceptiblement un rythme et prend l'allure d'un ballet ; il devient gambadant et se met à ressembler aux comédies musicales de Minelli, de Gene Kelly et de Stanley Donen. De Broca pourrait apporter au cinéma français d'étonnantes réussites dans ce domaine ; car il possède un sens très vif du détail finement observé et transposé en fantaisie poétique : le pique-nique pendant que Victor cueille des fleurs me paraît excellent, comme aussi les séquences du bal dans la cave.

Le film doit beaucoup à la partition musicale de Delerue ; la mélodie confère aux images leur mouvement, puis elle se brise, se dégingue ou recommence en créant des appuis narratifs ou des contrepoints allusifs du meilleur effet.

L'AMANT DE CINQ JOURS

Réal. : Philippe de Broca. Sc. : Philippe de Broca et Daniel Boulanger, d'après le roman de Françoise Parturier. Avec J.-P. Cassel, Micheline Presle, Jean Seberg, François Périer. Opérateur : Jean Penzer. Musique : Georges Delerue. 1960.

Le ton neuf désinvolte et dansant des *Jeux de l'amour* réapparaissait dans *Le Farceur* ; mais déjà de Broca qui, avec son premier film nous avait semblé pouvoir faire éclore en France les qualités les plus charmantes de la comédie américaine donnait l'impression de se répéter. Sa troisième œuvre accuse nettement le fléchissement. Certes, il y a encore de gracieux mouvements, une excellente utilisation du décor surchargé, des raccords empreints d'humour léger, une direction d'acteurs parfois pétillante, bref d'assez jolis passages de calligraphie dans cet *Amant de cinq jours* ; mais ces personnages sans poids et ce milieu artificiellement décrit desservent considérablement le thème, adapté du roman de Françoise Parturier, où de Broca tente vainement de faire passer parfois l'ombre de la mélancolie à la surface du marivaudage. L'élégance lointaine qui hante ce monde de bohème dorée, de fantaisie et de fioritures — avec la reprise en refrain du baiser sur la bouche en gros plan — rappelle celui des *Grandes Personnes*. De Broca, pourtant, maîtrise mieux son écriture que Jean Valère. Il possède une aisance naturelle certaine lorsqu'il ne prend son scénario que comme prétexte à divertissement ; en revanche, il n'évite ni la lourdeur du boulevard ni les facilités du vaudeville quand il doit faire avancer l'action ou développer les sentiments des protagonistes.

Claude CHABROL

LE BEAU SERGE

Réal. et Sc. : Claude Chabrol. Avec Jean-Claude Brialy, Gérard Blain, Bernadette Laffont. Opérateur : Henri Decae. Musique : Emile Delpierre. 1958.

Ce film a obtenu le Prix de la Mise en Scène au Festival de Locarno en 1958. Il s'agit d'une entreprise respectable et qui tend à prendre le contrepied des routines où s'enlise le cinéma français. Claude Chabrol, connu comme critique, en est l'auteur complet et le producteur, Il y a exprimé ses idées personnelles, parfois avec gaucherie, toujours avec sincérité.

J'avoue ne pas apprécier ce genre de cinéma bâti exclusivement sur des intentions d'ordre métaphysique. Ici, les personnages ne sont que des idées ; l'aventure narrée n'est qu'une fable ésotérique qui se déroule dans un village abstrait. Le thème, à travers le transfert de culpabilité, plaque exactement à celui des *Nuits de Cabiria*, sinistre par son exaltation de la résignation rédemptrice. On peut dire, pour parler comme André Bazin, qu'il y a là, présentifiée sur l'écran, une phénoménologie de la grâce. On peut évidemment apprécier ces prêches travestis en réalisme fallacieux. On peut également leur préférer un cinéma moins prétentieux, mais plus engagé, plus fidèle aussi aux vrais problèmes du monde contemporain.

LES COUSINS

Réal. et Sc. : Claude Chabrol. Dial. : Paul Gegauff. Avec Juliette Mayniel, Gérard Blain, Jean-Claude Brialy. Musique : Paul Misraki. Opérateur : Henri Decae. 195

Le Beau Serge nous montre un étudiant citadin arrivant dans un hameau de la Creuse où il retrouve un ami d'enfance tombé dans la déchéance et l'alcoolisme. Par son sacrifice, l'étudiant rachète le jeune ivrogne. Il y a dans ce thème christique de la rédemption (traité assez abstraitement et non sans littérature) une sorte d'aura rossellinienne et fellinienne. Dans *Les Cousins*, Chabrol inverse l'intrigue et la clôt sur une note pessimiste ; cependant l'ésotérisme demeure identique d'un film à l'autre.

Sur le plan de la composition formelle, le cinéaste s'affirme ; l'œuvre est élaborée fermement, dirigée avec sûreté et elle évite les lourdeurs narratives ainsi que les tarabiscotages du dialogue où s'empêtrait *Le Beau Serge*. Les qualités luisantes de la belle photo de Henri Decae s'accordent à merveille avec le « glissé » fluide de la mise en scène qui procède par plans-séquences articulés moins sur la profondeur du champ que sur des panoramiques fureteurs. Devant cette écriture un peu précieuse en dépit de son dépouillement volontaire, on sent bien ce qu'il est convenu de nommer la « modernité », caractère que revendiquent à des titres divers des hommes comme Chabrol, Malle, Astruc, Vadim. Il faut entendre cette notion de modernité comme étant la rupture décisive avec le découpage classique, avec la mise en scène géométrique qui en découle et avec le montage vertical qu'il implique. On ne peut pas nier la vitalité de cette attitude esthétique. Toutefois, je pense que ces « modernes » condamnent un peu vite « l'académisme » de Carné au nom du lyrisme de Renoir. Au cinéma, comme en tout art, la forme est inséparable du contenu qui l'anime. Matisse n'a pas peint comme Soutine parce que son propos était différent. Je peux préférer Matisse à Soutine, ou Soutine à Matisse, mais je ne peux pas condamner l'un au nom de l'autre. Il est nécessaire de juger émotionnellement-rationnellement chaque création dans la totalité de son être et de sa présence pour en dégager ce que, subjectivement, le spectateur concerté décrète comme étant la valeur de cette création.

Ne nous fions donc pas trop au modernisme formel des œuvres de ces jeunes et tentons plutôt de décrypter la valeur profonde des signes qu'ils nous proposent.

Chabrol nous raconte une histoire sur un ton apparemment réaliste ; puis, très vite, il élève le débat au niveau de la parabole. Ses personnages se martyrisent en souriant, pour s'amuser ; ils souffrent de ce nouveau romantisme qui a gagné la génération de la guerre ; ils aiment la vitesse en voiture, la fumée et les étreintes des surboums. Mais dans leur réalité esthétique, ils sont foncièrement différents des *Tricheurs* de Carné, comme une pomme de Cézanne se distingue radicalement d'une pomme de Chardin. Il me paraît absolument impossible de les comparer. Les deux univers n'ont fondamentalement aucun point commun.

Les héros de Chabrol vivent dans un monde qui rappelle l'auteur des *Nuits de Cabiria* : l'apparition du ténor briseur de chaînes est un élément typiquement fellinien. Ailleurs, nous songeons à Bresson ; par exemple, au cours

des séquences nombreuses accompagnées du monologue constitué par la lecture à haute voix de la lettre à la mère ; le comportement masochiste de Charles qui renonce sans combat à la conquête de Florence et se rue sur ses livres ressemble à l'ascèse du *Curé de Campagne*. Les cadrages de Charles recalé, dialoguant avec un groupe d'étudiants, sentent l'influence de Kazan comme aussi la scène de la touche ; l'humour mélancolique et cette façon de jouer avec un pistolet vide viennent peut-être de Hitchcock. On pourrait citer ainsi de nombreuses références aux auteurs qu'aime Chabrol. Toutefois, on ne peut lui reprocher ces influences car son œuvre se distingue malgré tout par un ton personnel, par une incontestable netteté du langage, par une direction d'acteurs rarement en défaut. Chabrol a su modeler ses interprètes à son image. Un seul lui échappe vraiment : c'est Guy Decombe ; le libraire qu'il incarne paraît jouer dans un autre film.

Mais l'ensemble de ces qualités (auxquelles on pourrait ajouter la précision des ellipses et un art subtil de l'allusion) qui crée un climat spirituel incontestable ne parvient pas à dissiper une certaine confusion qui voile le sens du film. Où Chabrol désire-t-il en venir ? Il est malaisé de le dire. Le terminal coup de feu meurtrier est le résultat d'une méprise. Ce hasard me paraît aussi discutable que l'interruption de la grâce chez Fellini. (Au reste, ce coup de feu est peut-être, au double sens de la formule, un véritable « coup de grâce ». Nous planons en plein idéalisme gelé où surgissent, de temps à autre, des propos odieux par leur impertinence pleine de morgue, et je me demande si, en fin de compte, la fameuse « modernité » de Chabrol (ou de Malle, Astruc, Vadim) n'est pas un trompe-l'œil, si elle ne constitue pas simplement un mouvement récurrent du romantisme vers le Parnasse. Ce cinéaste rêve à Proust, à Faulkner, à Freud. Et s'il n'était qu'un nouveau Catulle Mendès ?

A DOUBLE TOUR

Réal. : Claude Chabrol, d'après un roman de Stanley Elin. Adapt. et dial. Paul Gegauff. Avec Madeleine Robinson, Antonella Lualdi, Jeanne Valérie, Jacques Dacqmine, Jean-Paul Belmondo. Musique : Paul Misraki. Opérateur : Henri Decae. 196.

Pour son troisième film, Chabrol peut s'appuyer sur un budget coquet et employer la couleur. Nous n'avons plus à tenir compte des circonstances atténuantes de la jeunesse liée à la pauvreté des moyens.

Après quelques minutes de projection, nous comprenons que les défauts et le caractère antipathique de certaines notations des *Cousins* n'étaient pas l'effet du hasard. Chabrol se livre d'emblée à un festival de panoramiques, de travellings et, durant tout le film, la caméra virevolte sans raison précise. Le cinéaste recherche l'effet tapageur avec une vanité plus insupportable que celle d'Astruc parce qu'elle n'en a pas le caractère brillant.

Qu'a voulu faire exactement Chabrol ? J'ai tenté de le savoir en lisant les interviews. J'avoue n'avoir trouvé aucun point commun entre les déclarations du metteur en scène et son œuvre. Aucun, sauf la prétention.

Qu'a fait Chabrol ? Il a démonté systématiquement le roman policier choisi comme prétexte, pour n'en conserver que des éléments isolés, tuant ainsi volontairement le suspense. Puis il a réajusté ces « pièces détachées » à la manière des sculpteurs-forgerons qui utilisent les morceaux de métal les plus saugrenus qu'on peut récolter dans un parc de démolition de voitures ou de vieilles locomotives. Je n'ai rien contre cette manière de procéder, au contraire ; à la condition, toutefois, que le résultat s'impose magiquement. Or, ici, la magie n'opère jamais.

Après un pré-générique à la Hitchcock, le film démarre comme une sorte de nouvelle *Règle du Jeu*. Mais très vite le rythme se brise, les séquences se disloquent ou se figent dans le maniérisme, les personnages échappent à la narration. Malgré beaucoup d'efforts, le cinéaste — qui connaît ses classiques — ne parvient pas à nous offrir, même incidemment, l'équivalent d'un bon moment de Renoir, d'Ophüls ou de Hitchcock.

Chabrol tente de convertir en roman mauriacien une intrigue de série noire. Ce qui l'intéresse, c'est ce nœud de vipères au soleil, ce conflit des générations, ainsi que l'unité de temps offrant un cadre stable à cette histoire qui commence le matin et se termine le soir. Or, premier échec, on ne perçoit pas l'écoulement de cette journée. De plus, les motivations psychologiques de ce drame me paraissent à la fois trop claires et trop embrouillées. Toute expression d'un sentiment passe d'abord par la volonté formaliste de Chabrol qui, non content de varier les angles, multiplie aussi les foyers des objectifs et ne sait jamais refuser la fleur de rhétorique d'un reflet. Il y a chez lui une véritable obsession du miroir et de la prise de vue à travers un bocal, un aquarium, une vitre, une étagère. De cette préciosité d'écriture, il résulte une absolue déshumanisation du sujet.

En dépit d'un paysage frémissant — hautes frondaisons et coquelicots, — la promenade amoureuse de Léda et d'Henri manque de chaleur, de présence. De même, la déclaration de haine du mari à son épouse paraît d'une violence factice à cause des fioritures dont l'entoure l'auteur : mouvements d'appareil et montages doublés par l'utilisation expressionniste de la couleur. Quant au dialogue de Gegauff, il accuse les mêmes défauts : goût de la redondance, de la fausse poésie, du clinquant.

Avec ce film, la faiblesse de Chabrol se précise : il croit pouvoir renouveler le cinéma sans vouloir en changer le contenu. Une telle conception risque de le condamner à devenir un nouveau Marcel L'Herbier. Ce qui ne serait qu'un moindre mal, car son esprit est détestable, incomparablement.

LES BONNES FEMMES

De Claude Chabrol. Sc. et dial. : Paul Gegauff. Avec Bernadette Laffont, Lucile Saint-Simon, Clotilde Joano, Stéphane Audran, Mario David, Sacha Briquet, Pierre Bertin. 196.

Lorsqu'on demanda à Chabrol de définir le sujet de son quatrième film curieusement intitulé *Les bonnes femmes*, il répondit qu'il entendait raconter l'histoire de « quelques âmes simples ». Cette formule à la fois condescendante et péjorative me paraît parfaitement conforme à l'attitude de ce jeune cinéaste face à la vie et face aux autres, conforme surtout au cynisme de son scénariste, Paul Gegauff, qui déclare volontiers : « ... mon cœur souhaite toujours que ce soit la droite qui gagne. Je préfère la force à l'intelligence ». (Interview parue dans *l'Express* du 21 avril 1960). Ces « âmes simples », ce sont quatre vendeuses parisiennes, écervelées, bêtement romantiques, bonnes priées pour la presse du cœur, l'horoscope et les plaisirs stupides. Elles travaillent dans un magasin d'appareils électriques entre un patron maniaque qui refoule ses obsessions sexuelles et une caissière un peu cinglée qui conserve secrètement un fétiche dans son sac à main.

La journée, elles tuent le temps derrière leur comptoir, entre les ampoules, les armoires frigorifiques et les électrophones ; elles se racontent des histoires, rêvent du grand amour, bâillent en épiant continuellement l'horloge : elles attendent impatiemment l'heure du déjeuner, puis le

bonheur de se sentir libres le soir pour se livrer à des distractions diverses. Deux d'entre elles se laissent « draguer » par deux bourgeois au rire gras qui les suivent avec une grosse voiture américaine. Elles les accompagnent au restaurant, puis dans un music-hall où l'orgie est assez minable : on se met des faux nez, des fausses moustaches ; c'est la « dolce vita » du pauvre en imagination. Elles boivent, croient s'amuser sans trop savoir si elles doivent accepter ou refuser les avances pressantes et précises de leurs partenaires masculins. Le lendemain, la tête lourde, elles continuent de traîner une existence morose.

Le film commence par des séquences de nuit ; l'opérateur Decae compose des images où glissent des reflets. Cet univers de luisances fait songer d'emblée à Fellini. Tout au long de son récit, Chabrol paraphrase son maître, le pastiche et se laisse aller jusqu'au plagiat, prenant aux *Vitelloni*, aux *Feux du music-hall*, à la *Dolce vita* ou aux *Nuits de Cabiria*, des ambiances, des idées de mise en scène, des détails passagers ou de longs développements. Mais tout ce qui chez Fellini peut encore donner l'illusion du lyrisme ou même du réalisme critique demeure ici opaque, soumis à la vulgarité, à une sorte de détachement méprisant. L'œuvre pourrait être un constat, un acte d'accusation ou au moins une mise en évidence de la solitude ou du désarroi. De telles jeunes filles existent ; nous en rencontrons tous les jours ; mais elles sont toujours soumises à d'innombrables contingences sociales que Chabrol ignore délibérément ; il truque son réalisme : ses personnages ne sont que des marionnettes ; les intrigues qui les réunissent restent superficielles comme une suite d'anecdotes simplistes de bandes dessinées. Le récit, tantôt proche du canular, tantôt figé dans de prétentieuses arabesques, rabaisse les boutades, la psychologie, l'observation, les souffrances muettes, tous les éléments constitutifs du scénario et de la mise en scène au niveau du seul sentiment qui domine ce film : le dédain. La conduite de Chabrol est dédaigneuse à l'égard de son sujet, dédaigneuse à l'égard du public. Il croit qu'il suffit d'insister sur certains gestes ou certaines situations proches du sordide pour atteindre la vérité : il montre Jane se rendant aux W.-C., il montre qu'elle tire la chasse. Ce souci de description du vécu, parce qu'il ne se relie à aucun contexte vraiment humain, ne crée pas le réalisme ; en définitive, il en prend même le contrepied ; son caractère gratuit le renverse toujours dans la trivialité.

Nous ne savons rien de ces gens qui paraissent n'avoir aucun problème d'argent, de logement, de vêtements. L'ar-

chitecture dramatique de l'ouvrage, extraordinairement sommaire, organise sans aucune sensibilité des aventures nouées par les plus grosses ficelles du roman-feuilleton de bas-étage. Deux ou trois épisodes qui se veulent drôles alourdissent encore l'édifice, (les scènes que joue Bertin dans le rôle caricaturé du patron du magasin, le poète qui vient réciter son ode imbécile, par exemple).

La réalisation, mieux disciplinée que dans les autres films de Chabrol, témoigne d'une habileté artisanale ; on devine que l'équipe s'est beaucoup amusée pendant le tournage ; il y a un désordre qui parvient presque, par instants, à nous faire oublier la démarche antipathique des auteurs. Mais la préciosité reprend vite le dessus pour nous précipiter de nouveau en face d'une superficialité déplaisante. L'absence de toute velléité de révolte confère à cette histoire je ne sais quoi de dérisoire et de bêtement méchant.

Un motocycliste à lunettes noires rôde, insaisissable, autour des jeunes filles. Peut-être est-ce le Prince Charmant ? Non, bien sûr ! Car nous avons compris immédiatement que ce grand méchant loup va dévorer l'une des chèvres de Monsieur Chabrol. Et la fable se termine comme elle a commencé : dans une salle de bal, une inconnue attend tristement qu'un mâle l'invite à danser ; un homme qu'on ne voit que de dos se lève, la prend dans ses bras, l'entraîne sur la piste au rythme de l'orchestre ; elle sourit ; ses illusions lui suffisent. « C'est une nouvelle victime » suggère le cinéaste. C'est possible, en effet. Mais je tiens à remarquer qu'il faut partager la piètre opinion de Chabrol et Gegauff sur l'humanité pour croire que cet enlacement signifie le début d'une liaison *nécessairement* vouée aux pires excès du sadisme ou du masochisme. Ce film me paraît détestable parce qu'il ne fait confiance à rien, surtout pas à l'amour. Au contraire, il s'efforce de le discréditer en postulant que de ces « âmes simples » on ne saurait rien attendre et surtout pas, pour commencer, qu'elles soient simplement des âmes. Ce postulat, habilement esquissé et dissimulé sous une feinte ambiguïté soude le premier anneau d'une chaîne d'alibis qui peut conduire, lorsque les circonstances s'y prêtent, aux plus sinistres négations de la personne.

En Suisse, la copie a été mutilée. Le public helvétique ignorera toujours ce qu'est le fétiche conservé par Madame Louise dans son sac à main. C'est bien dommage et j'en m'empresse de dévoiler ce « secret ». Il s'agit d'un mouchoir trempé dans le sang de Weidmann, assassin célèbre condamné à la peine capitale dans l'immédiate avant-

guerre. Ce détail répugnant rejoint, par sa morbide invention, le coup de lampe de poche sur le visage du Juif dans *Les Cousins*. Il éclaire, avec beaucoup d'autres, la mentalité d'un cinéaste encore indécis qui semble posséder les meilleures prédispositions pour prendre un jour, si les événements l'y engageaient, la relève de Veit Harlan.

LES GODELUREAUX

Réal. : Claude Chabrol. Sc. : Chabrol et Gegauff, d'après Eric Olivier. Dial. : Paul Gegauff. Avec Jean-Claude Brialy, Bernadette Laffont, Charles Belmont, Jean Tissier, Jean Galland. Opérateur : Jean Rabier. 1960.

Devant le Café de Flore, une équipe de copains que dirige Arthur, montés sur une vieille voiture, décident de transporter sur le trottoir l'automobile de luxe (appartenant à Ronald) qui occupe la place qu'ils considèrent comme étant leur « parking » réservé. Ronald, personnage distingué, esthète et richissime, interprète ce geste comme un camouflet à son égard. Il rentre chez lui, dans son appartement encombré de bibelots précieux, revêt sa robe de chambre en pure soie de Chine et, en caressant une colombe, il prend la résolution de se venger froidement. Il jettera Ambrosine (un mauvais ange en blue-jeans) sur le chemin d'Arthur et grâce à elle il précipitera son ennemi (avec lequel il feint tout à coup d'être lié d'amitié) dans les affres de la jalousie et peut-être même jusqu'à la honte du mariage, jusqu'à l'horreur de la paternité, non sans avoir auparavant profité de sa crédulité pour saccager la villa où il vit avec son oncle. Malgré les apparences, cette histoire de vengeance n'a rien à voir avec celle que raconte Bresson dans *Les Dames du Bois de Boulogne* en s'inspirant de Diderot. Chabrol et son inséparable Gegauff s'amuse une fois de plus à tenter de créer un cinéma révoltant bâti sur la gaudriole et le mépris délibéré de leurs personnages et du spectateur. *Les Godelureaux* sont les frères des *Cousins* ; ils témoignent d'un état d'esprit inquiétant. Les auteurs professent un anarchisme qui ne serait pas déplacé à *Rivarol* ; ils prennent plaisir à tout salir, à tout tourner à la dérision avec un scepticisme appuyé sur un ésotérisme morbide et on ne serait pas étonné de les entendre déclarer : « Quand nous entendons parler de culture, ou d'amour, de confiance, de bonheur, nous sortons notre revolver ». Leur désinvolture, derrière un humour jaune, tourne à l'aigre.

La courbe descendante qui, d'œuvre en œuvre, marque l'évolution de Chabrol atteint maintenant son point zéro : on pouvait encore détester *Les bonnes femmes*, c'est-à-dire prendre encore ce film en considération ; mais on ne peut que se détourner des *Godelureaux* en bâillant et en haussant les épaules. Cette suite de tics, de séquences malsaines au comique grotesque, ces velléités destructrices d'adolescent rageur, ce culte de l'imbécillité, ce respect de l'aliénation, ce goût pour les cinglés et les obsédés sexuels, ces jeux de mots idiots, cette hargne, ce dédain, ces fausses audaces, ces clin d'œil pour les amis de l'exploitation systématique de l'équivoque, tout cela ne présente aucun intérêt en ce qui concerne l'art cinématographique : les effets sonores débordant en surimpression d'une scène à l'autre, les panoramiques gratuits, les transitions brusques ou les accompagnements musicaux caricaturaux, parfois brillants, demeurent néanmoins très sommaires.

Mais, en revanche, un tel film peut être considéré comme un document assez exceptionnel sous l'angle de la psycho-pathologie. A travers lui, on pourrait psychanalyser Chabrol (ses hantises : « la beauté scandalise, la vieillesse scandalise » son comportement de potache qui jette de la poudre à éternuer dans le vernissage, se moque à la fois de la charité et des orphelins, déteste les autres en fondant sa haine sur une monstrueuse auto-admiration), et on découvrirait, je le crains, un névrosé méchant et fat.

Jacques DEMY

LOLA

Réal. : Jacques Demy. Sc. : Jacques Demy. Avec Anouk Aimée, Marc Michel, Elina Labourdette. Opérateur : Raoul Coutard. Musique : M. Legrand. 1961.

Lola de Jacques Demy (c'est à mes yeux son unique qualité, évidemment involontaire) nous oblige à reconsidérer d'un coup l'ensemble des réalisations généralement classées sous le label « nouvelle vague », d'en élucider le sens et la portée au moment où des metteurs en scène comme Jacques Dupont ou Henri Verneuil en vulgarisent la recette dans *Les distractions* ou *L'affaire d'une nuit*. C'est le moment de dresser un bilan provisoire. *Lola* nous y engage car le premier long métrage de Jacques Demy se présente d'abord comme un vaste ramassis de trucs et la somme, effarante de prétention adolescente et de vanité infantile, de tous les tics de ceux qui se croient être les créateurs d'un cinéma nouveau (dont le *Pickpocket* de Bresson est la sainte bible), d'un cinéma-écriture opposé au cinéma-spectacle. Esthétiquement (quoique dédié à Max Ophüls), *Lola* se réclame incontestablement de Bresson, de *Pickpocket* précisément : même artificialité des situations, même fausseté dans le jeu des acteurs. Tout cela est voulu, bien entendu. Le comportement des personnages n'émeut jamais et ferait plutôt sourire s'il ne laissait indifférent. Quant au scénario, il n'arrange rien. Il frôle la parodie et y sombre souvent (avec sérieux tandis que Godard, au moins, n'est pas dupe) : c'est un chef-d'œuvre de complications qui empêchent complètement le dévoilement de la plus timide vérité psychologique ; ces fantoches résultent d'une schématisation proprement stupide des rapports humains : ils parlent du premier amour ou du coup de foudre comme des héros de Delly ou de Max du Veuzit ; ils rêvent de voyages lointains devant des cartes de géographie et rien, ni leurs sentiments ni leurs projets, ni leurs souvenirs, ne sonnent juste. C'est consternant. En voulant se porter sur les cimes de l'intelligence, Demy n'a fait que donner une insupportable présence à une montagne de conventions. La serveuse du bistrot, la vieille artiste-peintre, Roland qui traîne son vague-à-

l'âme et se met au service d'un coiffeur impliqué dans un louche trafic de diamants, Lola qui rêve de Michel, danse la nuit dans une boîte à marins et la journée s'occupe de son enfant en remâchant un passé heureux, Cécile qui éprouve ses premiers émois devant la mâle prestance de Franckie, sa mère déjà ravagée par l'âge et en proie au démon de midi, Michel qui revient riche, Franckie qui répète « Chicaago... Chicaago... », tout cela vraiment tient du feuilleton, du vaudeville, et aurait pu à la rigueur fournir le prétexte d'une caricature de mélodrame dans le goût de *L'Auberge des Adrets* par Brasseur-Frédéric Lemaître dans *Les Enfants du Paradis*.

Mais, hélas, Jacques Demy se prend au sérieux et veut nous faire prendre au sérieux cette nullité. La construction du récit, d'une maladresse voulue, disperse l'attention sur plusieurs centres anecdotiques aussi vertigineusement vides que le thème principal. Aucune notation réaliste et pas une seule touche de poésie authentique ne viennent lester cette architecture filmique plus dérisoire qu'une machine brinquebalante de Tinguely.

Au niveau de la mise en scène, nous retrouvons les astuces du montage de Godard, mais systématisées. Le cinéaste ne se préoccupe absolument pas de la logique réaliste ; il réduit l'action à certains instants privilégiés qui se juxtaposent mais ne se relient pas. Lorsqu'un protagoniste se trouve sur un trottoir et doit se rendre dans un bureau au premier étage, on ne le voit pas ouvrir une porte, monter un escalier, frapper à une autre porte, entrer dans le bureau, vu de dos d'abord, puis de face, selon le jeu des raccords du langage cinématographique traditionnel. Ici, les plans s'entrechoquent : le personnage sur le trottoir, immédiatement suivi du même personnage dans le bureau et sans transition enchaîné sur le personnage de nouveau dans la rue. Raymond et Lola vont manger au restaurant, par exemple. La caméra les montre dans la rue, puis, subitement, assis devant leur assiette ; ils échantent trois mots ; les voici de nouveau dans la rue : leur repas n'a duré que vingt secondes. Cet émiettement du temps est sensible notamment aussi dans le découpage de la chronologie des événements au cours d'une journée : en termes de réalisme, lorsque que Lola et Raymond se rencontrent, il doit être au moins sept ou huit heures du soir. Le soleil brille pourtant comme à midi. Ils mangent et lorsqu'ils sortent du restaurant la lumière du jour n'a pas changé. Lola précise alors qu'il est tard et qu'elle doit se rendre au cabaret pour

danser. Ils échangent encore deux ou trois répliques, tournent l'angle d'une rue, et il fait nuit : les enseignes au néon scintillent ! Cette manière de conférer à l'écran une temporalité radicalement décollée de la temporalité quotidienne pourrait être source expressive d'une extraordinaire richesse : elle est à la base de la seule œuvre authentiquement neuve du jeune cinéma français contemporain : *Hiroshima, mon amour*, d'Alain Resnais. Jacques Demy, lui, n'en maîtrise pas le pouvoir ; il s'y laisse prendre et se contente d'effets superficiels ; la virtuelle épaisseur romanesque (ou poétique) de son film s'évanouit et retombe en mille morceaux épars (dont l'un, le ralenti de Cécile et Franckie à la fête foraine, marque bien l'absence d'unité stylistique de l'ensemble).

Pour les images, il laisse une totale liberté à son opérateur, Raoul Coutard, qui s'amuse à photographier à rebours du bon sens ; les sources lumineuses brillent presque toujours derrière les personnages : ceux-ci, en effet, sont presque constamment placés devant des baies ou des fenêtres violemment éclairées et leur contour est mangé par la clarté. Mais ce parti-pris, qui en vaut bien un autre, n'est pas converti à des fins d'ordre dramatique ou simplement plastique. Comme la mise en scène, il nous laisse l'impression d'être en face d'un brouillon.

L'accompagnement musical souffre d'une identique systématisation gratuite : il constitue en fin de compte une vaste anthologie des divers procédés de la sémantique audio-visuelle et il encombre un peu plus l'inextricable encombrement du scénario.

Tout cela se passe à Nantes, mais semble maladroitement fabriqué dans un studio de fortune. Tout cela laisse une désagréable impression de vacuité intellectuelle, de snobisme, d'esthétisme, de pauvreté de la sensibilité et du cœur qu'explique parfaitement l'attitude dédaigneuse des jeunes de la nouvelle vague à l'égard des hommes et des problèmes d'aujourd'hui. Ils voulaient libérer le cinéma de ses poncifs : ils ne font que camoufler d'anciens poncifs sous un langage qui cesse déjà d'être surprenant et qui vieillira vite pour ne laisser que l'amertume d'une immense démission collective. Cette *Lola* est une insulte à l'affirmation charnelle de la *Lola-Lola* de *L'Ange bleu* aussi bien qu'au baroque de la *Lola Montès* d'Ophüls.

Jacques DONIOL-VALCROZE

L'EAU A LA BOUCHE

Réal. : Jacques Doniol-Valcroze. Sc. : Doniol-Valcroze, coll. de Jean-José Richer Avec Bernadette Laffont, Françoise Brion, Alexandre Stewart, Michel Galabru. Opérateur : Roger Fellous. Musique : Serge Gainsbourg et Alain Goraguer. 1959.

Formellement, son film est composé avec finesse, souplesse, élégance ; c'est un divertissement de salon, une conversation mondaine, du cinéma de couturier, de la comédie boulevardière qui compte sur la préciosité pour se faire passer pour du Marivaux. L'auteur a assimilé ses classiques ; il se réfère ouvertement aux *Sourires d'une nuit d'été* de Bergman ou à *La Règle du jeu* de Renoir. Quatre personnages (deux filles, deux garçons), jeunes, beaux, riches, se cherchent, se taquent, se poursuivent dans une lumière de clair de lune, un univers de frôlements, de regards langoureux, de lits défaits, à l'intérieur du décor surchargé d'un château confortable. A minuit, l'un joue à l'orgue « Jésus que ma joie demeure », l'après-midi, un autre lit Kafka à haute voix sur la terrasse : ils mettent des disques de jazz sur l'électrophone, boivent du whisky, dansent pendant l'orage, tandis que le valet de chambre courtise une cuisinière allumeuse. « Nous avons joué au jeu de l'amour léger ; nous nous sommes pris pour les libertins », dit l'un des héros. Tout le film se dévoile par cette réplique : il n'est pas, comme *Le Bel âge*, un traité de stratégie amoureuse, une méditation sur le libertinage ; il n'en est que le simulacre.

Jean-Luc GODARD

A BOUT DE SOUFFLE

Réal. : Jean-Luc Godard. Sc. : François Truffaut. Avec Jean Seberg, Jean-Paul Belmondo. Opérateur : Raoul Coutard. Musique : Martial Solal. 1959.

Suisse romand, né et élevé sur les bords du lac Léman, Jean-Luc Godard a éprouvé très tôt — comme plusieurs compatriotes de son âge — le besoin de s'exprimer au moyen du cinéma. Malgré les énormes difficultés de tous ordres qui risquaient à chaque instant d'étouffer un tel projet, ce jeune Vaudois (né en 1930) ne se décourage pas. Bachelier, puis livreur dans une librairie, cameraman à la TV zurichoise, assistant-monteur, il mène une existence houleuse, fait sa culture dans les salles obscures, s'engage comme manœuvre au barrage de la Grande-Dixence où il réalise un court-métrage (*Opération Béton*, 1954), collabore aux *Cahiers du cinéma*, signe de brefs divertissements cinématographiques (*Charlotte et son steak*, *Tous les garçons s'appellent Patrick*, 1957, *Charlotte et son Jules*, 1958) et saisit enfin la chance de tourner son premier long métrage grâce à l'amitié de Chabrol et de Truffaut. D'un coup, son nom s'impose : *A bout de souffle* salué chaleureusement par la critique, reçoit le prix Vigo et connaît un vif succès commercial. La persévérance de Godard a gagné ; sur le plan professionnel, sa réussite est complète. Reste à savoir maintenant si son œuvre présente vraiment le caractère révolutionnaire qu'on lui prête ou si les superlatifs d'une publicité parfaitement orchestrée n'ont pas fait artificiellement un bœuf d'une grenouille.

A bout de souffle s'ouvre sur une suite de séquences au cours desquelles le cynisme répond à l'insolence avec une allure de provocation dans le laisser-aller qui ne manque pas de surprendre agréablement, au moins durant les premières minutes de projection. Michel vole une voiture à Marseille, fait un petit signe de la main vers une amie et, en s'écriant : « Maintenant, je fonce, Alphonse », il s'élançe à vive allure sur la route de Paris. Au volant, il mono-

logue joyeusement ; enivré par la vitesse, il commente à haute voix un dépassement réussi, lance une réflexion à propos d'une auto qu'il croise, regarde les arbres, chantonne, s'adresse directement au spectateur en fixant l'objectif (*Si vous n'aimez pas la mer, si vous n'aimez pas la campagne, si vous n'aimez pas la montagne, allez vous faire foutre...*), il met la radio, puis ayant découvert un pistolet laissé là par le propriétaire de la voiture, il tire contre le soleil. Pris en chasse par un motard de la brigade routière, il s'arrête, tue froidement le policier et poursuit sa course qui s'achève à Paris ; la musique devient plus chantante, le film gagne un nouveau tempo. Cette entrée en matière ne manque pas de qualités ; elle s'impose par son rythme syncope substituant à la traditionnelle logique narrative une suite de mouvements ou de paroles saisis au vol qui se télescopent avec entrain. Mais après cette brillante ouverture, le cinéaste commence de développer l'intrigue de son scénario-prétexte et insensiblement il s'enlise dans les poncifs. Michel fait la cour à Patricia, il commet d'autres larcins, donne d'innombrables coups de téléphone, achète beaucoup de journaux et devine que la comédie de la débrouillardise ne va pas durer. En effet, Patricia le dénonce à la police, qui l'abat en pleine rue.

Il n'est pas difficile de reconnaître en flou un dessin décalqué sur celui de *Quai des Brumes*. La psychologie demeure au niveau du choix des personnages. Ce minable voyou qui se croit anarchiste ne parvient pas à nous passionner bien longtemps ; nous en avons vite fait le tour et la crudité de son langage — (la réplique : « On peut pisser dans le lavabo » à elle seule, assura le succès du film) — perd rapidement son caractère truculent pour s'abîmer dans une monotone litanie argotique. En voulant nier (et il a mille fois raison de le faire) les dialogues de vaudeville tels que les écrivent Jeanson et Audiard, Godard tombe en fin de compte dans le même travers qu'eux : il progresse de bon mot en bon mot.

Sa mise en scène peut étonner un moment par sa désinvolture ; le cinéaste se moque systématiquement des règles de grammaire ; il ne se préoccupe pas d'établir des liaisons par des raccords subtilement ajustés ; il abandonne un personnage, le reprend immédiatement dans une autre attitude ou un autre lieu, passe d'un personnage à l'autre ou d'une action à l'autre d'une façon totalement arbitraire, soucieux seulement de laisser une impression de récit lâché en pleine liberté.

Et puisque Godard s'amuse à aligner les clin d'œil à l'intention de ceux qui lisent *les Cahiers du Cinéma*, signalons que parmi tant d'allusions, celle se rapportant à Humphrey Bogart, nous rappelle que les films de la série noire américaine allaient tout aussi loin que le sien sur le plan de la forme, et toujours le dépassent en ce qui concerne le contenu, la violence poétique et le réalisme social. *A bout de souffle* pose le premier prototype non ambigu de l'arrogance fasciste qui se dissimule au creux de la nouvelle vague.

UNE FEMME EST UNE FEMME

Réal. : Jean-Luc Godard. Avec Anna Karina, Jean-Paul Belmondo, Jean-Claude Brialy. Opérateur : Raoul Coutard. Musique : Michel Legrand. 1961.

Ce film est agaçant, décevant, incohérent, prétentieux, déconcertant, sinistrement loufoque ; le mépris que, dans *A bout de souffle*, l'auteur professait à l'égard de l'humanité en général, il l'affiche ici directement et ouvertement à l'égard du spectateur. C'est un canular dans le style débraillé des « prologues » des étudiants lausannois : emportés par la folie de l'improvisation et leur volonté de choquer en s'amusant, le cinéaste et ses interprètes ne résistent à aucun mauvais jeu de mots, ils déballet sans pudeur tout un fatras d'idées contradictoires plus ou moins drôles, ils font continuellement le clin d'œil aux copains et se livrent à un pillage en règle de tout ce que le cinéma a pu créer jusqu'à maintenant dans le domaine du burlesque et de la fantaisie : les pastiches succèdent aux allusions, aux à-peu-près, aux pataqués, les références à des œuvres antérieures se télescopent dans une anarchie narrative ponctuées de bonnes blagues de goût douteux qui parviendront peut-être à distraire joyeusement une chambre de troupiers fatigués. Ces pirouettes de clowns minables, ces voyages à bicyclette autour de la chambre, ce va-et-vient, ces niches que font des cancre mis au coin, n'ont rien à voir avec le dadaïsme ni avec la poésie ou la révolte. Ce brouillon, où une élégance qui ne veut pas dire son nom se réfugie jusque dans la façon de faire des ratures ou des pâtés (quelque chose comme le « faux chic » vestimentaire des Américains), ne tire pas à conséquence. On pourrait donc hausser les épaules et laisser ces plaisantins à leur

petit commerce qui commence de ressembler sérieusement à l'abus de confiance. Mais, il faut bien le dire, cette indifférence serait une attitude facile... et probablement injuste. En effet, il est indiscutable qu'un tel film, aussi odieux ou dérisoire qu'on puisse le trouver, représente un phénomène assez inattendu dans l'histoire du cinéma : Godard pense en images et toutes ses variations s'appuient sur une connaissance instinctive des possibilités spectaculaires de l'écran en même temps que sur une culture presque exclusivement cinématographique. Cette façon de citer sans cesse ses auteurs et cette liberté jaillissante absolument décomplexée sont évidemment surprenantes, et dignes d'attention dans la mesure où elles bousculent les conventions somnifères du récit filmique bien ficelé tel que le jette sur le marché la production commerciale traditionnelle.

Sur un scénario-prétexte à partir duquel Philippe de Broca réalisa *Les jeux de l'amour*, Godard tente d'aligner bout à bout les éléments qu'il a glanés dans les genres les plus divers, notamment dans la comédie américaine, la comédie musicale et les dessins animés. On pourrait citer d'innombrables plans qui reprennent un effet de Lubitsch, de Capra, de René Clair, de Minelli, de Stanley Donen et Gene Kelly, de Tashlin, de Tex Avery, etc. Cette suite de cabrioles s'arrête arbitrairement après une heure et demie de projection mais rien ne l'empêcherait de se poursuivre indéfiniment puisque le montage obéit au principe expérimenté par Godard dans *A bout de souffle* et systématisé ici : il s'agit de détraquer le temps et l'espace, de broyer le langage, de multiplier les inserts, de prendre le contrepied de la logique, de se moquer des moyens utilisés, de caricaturer jusqu'au grotesque, de vider, remplir, assouplir, ou racornir l'image par l'accompagnement musical et les bruits. En somme, le film devrait de la sorte déboucher sur la chorégraphie ou alors sur une critique du cinéma par lui-même, les poncifs (par exemple, au cours d'une séquence le bruit de la pluie et de l'orage) se boursoflant jusqu'à devenir, par discrédit exagéré, de véritables logomachies autodestructives.

Toutefois, on aurait tort de considérer ces astuces comme des innovations car Mack Sennett inventait des formes autrement plus audacieuses pour servir un contenu beaucoup plus terriblement ou explosivement comique (et je ne dis rien de Chaplin, Buster Keaton, Langdon, Picratt, Lloyd et plusieurs autres). Plus près de nous, et pour ne parler que du cinéma français, Tati ou Malle (dans *Zazie*)

ont tenté de maîtriser l'humour que Godard se contente de disperser en éclaboussures avec une morgue inavouée qui s'apparente à celle de Mathieu en peinture. Tout cela ne manque ni de talent ni surtout d'adresse, mais pêche par l'esprit ; cette impertinence gratuite nie indifféremment les valeurs et les sentiments, elle ne recule devant aucune complaisance et témoigne d'une conception franchement détestable de l'homme, du monde, de la société.

A cet égard, *Une femme est une femme* présente un intérêt considérable, car Godard marque nettement l'aboutissement d'une certaine orientation conférée au septième art par cette « nouvelle vague » soutenue les yeux fermés par une critique délirante. Dès les premiers films de Chabrol, la presse a crié au génie de ces galopins boute-en-train qui faisaient du cinéma d'amateur avec des moyens de professionnels et qui osaient mettre Carné, Autant-Lara, Clouzot et quelques autres dans le même sac que Delannoy, Gilles Grangier, Joannon et consorts. Simultanément, les journalistes intimidés par les affirmations massives des spécialistes qui se proclament les héritiers spirituels d'André Bazin, décrétaient que seules les œuvres les plus faibles de Renoir, Hitchcock, Rossellini, Fuller, Fritz Lang, méritaient notre estime.

Il fallait faire croire que plus un film est stupide plus il est profond, que plus il est proche des bandes dessinées plus il est sublime. Au point que poussant le raisonnement à son comble on est arrivé imperceptiblement à trouver une valeur spécifiquement cinématographique seulement aux niaiseries enrobées de prouesses formelles dont les films publicitaires constituent le sommet. Pour vanter les qualités d'une savonnette, d'une machine à coudre, d'une brillantine, d'une huile comestible, on peut voir en effet, sur l'écran, des personnages qui apparaissent, disparaissent, se transforment instantanément, on peut voir des parodies rapides, des truquages insolites, des lumières rouges, jaunes, bleues, des accélérés, des raccords-chocs, des dénivellements, des contrepoints. En fait, *Une femme est une femme* n'est pas autre chose : le déroulement désordonné de cinquante films publicitaires. Mais pour vanter quel produit ? Même pas une marque d'apéritif, de dentifrice, de soutien-gorge ou de crème de beauté. Tout juste le néant de son auteur. Et aussi, soyons objectif, les charmes de la ravissante Anna Karina.

Pierre KAST

LE BEL AGE

Réal. : Pierre Kast. Sc. et dial. : Pierre Kast, d'après « Un vieil imbécile », d'Alberto Maravia pour le premier épisode. Avec la collaboration de Jacques Doniol-Valcroze pour les deuxième et troisième épisodes. Avec Jacques Doniol-Valcroze, Gianni Esposito, Françoise Prévost, Jean-Claude Brialy, Marcello Pagliero, Ursula Kubler, Françoise Brion. Opérateur : Ghislain Cloquet. Musique : Georges Delerue et Alain Goraguer. 1958-1959.

Pierre Kast est bien connu comme critique de cinéma et pour quelques courts métrages remarquables ; il fut aussi l'actif assistant de Jean Grémillon pour d'admirables films comme *Les charmes de l'existence* et *Les désastres de la guerre*.

Un amour de poche fut son premier long métrage entrepris avec la collaboration de France Roche.

Kast qui est un grand amateur de science-fiction se proposait de mêler gentiment le fantastique à la comédie. Mais, hélas, sa synthèse n'est pas très probante et si l'humour à froid de cette histoire connaît une métamorphose semblable à celle de l'héroïne, c'est probablement parce que le cinéaste n'a pas pu ou su transgresser les ordres que lui donnèrent les producteurs. Son film est riche surtout en intentions.

Nous restons d'un bout à l'autre au niveau du badinage.

Lorsqu'une intelligence glacée s'empare de la caméra, le film qui en résulte ressemble plus à un essai qu'à un roman ; Pierre Kast ne cherche pas à dissimuler cette évidence et décide courageusement de se livrer à la démonstration d'un théorème plutôt que de raconter une histoire. Il ne craint pas de se muer en conférencier, c'est-à-dire de soumettre le langage du cinéma aux lois spécifiques de la littérature et de l'éloquence : son œuvre expose en un long commentaire un véritable traité de stratégie amoureuse ; elle éclaire les sentiments à la lumière de « la froide passion du vrai libertin » et tente de retrouver dans les mœurs de 1960 les rapports entre hommes et femmes tels qu'ils figurent chez les écrivains du XVIII^{me} siècle. Cette épure, en géométrie analytique, d'une érotisation de la volonté

(pour parler comme Malraux dans sa Préface aux *Liaisons dangereuses*) ne concerne qu'un milieu privilégié de notre société et, abstractisée à ce point, cette algèbre n'offre que l'occasion d'un divertissement d'intellectuel destiné aux intellectuels ; c'est une montée au ciel platonicien, la négation de luxe des conditions historiques, une théorie du plaisir beaucoup plus qu'une exaltation du bonheur. Mais l'idéologie qui, chez Laclos ou Sade, fonde une éthique progressiste valable aussi bien hier qu'aujourd'hui et demain, n'apparaît chez Pierre Kast que comme une brillante dissertation où la mythologie glanée chez les auteurs du XVIII^m siècle se réfracte à travers une psychologie qui ne porte plus le signe d'une époque précise. De la philosophie dans le boudoir, cette philosophie sur la patinoire ne conserve que la forme ; elle ne parvient ni à en sauver le contenu, ni à le renouveler. Malgré de louables efforts, Kast échoue dans son projet de redistribution des terres sur la carte du Tendre. Mais il en ébauche néanmoins les grandes lignes avec ironie, cynisme et bonne humeur.

Les trois thèmes du *Bel Age* partent d'un même point : une discussion au cours d'une partie de chasse, dans un climat et sous des arbres qui évoquent *La règle du jeu*. Les deux premiers illustrent quelques principes de tactique pour bien conduire la conquête du cœur féminin et ils mettent en relief le pourquoi et le comment de certains échecs. Les interlocuteurs se prennent pour des savants parfaitement maîtres de leur sujet, convaincus de la justesse des équations qu'ils posent mieux qu'ils ne les résolvent. Le troisième thème renverse les deux premiers : ce sont les femmes qui réduisent en formules les prévisibles réactions que produit le désir lorsqu'il éclate entre deux corps. Et Kast insinue, en guise de conclusion, qu'elles seules dominent vraiment le problème : elles font semblant d'être objets, mais en réalité, elles mènent le bal ; les hommes se donnent l'illusion d'être sujets ; ils ne sont que des objets dans la main de la féminité triomphante : voici que s'annonce l'aurore du matriarcat !

La mise en scène, volontairement banalisée, est assez subtile ; elle ne visualise pas le commentaire ; elle lui offre un point d'appui instable qui, parfois, cède sous le texte, parfois résiste au discours verbal, créant ainsi le mouvement dialectique discontinu qui oblige le spectateur à conserver sans cesse l'esprit en éveil.

François LETERRIER

LES MAUVAIS COUPS

Réal. : François Leterrier. Sc. : Roger Vailland et F. Leterrier. Op. : J. Badal. Musique : M. eL Roux. Avec Simone Signoret, Reginald Kerman, Alexandra Stewart. 1960.

Pour ceux qui sont sortis de l'adolescence vers la fin de la guerre, la lecture de *Drôle de jeu* (Prix Interallié 1945) fut une révélation : l'intelligence de Roger Vailland, son ton très XVIII^e siècle proche de Stendhal et de Laclos, son cynisme intellectuel lié à la fascination du plaisir, nous redonnaient dans le domaine romanesque l'équivalent d'une exaltation éthique et esthétique que Malraux seul avait, comme artiste, réussi à susciter en nous, mais que comme homme, il commençait imperceptiblement à décevoir. En 1948, la parution des *Mauvais coups* nous apportaient une confirmation. A l'intérieur de ce traité des passions, Vailland décrivait la lente décomposition d'un amour finissant, il se livrait à une critique des sentiments tout en mettant en évidence le réseau des forces qui forment la trame de la tentation érotique. A travers cette expression lucide d'une situation classique, l'écrivain attaquait par sa prose, pareille à un acide, le dur métal d'un ordre mental et social oppressif que les vertus de gauche ou de droite tenaient hors de portée de la « vraie vie » (pour reprendre la formule de Rimbaud). Venu du surréalisme, fondateur du *Grand jeu* avec René Daumal et Roger-Gilbert Lecomte, journaliste ayant parcouru le monde, don Juan aspirant à un rengagement autre que celui de l'aventure seulement, Roger Vailland prenait donc au lendemain de la Résistance une place singulière dans la littérature française.

François Leterrier, né en 1929, qui, vers la même époque, passe sa licence en philosophie en Sorbonne, se présente à l'agrégation tout en se passionnant pour le cinéma et le jazz, ne pouvait pas, par conséquent, demeurer insensible à l'écrivain. Leterrier devint assistant de Louis Malle (*Ascenseur pour l'échafaud*), après avoir tenu le rôle princi-

pal dans *Un condamné à mort s'est échappé*, de Robert Bresson. Il travailla ensuite avec d'autres metteurs en scène et lorsqu'il put sérieusement envisager de réaliser son premier film, il songea tout naturellement à ce roman qui l'avait impressionné au temps de ses études et qui demeure plus que jamais d'actualité puisque son thème a précédé de dix ans celui qui inquiète plusieurs cinéastes contemporains, d'Antonioni à Pierre Kast ou Alexandre Astruc.

Dans leur maison de campagne, Milan et Roberte achèvent leurs vacances et cet automne de brumes coupé d'averses cinglantes marque les derniers soubresauts d'une liaison, le pourrissement d'un ancien bonheur. L'amour ne résiste pas à l'écoulement du temps ; passé le cri du plaisir, il se fige dans un rituel morne, l'habitude le corrompt et les beaux souvenirs d'un éblouissement évanoui finissent par faire obstacle à toutes les tentatives de reprise amoureuse à l'intérieur du couple. Chacun des conjoints tente vainement de faire revivre un passé disparu, le présent s'exaspère, la tendresse de plus en plus souvent se métamorphose subitement en énervement, et les deux êtres, semblables à deux boules de billard, enfermés dans leur solitude, se frôlent, s'entrechoquent, cessent de communiquer l'un avec l'autre.

À l'aube grise, Milan entraîne Roberte vers les étangs pour une chasse aux canards ; cette promenade ne brise pas la monotonie de leur existence. Roberte boit un peu trop de marc, Milan prolonge un peu trop ses silences au coin du feu. L'arrivée d'Hélène, la fraîche institutrice, va troubler l'eau dormante du quotidien ; un soir, elle accompagne le couple au Casino où Roberte vide les verres de whisky en se cramponnant à la table de jeu. Une complicité s'amorce entre Hélène et Milan ; Roberte, avec une sorte de tranquille désespoir s'efforce dès lors de précipiter les événements. Au cours de l'admirable séquence autour de laquelle s'organise l'ensemble du film, elle coiffe Hélène, la maquille, lui fait revêtir une robe du soir, la transforme en objet érotique qui, magiquement, va révéler le drame. En même temps, Milan s'acharne à assommer à coups de crosse un corbeau blessé et le jette dans le salon aux pieds de Roberte. C'est le symbole de leur échec. À partir de cet instant, l'action se dénoue par le drame, le refus de vivre, l'acceptation de la banalité et, pour Milan, une prise de conscience. Les deux femmes sont littéralement terrassées par le pathétique et l'on ne sait pas laquelle est la plus à plaindre. « La passion n'a pas de morale », dit le héros.

Sensible à la leçon de Bresson, Leterrier a conçu l'adaptation du roman, en collaboration avec Vailland, selon le principe de la fidélité à l'œuvre littéraire. Ensemble, ils ont décidé simplement de changer la profession de Milan qui, décorateur et intellectuel dans le livre, devient coureur sur automobiles dans le film. De la sorte, il gagne à l'écran d'emblée un caractère qui n'a pas besoin d'être explicité longuement. Mais par le biais d'une distribution que Simone Signoret domine aisément, le personnage masculin, de central qu'il est dans le roman, devient secondaire chez Leterrier.

Simone Signoret trouve ici l'un de ses meilleurs rôles depuis longtemps : cette Roberte de quarante ans guettée par les rides et l'embonpoint, elle l'incarne avec une sincérité qui n'a d'égale que sa maîtrise d'interprète ; en elle, la femme et la comédienne ne font qu'une seule flamme dévorant qui brûle au centre de cette histoire illuminée, d'autre part, par la douce beauté d'Alexandra Stewart.

L'œuvre s'ouvre sur un vaste panoramique le long des branches d'un arbre défeuillé ; il s'agit d'un générique emblématique puisque le récit s'articule entièrement comme chez Bresson du *Journal d'un curé de campagne* : Leterrier accorde une même valeur significative à la présence de la terre humide, à la boue des chemins et les descentes d'Hélène à bicyclette sur la route mouillée gagnent une dimension lyrique d'une exceptionnelle pureté. Il utilise le cinémascope avec fermeté, les mouvements d'appareil sont nombreux et malgré l'insistance qu'il met parfois à cadrer les reflets dans le miroir pour reprendre ensuite le personnage dans le plan, malgré quelques raccords ou fondus enchaînés un peu trop volontaires, jamais le réalisateur ne se laisse aller à la virtuosité. L'accompagnement au piano dû à Maurice Le Roux et la magnifique photographie de Jean Badal se lient harmonieusement sous la main du cinéaste dont ce premier film vaut mieux qu'une promesse. Il témoigne d'une maturité remarquable : l'austérité de son style, la tension sèche qui s'en dégage, la netteté du trait et l'animation méditée de la composition sont sans comparaison possible avec les jactances laborieusement farfelues de trop de ses confrères.

Louis MALLE

LES AMANTS

Réal. : Louis Malle. Sc. : Louis Malle et Louise de Vilmorin, d'après « Point de lendemain », conte du XVIII^e siècle de Yvan Denon. Dial. : Louise de Vilmorin. Opérateur : Decae. Avec Jeanne Moreau, Jean-Marc Bory, Alain Cuny, José-Luis de Villalonga, Judith Magre. Musique : Brahms. 1956.

Malle est ici plus à l'aise qu'avec l'assez peu sympathique *Ascenseur pour l'échafaud*. Son élégance raffinée se manifeste dans chaque touche de cette peinture d'un milieu particulièrement artificiel où l'on pratique deux sports très distingués : le polo et le papotage. C'est le beau monde où l'on s'ennuie. Jeanne, une sorte de Bovary, épouse du directeur d'un journal de Dijon, accomplit de multiples et régulières escapades à Paris où elle rejoint un bellâtre mondain à tête vide. Un jour, elle rencontre un jeune homme, invité sans arrière-pensée à passer la nuit au château. Ils se retrouvent, un peu par hasard, dans le parc sous la lune. Avec la fulgurance de l'éclair une attirance physique les foudroie : par le choc de deux verres de cristal, les voici précipités dans un extase charnelle qui va durer toute la nuit.

Ces étreintes nocturnes forment le centre du film. Jamais, peut-être, (exceptons *L'âge d'or*, bien sûr, et certaines œuvres d'avant-garde), nous n'avons vu sur un écran un si long et si complet poème de la possession charnelle. Malle l'a traité sans vulgarité, utilisant la caméra-microscope à la manière du Rossellini de *La Voix humaine*. Gestes, baisers, soupirs, se fondent pour former un hymne au plaisir, au bonheur des sens.

À l'aube, les deux amants retrouvent le monde ; et la lumière du jour brise les sortilèges des pâmoisons dans l'ombre. Ils décident pourtant de partir ensemble. Jeanne quitte son mari, son enfant (en Suisse toutes les allusions à l'enfant ont été coupées... la copie est horriblement mutilée : une quinzaine de coupures, près de trente minutes de projection en moins). Cependant, elle jette un regard

furtif dans le rétroviseur, puis dans le miroir d'un bistrot, et nous comprenons que le charme de la passagère éternité des caresses est rompu : Jeanne lit sur son visage les signes avant-coureurs de l'âge mûr. Cette notation est rapportée par le cinéaste d'une manière extraordinairement délicate ; et il abandonne ses deux héros devant un point d'interrogation.

En dépit d'un certain maniérisme littéraire et du recours inutile au commentaire explicatif l'œuvre atteint par endroits une incontestable densité. Un plan comme celui de Jeanne en costume blanc attendant Bernard devant la mare aux canards, ou les séquences du dîner sinistre et l'intrusion de la chauve-souris, témoignent d'une rare intelligence de l'écran. Toutefois, Malle manque encore de rigueur incisive et de souplesse veloutée. Il n'atteint ni à la froideur cinglante de Bresson dans *Les dames du Bois de Boulogne*, ni au grandiose grinçant de Stroheim (certes non !), ni à l'orfèvrerie en diamant noir de l'Ophüls de *Madame de*. Il demeure à la surface des choses et des êtres, à mi-chemin du romantisme et du sentimentalisme décoratif. Truffaut n'avait pas tort de le comparer à Giraudoux. Cet amour fou artistement sublimé est plus parfumé qu'enivrant.

Jeanne Moreau est pour beaucoup dans l'attrait qu'exerce sur nous ce film à facettes scintillantes. Bory est juste. Quant à Cuny, je ne sais si je dois dire qu'il joue faux avec vérité ou qu'il joue vrai avec fausseté. Il est parfait dans le rôle de ce personnage insondable suspendu aux répliques précieuses de Louise de Vilmorin.

ZAZIE DANS LE METRO

Réal. : Louis Malle. Sc. : Malle et J.-P. Rappenu, d'après Raymond Queneau. Avec Catherine Demongeot, Philippe Noiret, Jacques Dufilho, Hubert Deschamps, Vittorio Caprioli. Opérateur : Henri Raichi. Musique : Fiorenzo CaCrpi. 1960.

Comparé aux autres romans de Raymond Queneau (par exemple à *Pierrot mon ami* ou *Le Chiendent*), *Zazie dans le métro* est une œuvre plus facile, d'un humour moins astringent, non exempte de quelques complaisances, et qui doit son considérable succès de librairie à une équivoque : le public n'y a vu qu'une fantaisie ornée de bizarres trouvailles orthographiques et animée par une petite

fille délurée ponctuant ses phrases d'une sonore formule ; la grande masse des lecteurs n'en a retenu grossièrement que cet aspect un peu polisson, ces bribes de langue verte et la rengaine du perroquet Laverdure : *Tu causes, tu causes, c'est tout ce que tu sais faire...*

Or, Zazie prolonge et, dans une certaine mesure, accomplit populairement l'effort que durant vingt-cinq années l'écrivain n'a cessé de nourrir de son intelligence subtile et de sa prodigieuse culture. Queneau fait le procès de notre société en l'attaquant dans ce qu'elle possède de plus apparemment stable (mais qui, en réalité, témoigne le mieux de son extraordinaire fragilité) : le langage. Nous parlons une langue, nous en écrivons une autre ; la distance qui sépare nos paroles jetées au vent de nos paroles couchées sur le papier est la même que celle manifestement inscrite entre nos pensées et nos actes : véritable divorce entre les mœurs et la morale. La citation d'Aristote : *Il a modelé, il a fait disparaître*, placée en épigraphe du roman est un signal avertisseur du genre : *Vous qui entrez, ne vous fiez pas trop aux astuces drôlatiques !*

Par le biais d'un démontage systématique du rituel langagier, Queneau opère une rupture de nos logiques quotidiennes. *Deux et deux font quatre : vérité abusive*, faisait-il remarquer (à peu près), dans *Les Cahiers du Collège Pataphysique*, car dans l'équation $2 + 2 = 4$, on ne tient pas compte de la vitesse du vent ! Mais précisément, le vent souffle en nous et autour de nous ; seules nos valeurs inertes et communément admises, tout en étant communément transgressées chaque jour par nos actes, nous empêchent d'en prendre conscience. Queneau les renverse, les brise, les piétine ; il met le feu aux poudres, il dynamite la littérature en commençant par ne plus respecter le vocabulaire du Petit Larousse ; il retourne le lyrisme comme un gant, chantant « alexandrinement » les matières plastiques, les chromosomes ou l'électromagnétisme (cf. le commentaire du *Chant du Styrene*, le court-métrage d'Alain Resnais ou les poèmes de *La petite cosmogonie portative*). Il méprise « le solennel emmerdement de la ruralité » et ne se sent à l'aise qu'au milieu du fourmillement des néons de la vie urbaine. Ses personnages participent intimement à des raids terroristes d'un esprit qui n'aime que la provocation, brouille les identités, confond les psychologies, déguise la fable en canular et revendique pour une humanité asphyxiée par le sérieux ou quadrillée par les forces de l'ordre, un peu d'oxygène, un peu de rire, la liberté. On aurait tort, lorsqu'on lit Queneau, de ne considérer que l'anecdote

farfelue et les marionnettes qui la représentent. Les comportements de Zazie, de Troussaillon, de la veuve Mouaque, de Turandot, de Mado-Petits-Pieds, de Gridoux, etc., de Tonton Gabriel qui exerce le métier de danseuse de charme, vont au-delà de la loufoquerie gratuite : ils mettent à nu notre univers. A plusieurs reprises, Gabriel rappelle Léopold Bloom de *l'Ulysse* de James Joyce ; il incarne la négation des tabous sociaux, il révèle l'absurdité des monuments historiques, prenant la Gare de Lyon pour le Panthéon ou Les Invalides, et le Tribunal de Commerce pour la Sainte Chapelle, puis à contre-courant, tout à coup, il s'érige en défenseur d'un humanisme délivré des illusions mystificatrices et des axiomes rassurants de la sagesse des nations : *La vérité... comme si tu savais cexé. Comme si quelqu'un savait cexé... tout ça c'est du bidon : Le Panthéon, Les Invalides, la caserne du Reuilly, le tabac du coin. Tout. Oui, du bidon. Ou bien au cours des tirades shakespeariennes sur la Tour Eiffel : ... monter, descendre, aller, venir, tant fait l'homme qu'à la fin il disparaît. Un taxi l'emène, un métro l'emporte, la tour n'y prend garde ni le Panthéon. Paris n'est qu'un songe, Gabriel n'est qu'un rêve (charmant), Zazie le songe d'un rêve (ou d'un cauchemar) et toute cette histoire le songe d'un songe, le rêve d'un rêve... mais moi je suis vivant et là s'arrête mon savoir...*

Les procédés narratifs qu'utilise Queneau sont complexes et Louis Malle a judicieusement choisi de tenter d'en rechercher des équivalences cinématographiques. A cet égard, son adaptation ne manque pas d'idées, ni de sensibilité, ni surtout de rythmes. Il a su, en particulier, faire intervenir la couleur comme élément constitutif du récit. En outre, il a évité heureusement le principal écueil : celui d'exploiter continuellement les deux ou trois détails qui firent le ravissement du grand public et qui auraient risqué de faire basculer son film dans la vulgarité, notamment les manies verbales de Zazie et le rôle de choryphée joué par le perroquet. Pourtant cet excellent parti pris initial ne l'a pas empêché de passer à côté du véritable sujet du livre dont il ne nous offre qu'une superficielle illustration où subsistent néanmoins par instants, entre deux avalanches de gags, quelques merveilleuses images, reflets des lumières sur les carrosseries, poésie de l'architecture métallique de la Tour Eiffel ou quelques descriptions assez féroces de la foule, des embouteillages, des rapports imprévisibles qui se nouent entre individus formant un groupe par hasard. Mais les changements successifs de Trou-

caillon paraissent mal ordonnés ; le personnage nous demeure aussi étranger que l'arbre d'*Hellzappoppin*, il ne conduit à rien, à aucun paroxysme. Louis Malle a accumulé les trucs chers au burlesque muet ; il a brisé les lois du temps et de l'espace, multipliant les effets : accélération, ralenti, substitution, jeux de glace, miroirs déformants, gags ébauchés, citations pour initiés, récit détraqué s'inspirant tantôt de Mack Sennett, tantôt de la technique du dessin animé moderne (qui n'est pas celui de Walt Disney, mièvre et balourd, mais celui de Tex Avery, explosif, cruel, magique). Il en résulte une sorte d'anthologie des effets cinématographiques de Méliès à Mac Laren, une absence d'unité, une riche collection de gags inégaux jetés en vrac en plein écran où l'humour maîtrisé (à la Buster Keaton) de Queneau croule de toutes parts pour ne laisser que l'agréable impression que laisse un tour de piste en voiture tamponneuse un soir de fête foraine : la dimension éthique du roman s'est évanouie. Cet exercice de style manque de style.

Malle a cru que la qualité naîtrait de la quantité. C'est une irréparable erreur de conception esthétique et une immense faute de jugement porté sur les œuvres des maîtres du cinéma muet des courses-poursuites et des tartes à la crème qui, toujours, s'efforcèrent de sauvegarder une mesure et une discipline, même dans les scènes de plus folle démesure. Chaplin, par exemple, tend sans cesse à raréfier les gags au cœur d'un mouvement émotif ; d'où son extraordinaire pouvoir de déflagration comique. La prolifération, chez Malle, aboutit au contraire à une sorte de monotonie décorative. Ce qui n'empêche pas son film de rompre agréablement, par sa fantaisie souriante, avec la banalité généralisée du cinéma français contemporain.

VIE PRIVÉE

Réal. : Louis Malle. Sc. : L. Malle, J.-P. Rappeneau et J. Ferry. Op. : Henri Decae. Musique : Fiorenzo Carpi. Avec Brigitte Bardot, Marcello Mastroianni, Eleonore Hirt, Ursula Kubler, Georg von Rezzori, Dick Sanders. 1961.

Comme thème, cette fois, il n'y a plus que Brigitte Bardot dont le corps gracieux et le minois boudeur ne suffisent pas, à eux seuls, à faire un scénario. Louis Malle l'a cru, il s'est trompé ; et sans le savoir, il s'est laissé prendre au piège d'un sujet très joli, mais vide, ce qui l'a conduit tout droit vers le formalisme prétentieux. Ses personnages man-

quent de consistance ou de légèreté ailée : ils vont et viennent à l'intérieur d'une composition abstraite purement décorative. Le mythe de la célébrité précoce et insupportable est escamoté, brisé dans la fragmentation cinématographique, réduit à un mouvement simpliste qui, lorsqu'il se développe passagèrement jusqu'à hauteur du romanesque, s'identifie au plus conventionnel mélo.

Jill vit avec sa mère dans une somptueuse vieille demeure genevoise entourée d'un grand parc. Elle fait de la danse et aime un garçon qui rêve de théâtre. Malle réussit quelques belles vues du Léman, de Genève, de la jeune fille à bicyclette suivie par un audacieux travelling. Un plan, beaucoup trop court, nous laisse entrevoir la fulgurance chorégraphique d'Ursule Kubler, et nous retombons à l'écriture distinguée de ce cinéma pour revue de luxe sur papier glacé, style architecture d'intérieur tapageusement moderniste dans sa volonté d'harmonie simplifiée jusqu'à la déshumanisation.

Sans se préoccuper de sa mère, Jill part pour Paris ; elle abandonne la danse, pose pour les photographes, se présente enfin pour un bout d'essai devant une caméra, et c'est le dé clic inexplicable. En peu de temps, elle atteint la gloire ; ses amours, toujours sincères, deviennent sujet de scandale exploités par les journaux à sensations ; la foule se presse sur son passage, l'essaim des reporters la poursuit. Les jeunes filles se coiffent comme elle. Mais avec cette renommée se noue imperceptiblement un drame. Livrée à la voracité du public, la gaie petite Genevoise qui élevait une chèvre blanche et qui riait, éprouve douloureusement son déracinement ; la crise de nerf la guette ; une concierge l'insulte ; elle s'est coupée d'elle-même, victime du mythe qu'elle a créé. Elle se barricade, revient à Genève, y retrouve un ami qu'elle prend pour un homme fort, s'éprend de lui et retrouve enfin le bonheur passager. Metteur en scène de théâtre il doit la quitter quelques jours pour aller monter en plein air une pièce de Kleist au Festival de Spolète. Cette absence étouffe Jill qui part le rejoindre. Mais elle est de nouveau traquée par la foule et par sa propre gloire. Montée sur un toit pour assister seule au spectacle, elle est repérée et le flash d'un photographe suffit à la foudroyer : elle tombe sans fin en un plan très souple, le seul vraiment émouvant de cet exercice de style figé par l'élégance. Clouzot, dans *La Vérité*, avait autrement mieux compris et exprimé le personnage de Brigitte Bardot. Et pour les rapports de la personne avec son propre mythe, nous reviendrons toujours à l'admirable *Comtesse aux pieds nus*.

François TRUFFAUT

LES 400 COUPS

Réal. et sc. : François Truffaut. Dial. : Marcel Moussy. Avec Jean-Pierre Léaud, Claire Maurier, Albert Rémy, Guy Decomble. Opérateur : Henri Decae. Musique : Jean Constantin. 1959.

Journaliste jugé indésirable au Festival de Cannes en 1958, François Truffaut y a représenté officiellement la France en 1959 et son film y reçut le Prix de la mise en scène. (Cette année 1962, le même Truffaut fait partie du Jury).

Il me paraît que *Les 400 coups* méritait cette distinction, car l'œuvre révèle une incontestable sincérité, beaucoup de fraîcheur, une belle intelligence du langage cinématographique et une absence de prétention fort sympathique. Truffaut se méfie de la préciosité, il ne recherche pas à tout prix les angles les plus surprenants (comme Astruc) et s'il donne à sa caméra une souple mobilité, c'est avec l'unique intention de servir son sujet. Sans se situer exactement sur le plan de l'autobiographie ou de la confession, son œuvre s'articule avec évidence autour du passé personnel de l'auteur ; elle fait écho à une expérience vécue comme aussi à une grande culture cinématographique.

Né en 1932, Truffaut atteint l'âge de l'adolescence au lendemain de la guerre ; sa conscience se découvre devant un monde en ruine qui marque un tournant de l'histoire. En 1948, Rossellini réalise *Allemagne année Zéro*. Ce titre pourrait être l'emblème de l'Europe entière à cette époque-là. Partout les jeunes le comprennent tandis qu'une nouvelle littérature exprime l'angoisse existentielle, l'absurdité de l'univers et tente de fonder une morale de l'espoir. Pareil à la plupart de ses contemporains, Truffaut oscille entre le rêve et la révolte. Il refuse la vie qu'on veut lui imposer et opte pour l'école buissonnière : fugues, besoins d'action, désir de se battre pour trouver un sens à la vie. Une escapade se termine mal : on le confie à une maison de correction.

Son film témoigne de ces faits. Il porte une dédicace (« A André Bazin ») qui en fournit l'une des clés. C'est Bazin, en effet, qui par ses analyses déclencha le mouve-

ment intellectuel dont se réclament les turbulents réalisateurs du jeune cinéma français. C'est Bazin aussi qui tira Truffaut de la maison de correction, lui fit confiance et lui apprit à connaître et à aimer le septième art. Dès lors, le garnement fit ses classes aux triples projections quotidiennes de la Cinémathèque française et devint rapidement un critique qui, emporté par sa fougue, scandalisa ou irrita les vieilles gloires et amassa pas mal de haine au-dessus de sa tête. Par conséquent, son premier film était attendu sans bienveillance excessive. Ce fut un moyen métrage, *Les Mistons*, qui étonna par sa gentillesse et sa franchise.

Et voici maintenant *Les 400 coups* dont les qualités sont de même nature. Le meilleur de ce film réside dans l'expression d'un climat particulier : celui de la treizième année, moment du passage de l'enfance à l'adolescence. Truffaut décrit avec une fidélité émouvante quelques-uns des états de crise d'Antoine, son héros. Il témoigne d'une vive sensibilité lorsqu'il s'agit de capter l'ambiance de la salle d'école, les murmures, les rires étouffés, le crissement de la craie sur le tableau noir, la rugosité des tables et jusqu'à la présence physique des cahiers ou de l'encre. Il y a une vérité précise également dans la présentation du milieu familial, la découverte du monde des adultes par Antoine, à partir d'une phrase saisie au vol ou d'un bruit furtif immédiatement interprété par l'enfant.

Dans ce récit discontinu, la fluidité de la description sur la belle gamme des gris de la photographie et les détails, glissés imperceptiblement au long d'amples travellings ou panoramiques, apportent une sorte d'objectivité documentaire qui tient en elle la principale valeur de l'œuvre. Tandis que les séquences jouées, l'aspect conventionnel des intrigues accessoires et les caractères restent inertes au centre du flux narratif comme de grosses pierres dans une rivière. Plusieurs éléments de trop simple aspect anecdotique pèsent inutilement sur l'action et fonctionnent finalement comme de complaisantes concessions à la sensibilité du public.

On a souvent parlé de *Zéro de conduite* à propos des *400 coups*. La parenté des thèmes est indéniable, mais la comparaison s'arrête là (même si les plans du préau, une interjection d'élève ou promenade matinale rendent un discret hommage à Jean Vigo). Nous ne retrouvons pas dans *Les 400 coups* la plénitude poétique ni le souffle de révolte surréalisante de *Zéro de conduite*. Peut-être même y trouvons-nous exactement le contraire.

TIREZ SUR LE PIANISTE

Réal. : François Truffaut. Sc. : François Truffaut et Marcel Moussy, d'après le roman de David Goodis. Dial. : François Truffaut. Avec Charles Aznavour, Nicole Berger, Marie Dubois. Opérateur* : Raoul Coutard. Musique : Georges Delerue. 1960.

Un homme court dans la nuit, traqué par le faisceau des phares d'une voiture ; il échappe à ses poursuivants et se réfugie dans un petit bistrot-bastringue où il s'approche du pianiste (Charlie, son frère), lui raconte une histoire très compliquée de vengeance et de règlement de comptes, courtise une blonde qu'il entraîne sur la piste de danse, l'abandonne subitement et disparaît lorsqu'apparaissent les deux durs qui veulent sa peau ; une vague bagarre s'amorce, l'orchestre joue et le chanteur barbu Bobby Lapointe profère avec une sorte d'obstination blasée, sur un rythme de machine à piler le verre, une rengaine dont Truffaut nous rapporte les paroles avec une ironique précision au moyen des sous-titres : *Avanie et framboise sont les marmelles du destin...*

Le ton général du film me semble assez conforme à l'humour froid de ces couplets. En effet, le cinéaste et toute son équipe s'amuse beaucoup à faire du calembour intellectuel, transposant systématiquement sur le plan de la mise en scène une série d'inventions drôlatiques qui veulent être des équivalences visuelles des bizarreries que le langage verbal offre aux amateurs distingués, de la contre-pétrie aux calligrammes. Par de brusques changements de registre, par des fantaisies sonores et des ruptures de la logique traditionnelle son-image, Truffaut se livre à une parodie douce-amère du cinéma commercial, film policier ou psychologique, étude de mœurs ou divertissement sentimental ; il ramène l'intrigue à un mouvement de ballet, mélange les genres en souriant, accumule les allusions pour les amis, formule des sentences d'apparence sérieuse qu'il glisse parmi des situations fantaisistes. Il en résulte une certaine tendresse qui me fait penser à celle des adolescents conservant le souvenir d'une idylle sous la forme d'une fleur séchée entre les pages d'un livre de philosophie.

La parodie critique du cinéma par lui-même s'accomplit chez Truffaut avec beaucoup plus de nuances que chez Malle dans *Zazie*. Et sa désinvolture, accentuée par la photographie en liberté de Raoul Coutard se situe à l'opposé de celle, méprisante et cynique, d'*A bout de souffle* ; son

film séduit, ennuie, laisse indifférent, fait hausser les épaules, puis séduit de nouveau. En définitive, il ne produit que quelques irisations de bulle de savon, mais le spectateur s'en souvient comme d'une brève rencontre avec un être sympathique. Truffaut sait allier l'intelligence à la fraîcheur non feinte ; il est plus à l'aise lorsqu'il ose nous offrir son travail à l'état de brouillon que lorsqu'il s'efforce de construire des séquences avec cohérence car alors, très souvent, son habileté se transforme en maladresse et la jovialité dansante de son écriture (qui se réfère ouvertement à Jean Renoir) se fige dans un formalisme à la René Clair.

Truffaut, malheureusement, ne tire pas tout le parti possible de l'intrigue fournie par le roman de David Goodis dont il n'exprime rien de la poésie sous-jacente. Le mouvement final, par exemple, au cœur d'un paysage de neige, ne peut que paraître extraordinairement faible si on le compare à celui, de même signification générale, par lequel Huston fait lyriquement éclater le suspense d'*Asphalt Jungle* dans la paix des pâturages à chevaux.

Le désordre envahissant de *Tirez sur le pianiste*, la misogynie camouflée derrière la timidité du personnage et les effets faciles destinés à flatter le petit public des cinéphiles seraient proprement insupportables si cette œuvre ne possédait pas l'unité que, prodigieusement, lui confère la présence d'un acteur émouvant et qui rassemble autour de lui les éléments épars de la mise en scène par une sorte de phénomène magnétique : Aznavour. A ses côtés, tous les autres interprètes pâlissent, sauf Nicole Berger qui, notamment, au cours d'une scène magistralement conduite devant un mur blanc, lui donne la réplique avec autorité. Mais c'est Aznavour qui, à feu doux, donne à ce film inégal son charme indéfinissable.

JULES ET JIM

Réal. : François Truffaut. Sc. : François Truffaut et Jean Gruault, d'après le roman de Henri-Pierre Roché. Op. : Raoul Coutard. Musique : Georges Delerue. Avec Jeanne Moreau, Oscar Werner, Henri Serre, Marie Dubois. 1961.

Alors qu'il était encore critique de cinéma et qu'il rêvait de faire des films, François Truffaut tomba, par hasard, sur un roman d'auteur inconnu qui attira son attention parce que la « prière d'insérer » précisait qu'il s'agissait de la première œuvre d'Henri-Pierre Roché, écrite

par cet homme alors qu'il était presque octogénaire. C'était *Jules et Jim*. Truffaut la lut avec le plus vif plaisir, découvrant une histoire très pure derrière une intrigue qui eût pu être scabreuse. La vieillesse de l'écrivain semblait avoir conservé un exceptionnel pouvoir d'étonnement juvénile et l'homme âgé mêlait ses songes et ses souvenirs du temps passé en reconstituant littéralement une chronique intime de la belle époque : le recul opérait avec une magie à mi-chemin de l'attendrissement et du détachement.

Truffaut se promet de porter ce livre à l'écran ; il rencontra Roché, en parla avec lui, se lança dans la mise en scène et avec son quatrième film, il réalise enfin cet ancien projet, signant du même coup son meilleur ouvrage. La matière fournie par Roché (mort au moment où Truffaut achevait *Les 400 coups*) correspond si profondément au cinéaste de *Tirez sur la pianiste* que la question de la fidélité ne se pose pas : le film peut et doit être jugé hors de toute référence au livre puisque le roman de Roché n'a pas été « adapté » cinématographiquement (au sens traditionnel du mot), mais qu'il a plutôt agi comme le révélateur de la singulière effervescence psychologique de Truffaut.

La première remarque qui vient sous la plume concerne l'écart qui existe entre le titre du film et son contenu. En effet, sans doute à cause de Jeanne Moreau, l'intérêt se recentre continuellement sur Catherine tandis que Jules et Jim n'occupent que le fond du décor ; ils sont réduits, en fait, à un rôle de comparses qui déséquilibre assez sérieusement la géométrie amoureuse sur laquelle se fonde la narration et qui, en même temps, a tendance à priver d'épaisseur les rapports amicaux d'où le récit, en définitive, devrait tirer tout son sens. Le thème de l'amour, d'un bout à l'autre, devrait s'enrouler pareil à un lierre sur celui de l'amitié, mais Truffaut ne parvient pas à nous rendre sensibles ces deux thèmes conjointement. Il court de l'un à l'autre par dénivellements brusques ou par glissements doux sans briser une confusion morale que le commentaire (tiré directement du livre) ne fait que renforcer par son étonnante clarté.

Pour les protagonistes de Truffaut, la vie n'est qu'un dimanche ensoleillé où la guerre passe comme un orage qu'ils acceptent sans révolte, de même qu'ils se résignent, en haussant les épaules, à voir les nazis brûlant les livres sur la place publique. La passion du bonheur de Jules, Jim et Catherine, ne remet rien en question ; au contraire, le cinéaste insinue qu'il faut savoir se contenter de ce qu'on a, que le dillettantisme et l'humour fantasque sont la rai-

son suffisante d'une satisfaction modeste de nos désirs. Truffaut décrit les aventureuses métamorphoses de l'amour folâtre afin de mieux nier, par omission, la valeur souveraine de l'amour fou. Son film est à la fois un documentaire sur Jeanne Moreau et une élégante autant qu'éblouissante déclaration d'amour cinématographique adressée au septième art considéré comme une entité abstraite plutôt que comme un instrument de connaissance ; d'où le caractère désinvolte de l'entreprise. Je crois qu'on aurait tort d'y chercher autre chose qu'un jeu de formes (équivalent visuel du jeu de mots) un divertissement présenté comme un numéro de haute école, le brillant morceau de conversation d'un conteur malicieux capable de placer les citations dans le contexte au meilleur moment : le spectateur-auditeur, alors, prend les boutades spirituelles pour une expression de la spiritualité.

L'œuvre, dès le début, rend un hommage au cinéma primitif français ainsi qu'à Jean Renoir. Une caméra voltigeuse enregistre le va-et-vient extraordinairement rapide des personnages ; leur costume et l'accompagnement musical à la Offenbach ou au piano mécanique contribue encore à l'exploitation décorative du charme désuet d'une époque et d'une écriture. Jamais Raoul Coutard n'a livré une si bonne photographie (une tonalité digne parfois de Cartier-Bresson) ; et les plans d'actualités anciennes s'accordent harmonieusement à l'ensemble du travail de l'équipe aux ordres de Truffaut, les mouvements d'appareil et le montage terriblement syncopé constituant une mise en scène efficace et baroque. Le cinéaste ne craint le recours à aucune figure : travellings à l'objectif, panoramiques filés, longs fondus enchaînés, écran variable, arrêts photographiques à peine perceptibles, surimpressions, télescopages des plans, sous-titres, digressions, ellipses. Truffaut illustre en gambadant le traité des affinités électives. Son œuvre témoigne de tact, d'invention, de romantisme, d'allégresse et surtout d'un vif plaisir à faire du cinéma. Jeanne Moreau est étourdissante, plus fragile et plus épanouie que jamais.

Roger VADIM

SAIT-ON JAMAIS

Réal. et sc. : Roger Vadim. Avec Françoise Arnoul, Christian Marquand, Robert Hossein, O.-E. Hasse, Franco Fabrizi. Opérateur : Armand Thirard. Musique : John Lewis pour le Modern Jazz Quartet. 1957.

Sur un scénario boîteux, très conventionnel et peu convaincu dont il est l'auteur, Vadim réussit une œuvre cinématographiquement attachante. Il utilise le cinémascope avec une maîtrise étonnante, joue de la couleur et du champ en profondeur sans tomber dans l'esthétisme trop prétentieux ou les trop gros effets. Pour lui, la ligne droite est le plus court chemin d'un point du récit à un autre, mais il prend soin de border ce chemin de fioritures charmantes, de mille détails observés ou délicieusement inventés, d'astuces de mise en scène qui font que son œuvre, paradoxalement, lie la simplicité et le baroque. Aucune séquence n'est traitée avec platitude ; les miroirs, les encadrements de porte, les rideaux varient à plaisir les dimensions de l'écran. Sensible au corps de la femme, le cinéaste en fait le centre de son lyrisme et il parvient à lier à sa poétique personnelle les accessoires les plus communs ; par la blancheur des draps de lit, il image, sans symbole ni métaphore, la pureté de l'étreinte amoureuse ; pour exprimer la douceur inexprimable que ressentent un garçon et une fille, il lui suffit de nous les montrer échangeant un baiser à travers un voile brodé de fleurs. Ailleurs, la tendresse fait place à la cruauté et nous voyons Hossein torturant délicatement le vieux baron en éloignant par gestes brefs le verre de médicament qui pourrait mettre fin à la crise de ce noble cardiaque ; ailleurs encore, Vadim recourt à la fantaisie et c'est la course de souris, ou le mannequin pendu dans le hall du palais. Le décor continuellement appuie l'action immédiate : Venise rose et grise impose sa présence frémissante de clapotis et de battements d'ailes. La musique de MJQ s'intègre à merveille ou glisse en contrepoint, le dialogue ne déborde pas, les bruits et les silences sont remarquablement dosés.

LES LIAISONS DANGEREUSES

Réal. : Roger Vadim. Sc. et dial. : Roger Vailland, d'après Choderlos de Laclos. Avec Jeanne Moreau, Gérard Philippe, Annette Vadim, Jeanne Valérie, Simone Renant. Opérateur : Marcel Grignon. Musique : Thelonus Monk. 1960.

Rappelons, à propos de Laclos, que *Les liaisons dangereuses* est un roman par lettres. On a pu dire que ce livre est à la morale amoureuse de son siècle ce que *Le Prince* de Machiavel est à la morale politique du XVI^{me} siècle.

Laclos met en scène des libertins ; mais il ne faut pas, évidemment, entendre ce terme au sens trouble qu'il a pris de nos jours. Dans une société étroitement soumise à des impératifs de tous ordres (notamment religieux, et en ce qui concernait les femmes, l'absolue soumission aux apparences de la vertu), le libertinage était une attitude de remise en question des conventions sociales et une manière de nier Dieu par l'intelligence. Au point que Baudelaire a pu écrire : « 89 aura été l'œuvre des libertins autant que des encyclopédistes ».

Dans ce domaine, beaucoup de choses ont changé ; il ne suffit vraiment pas d'être libertin aujourd'hui pour fonder une morale humaniste en rupture avec d'anciennes formules éthiques qui ne recouvrent plus guère de réalités vivantes. On peut donc dire que l'idée de transposer à notre époque les intrigues de Laclos exigeait fondamentalement une complète transformation de la mythologie et de la psychologie du roman : en voulant y rester trop fidèles, Vailland et Vadim sont retombés au comble de l'infidélité. Il eût fallu, pour reprendre le mot de Malraux, « érotiser » cette actualisation des thèmes jusqu'à un degré de vif pouvoir corrosif.

Si j'ajoute encore, en guise de remarque préliminaire, que la structure singulière du roman (le jeu des courants épistolaires créent un réseau fascinant de forces indissociables du contenu exprimé) était impossible à retrouver sur l'écran, même par des équivalences comme le monologue, le téléphone, le magnétophone, j'espère avoir indiqué au moins vaguement, qu'il n'y a en ait aucune parenté entre l'ouvrage de Vadim et le chef-d'œuvre de Laclos dont Malraux dit encore : « Laclos fut un dénonciateur de rêves. Il révéla ceux de son temps en leur donnant la vie : en faisant entrer dans le long domaine des rêves de tous, celui où les hommes promis à la mort contemplant avec envie les personnages un instant maîtres de leur destin ».

Vadim n'est pas un « dénonciateur de rêves », mais plutôt le contraire. Son Valmont, sa Merteuil, sa Madame de Tourvel surtout, sont sans rapports avec leurs modèles littéraires, et pourtant, ils ne prennent un semblant de réalité que dans la mesure où ils sont le reflet, même pâle et déformé, des héros du livre. Nous ne pouvons pas, par conséquent, les juger sur l'écran autrement que par constante référence à Laclos. D'où un malaise, et le sentiment de découvrir des « dragueurs », des érotomanes plutôt que des adeptes de la froide géométrie du libertinage. Le Vice perd son pouvoir foudroyant destructeur de valeurs postiches parce que la Vertu est dessinée par Vadim d'une main beaucoup trop hésitante. Voyez Madame de Tourvel : chez Laclos, il s'agit d'une âme religieuse sincère dont le siège, pour Valmont, devient vite une performance à accomplir. Dans le film, dès le premier coup d'œil, nous comprenons que cette épouse fidèle incarnée trop joliment par Annette Vadim sera une proie relativement facile. Elle ne demande pas mieux que d'être bousculée sur un divan par cet élégant diplomate brillant causeur ; dès lors, la grande scène de séduction perd toute vraisemblance.

On peut s'étonner aussi de constater que le cinéaste, en dépit du goût qu'il affirme sans cesse pour les corps de femmes, développe un récit en définitive plus abstrait que celui du romancier. Le désir et la chair manquent de présence visible. Valmont n'est pas chez Vadim l'homme de plaisir conquérant et souverain, mais un coq de village que deux refus successifs désarçonnent trop rapidement. Le Vicomte, chez Laclos, possède un autre style ! Je crois d'ailleurs que paradoxalement le choix de Gérard Philippe pour tenir ce rôle est une erreur ; je dis bien : paradoxalement ; car, en fait, avec Jeanne Moreau, il supporte le poids du film et il est excellent. Mais son personnage dégage trop de charme ; son cynisme paraît plus joué que vécu.

La personnalité de Jeanne Moreau va, elle, mieux dans le sens du personnage de la Merteuil (devenue Madame Valmont !) : elle a quelques regards, quelques intonations qui ne trompent pas et la séquence au cours de laquelle elle dicte le télégramme la rend subitement assez proche du caractère de la meneuse de jeu du roman.

Sur le plan de la mise en scène, le travail de Vadim ne manque pas d'habileté : il sait donner à sa caméra l'angle insolite au bon moment, il ne craint pas un long travelling caressant les courbes d'une fille nue, ou la mise

en place de son appareil sous les draps du lit de Cécile. Situer une partie de l'action dans les paysages enneigés de Mégève était, au départ, un parti-pris judicieux ; mais Vadim le laisse virer au pittoresque. Ce qui n'empêche pas ce film de dégager beaucoup de séductions contradictoires derrière ses audaces plus rassarantes que choquantes. La fermeté du dialogue de Vailland, lorsqu'il est bien amarré à certaines phrases-clés de Laclos donne à l'édifice ses arêtes les plus vives.

ET MOURIR DE PLAISIR

Réal. : Roger Vadim. Sc. : Vadim et Claude Brûlé, d'après Sheridan Le Fanu. Adapt. et dial. : Vadim et Roger Vailland. Avec Mel Ferrer, Annette Vadim, Elsa Martinelli. Opérateur : Claude Renoir. Musique : Jean Prodominès. 1960.

Désireux de faire un cinéma un peu « avant-gardiste » conforme sans doute à ses rêves d'adolescent — et en compagnie de Roger Vailland qui, à son contact, donne l'image assez pénible d'un talent fourvoyé — Vadim s'attaque à un sujet qui exigeait plus qu'un peu d'audace flatteuse dans le traitement du libertinage : il y fallait de la poésie, de l'inspiration et non un liletantisme de fils de famille.

Maladroitement, le cinéaste commence par le biais d'un retour en arrière banal : un médecin, dans l'avion Paris-Rome, raconte une histoire étrange, celle de Carmilla von Karnstein qui, selon une vague justification psychanalytique offerte abruptement en fin de film, s'identifia par jalousie à l'une de ses nobles ancêtres et se livra au vampirisme. Les bêtes fuient devant elle, Moby Dick (son cheval blanc) se cabre en la voyant ; la nuit, en robe couleur de lune, elle hante le domaine ou passe silencieusement dans les couloirs d'une moderne gentilhommière de la campagne romaine. D'un regard qui se veut indifférent, elle suit les amours de son cousin Leopoldo avec Georgia. Le conte de Sheridan Le Fanu, fameux auteur irlandais, qui fournit à Dreyer le thème de son admirable *Vampyr* (1930) est adapté à notre époque et situé au milieu d'un décor richement orné de draperies et de bibelots scintillants, au cœur d'une nature verdoyante où les protagonistes tuent le temps à faire de l'équitation au gré de leurs caprices.

Le fantastique tente de s'insinuer dans le récit à partir d'un bal masqué dans le goût du XVIII^{me} siècle italien que, pour fêter dignement ses fiançailles, Leopoldo fait agrémenter d'un somptueux feu d'artifice tiré d'une colline voisine où se trouve un cimetière abandonné. Les bouquets de fusées éclatent dans le ciel nocturne et, subitement, cette fête pyrotechnique est ponctuée de sourdes explosions : les artificiers viennent de faire sauter involontairement d'anciens stocks de munitions oubliés là par les Allemands pendant la guerre. Cette inquiétante métamorphose d'un spectacle brillant en début de catastrophe fournissait à Vadim la clé symbolique capable d'ouvrir en ce film un univers envoûtant où Carmilla devient, elle aussi, un feu d'artifice du corps féminin à partir duquel se révèlent et détonnent les imprévisibles forces sombres d'une psyché chargée. De ce premier présage constellé de signes, Vadim ne profite pas ; il laisse régulièrement retomber dans la banalité l'insolite que lui tend une intrigue potentiellement riche en magie, et jamais il ne parvient à exprimer le monde surréel qui affleure sous la réalité quotidienne ; il ne dévoile pas cinématographiquement qu'en Carmilla il y a Millarca, anagramme noir de la blondeur ou que, confondant la volupté et l'épouvante, le plaisir et la mort, ici la rose et le sang s'identifient en une même fascinante et repoussante floraison. Sheridan Le Fanu lui préparait d'extraordinaires possibilités de fantastique réalité, de réalisme fantastique, de merveilleux sous-jacent et de lyrisme violent ou tendre. Mais Vadim n'est pas Franju ; il se contente de bâtir en couturier une œuvre élégante comme un mannequin de chez Dior, une œuvre assez mal dirigée dans son ensemble où parfois un plan délicatement figolé sauve passagèrement la situation. Cette poésie congelée servie sous cellophane manque singulièrement de pouvoir émotif : elle reste superficielle, plaisante à l'œil par ses fioritures. Mais il n'est pas possible de comparer ce produit pour vitrines de boutiques de luxe — plus clinquant que véritablement précieux — aux classiques du genre. (*Nosferatu*, *Les trois Lumières*, *Vampyr*, *Le Golem*, etc...

L'excellente photo de Claude Renoir organise avec raffinement de jolies compositions colorées qui, cependant, ne suffisent pas à sauver une mise en scène dont la fausse virtuosité ne masque pas le caractère sommaire. Un cauchemar en gris troué par les taches rouges des gants des chirurgiens (techniquement intéressant) surgit gratuitement au centre de l'action pour rendre un hommage in-

direct à Cocteau ; Vadim reprend même, avec la chute d'un personnage dans l'eau, un plan exact du *Sang d'un poète*. Il faut retenir aussi les brèves images montrant Carmilla qui voit, dans les miroirs, le sang perler sur sa robe blanche, ainsi que la scène de l'orangerie pendant l'orage : en donnant une rose à Carmilla, Georgia se pique au doigt, le porte à sa bouche et laisse sur sa lèvre un pétale de sang que Carmilla vient cueillir délicatement du bout des lèvres. A part ces rares passages de pureté à peine troublée par un geste ou un regard, Vadim n'exploite qu'une formule plastique en vogue depuis longtemps sur les pages de couverture des magazines de luxe. Il passe à côté de l'humour comme il passe à côté du mystère : ce film au titre accrocheur n'est qu'un éclat de verroterie ; on aurait tort de le prendre pour du cristal taillé.

LA BRIDE SUR LE COU

Direction artistique : Roger Vadim. Dc. : Claude Brûlé. Avec Brigitte Bardot, Michel Subor, Jacques Riberolles, Claude Brasseur. Opérateur : Robert Lefebvre. Musique : James Campbe. 1961.

Ce film — il convient de le rappeler — possède une histoire liée aux circonstances de sa réalisation. Ce devait être le premier long métrage du jeune cinéaste Jean Aurel ; mais après quelques jours de tournage, à la suite de désaccords intervenus entre Aurel, son producteur et sa vedette, Vadim fut appelé sur le plateau et sans trop s'embarrasser de scrupules de confraternité il accepta de reprendre le travail à son compte ce qui lui valut, entre autres, une verte semonce de François Truffaut (tandis que Louis Daquin, pour le syndicat, l'innocentait totalement). L'important, maintenant, n'est pas de ranimer cette querelle assez confuse ni de porter un jugement sur la moralité syndicaliste de Vadim, mais bien de relever que ce film se ressent fortement de ce déséquilibre initial ; ce n'est pas une œuvre de Jean Aurel (qui déclara ne plus reconnaître son projet) et ce n'est pas non plus une œuvre de Vadim (qui en signe d'une manière vague la « direction artistique »). On a surtout l'impression que Vadim s'est efforcé d'y introduire habilement quelques trucs pour faire rire et faire oublier au spectateur la fragilité de cet édifice très artificiel.

En recourant à l'accélééré, au début, ainsi qu'à une série de gags directement empruntés à Mack Sennett et à la belle époque du burlesque muet (y compris les tartes à la crème) et en spéculant sur les agréables rondeurs de BB, le « directeur artistique » finit par réussir — à défaut d'un bon film — une bonne opération commerciale. Pourtant ce vaudeville laborieux aurait pu devenir, peut-être, une charmante comédie américaine. Nous passons d'un atelier de photographie de mode à un rendez-vous au Café de Flore, de là à une partie de karting puis à un hôtel de Mégève, le tout étant souligné par une musique aux rythmes espagnols ou sud-américains.

Michel Subor (« le petit soldat » du film interdit de Godard) est insipide, mais Claude Brasseur qu'on ne voit pas assez longtemps, est très bon, comme aussi Serge Marquand dans son rôle de fakir. Toutefois, le seul intérêt (relatif) que présente cette fantaisie, c'est de nous donner à suivre Brigitte Bardot qui annonce les répliques délicieusement en faisant la moue, qui va et vient comme un petit faune et qui, tout en jouant les prudes, ne manque pas une occasion d'abandonner sa robe ou son pull-over, notamment au cours d'un rêve où elle apparaît en collant très collant.

Agnès VARDA

CLEO DE 5 A 7

Scénario, adaptation, dialogues et réalisation : Agnès Varda. Avec Corinne Marchand, Antoine Bourseiller, Dorothée Blank, Michel Legrand, José-Luis de Villalonga.

En revoyant *La Pointe courte* (1954) après quelques années, les agacements provoqués à la première vision par sa littérature ampoulée peuvent, pour le spectateur bien disposé, céder la place au plaisir de la découverte d'un langage aux résonances peu communes : l'originale figure cinématographique de cette œuvre crée un dépaysement intellectuel, le même que celui procuré par certaines séquences d'*Opéra Mouffe* (1958). Mais à une exceptionnelle intelligence sensible Agnès Varda joint un goût prononcé pour l'artifice qui, bien souvent, gâche ce qu'il y a de meilleur en elle. Et lorsque ce goût devient dominant il fait virer très vite la construction vers le clinquant, comme dans *Du côté de la Côte* (1958) ou *O Saisons, O Châteaux* (1957). Ce film, par exemple, variation de plans composés avec art, reflète le penchant de l'auteur pour l'insolite décoratif. Il y a quelques jeux de mots murmurés à l'intention des connaisseurs, quelques chocs d'images, quelques finesses allusives et beaucoup d'éléments organisés selon une esthétique qui sent le surréalisme désuet de la mode, des magazines de luxe et des vitrines de couturiers. C'est charmant, bien sûr, de faire poser des mannequins en robe-sac ou en manteau-trapèze devant de vieilles murailles et d'évoquer Charles d'Orléans par dessus les accents du jazz d'André Hodeir. Mais cela ne suffit pas à créer la poésie.

Les qualités et les défauts, les sentiments vécus et les tics d'Agnès Varda réapparaissent confusément dans l'univers de miroitements, de scintillations et de glissements où brûle à feu doux l'histoire de Cléo, chanteuse ravissante que les prédictions d'une cartomancienne et la hantise d'un examen médical jettent au centre d'une inquiétude sournoise. Cléo est jeune et belle, mais un cancer se développe peut-être sous cette chair éclatante.

Cette femme reçoit la visite-éclair de son amant, elle répète ses chansons, s'ennuie un peu dans son appartement meublé avec un sens très sûr de l'équilibre entre le super-moderne et l'archaïque : lit à colonnes torsadées, mouselines, parois blanches, bibelots rares, chats. Puis elle

déambule dans les rues à pied ou en voiture, regarde autour autour d'elle l'animation de la capitale, traverse le parc Montsouris où elle rencontre un inconnu, militaire en permission, qui lui parle avec tendresse, l'accompagne, lui offre une fleur... mais ce bref apaisement (cette parenthèse au cœur de l'angoisse et du temps) sur quoi débouchera-t-il lorsque Cléo sera reprise par le flux irrésistible de la durée ?

Agnès Varda suit son héroïne pas à pas, minute par minute, et en faisant coïncider la temporalité du récit avec celle des horloges (par le moyen des sous-titres, hélas, plutôt que par l'évidence de l'expression), l'auteur parvient à conférer aux gestes quotidiens une dimension magique selon le principe même qui permet aux surréalistes de détourner la signification d'un objet donné : cette métamorphose s'accomplit en un style d'une grande liberté et, simultanément, d'une haute exigence formelle. Cependant, cette objectivité truquée demeure superficielle : nous sommes plus près de la fantasmagorie distinguée que de l'alchimie, plus près de *Vogue* que de Faulkner, Breton, André Pieyre de Mandiargnes, Julien Gracq, Joyce ou Leonor Fini. Le thème de l'itinéraire et de la rencontre n'est qu'un démarquage factice de celui de *Nadja* ; et celui de la description de la ville à travers le regard dénudant de la solitude et du traumatisme semble terriblement proche de l'élégance mondaine comparé, par exemple, à la densité souveraine du *Paysan de Paris*.

« J'ai eu l'idée de ce film devant un Baldung Grien qui représente une Vénus saisie par un squelette », déclare Agnès Varda.

Dans ses meilleurs moments, cet ouvrage précieusement élaboré répond à l'intention qui le fonde. L'irruption de la mort dans les froufrous de la frivolité, les mystères du hasard objectif et les monstruosité répugnantes offertes en spectacle (l'avaleur de grenouilles) confèrent par instants une pesanteur source d'émoi à la beauté fuyante de ce poème vif-argent plus digne d'éloges que *Lola* et moins frémissant que *Shadows*.



Jean CURTELIN :

MARÉE MONTANTE ?

POST-SCRIPTUM EN GUISE DE PREFACE

La Nouvelle Vague s'est suicidée. Elle fut trois ou quatre années de grand délire pendant lesquelles beaucoup se sont crus aptes à faire de la mise en scène, sans s'y être préparés le moins du monde. Tels critiques de cinéma, tels fils à papa familiers des précédents, du jour au lendemain, sans la moindre expérience dramatique, se sont métamorphosés en réalisateurs. Résultat : les films restèrent dans leur boîte, parfaitement inexploitable ou au mieux, végèterent dans de pauvres exclusivités parisiennes, ruineuses pour les directeurs de salle. La Nouvelle Vague s'est spécialisée dans les faillites et les opérations déficitaires. Ce fut là son apport principal.

L'incapacité commerciale de ces jeunes réalisateurs prouve assez qu'on ne possède pas le sens du cinéma si l'on ne porte pas profondément en soi les germes d'un cinéma populaire. La notion du film à public élu et restreint est un paradoxe. Un film qui ne peut prétendre à l'universalité rompt avec les données les plus élémentaires de l'esthétique cinématographique.

... Un script refusé dans toutes les maisons de distribution de Paris a peu de chance d'être bon.

En mars 1960, deux réalisateurs affirmèrent une même détermination à l'authenticité. Leurs méthodes différaient. Leurs buts étaient identiques. « Classé tous risques » sortit à Paris une semaine après « A bout de souffle ».

Le film de Jean-Luc Godard fit l'effet d'une bombe. Celui de Claude Sautet inspira un respect discret. Aujourd'hui, l'effet est inversé : « A bout de souffle » a perdu cette puissance de choc qui l'a consacré et n'a plus guère qu'un intérêt historique. « Classé tous risques », solide comme un roc, apparaît comme un des films français les plus importants de l'après-guerre.

Un film de Godard ne peut donc être que le résultat d'une conjoncture... Il n'en reste plus que l'image d'une technique rudimentaire : celle de n'importe quel reporter d'actualité... En regard, nous affirmons que « Classé tous risques » est l'œuvre d'un grand metteur en scène...



En ligne droite de Melville à Chabrol

- 1 Melville, un nouvel ordre économique.
- 2 Astruc, l'indispensable théoricien.
- 3 Vadim, une révolution américaine.

Juillet 59 : une nouvelle vague justifiée

- 1 un bilan ambigu : Chabrol et Truffaut.
- 2 la leçon des dragueurs.
- 3 le chantage de Claude Bernard-Aubert.
- 4 de La Villette à Treichville, une Légion d'honneur : Franju, Resnais, Kast, Rouch.

Printemps 1960 : une prolifération complexe

- 1 un cinéma bourgeois.
- 2 quelques essais fructueux

Vers un second souffle ?



marée montante ?

EN LIGNE DROITE DE MELVILLE A CHABROL

La réussite incontestable de la Nouvelle Vague a souligné l'importance de ses précurseurs. Jean-Pierre Melville, Alexandre Astruc et Roger Vadim ont préparé l'avènement d'un nouveau cinéma français dont ils peuvent, sans injustice, se prévaloir : ils en ont défini la formule, ils ont été la genèse d'un renouveau certain.

1 — MELVILLE, UN NOUVEL ORDRE ECONOMIQUE

« En 1944, j'étais encore militaire, nous dit Melville, quand on me proposa un poste d'assistant stagiaire dans un film. Le syndicat m'a refusé la carte professionnelle parce que je n'avais encore rien fait. Il y avait là un cercle vicieux que je devais briser, et je compris tout de suite que, si je voulais entrer dans le cinéma, il me fallait faire du cinéma tout seul, sans demander de permission à quiconque. »

Et, Melville réalisa et produisit *Le Silence de la Mer*, en dehors de toutes les normes de l'époque.

En 1947, un film, c'était avant tout une équipe technique nombreuse, des décors, de l'action, des personnages et aussi des dialogues. Or, il n'y eut rien de tout cela dans l'œuvre de Melville. L'équipe technique se limitait pratiquement à un opérateur, Henri Decae ; le film fut tourné entièrement en intérieurs réels, dans la maison de Vercors ; il n'y avait pas d'action et, de tous les personnages, seul l'officier allemand parlait en direct. Le commentaire par ailleurs avait pris le pas sur le dialogue.



La valeur humaine du *Silence de la Mer* et ses qualités plastiques lui assurèrent une immense estime et un succès considérable. La presse fut élogieuse et le public satisfait.

Melville, dix ans avant Chabrol, avait inauguré des dispositions économiques nouvelles, mises au service d'un cinéma sincère qui tentait d'établir une synergie de la forme et du sujet. Il avait prouvé que l'on pouvait réaliser des films avec de petits budgets et selon l'esthétique de son choix.

Mais, son exemple ne fut pas immédiatement suivi. Les temps n'étaient pas encore à un renouveau et cette tentative resta isolée. Melville avait seulement établi les conditions de production futures du cinéma qui seront celles des jeunes réalisateurs de la « nouvelle vague » en 1958.

2 — ASTRUC, L'INDISPENSABLE THEORICIEN

Alexandre Astruc démystifia ensuite « Le septième Art ». La théorie de la caméra-stylo qui le rendit célèbre, bien avant son premier film, faisait disparaître cette paralysie que les gens des années 30-40 éprouvaient devant les mystères de la création cinématographique. Elle cessait, à ce jour, d'être un monstre.

Qui est en effet surpris, de ce qu'un jeune auteur publie son premier livre à vingt-cinq ans ? Pourquoi l'être alors devant un cinéaste du même âge ? Pour aborder un film, il n'est pas de « secret » à posséder. Il suffit de le considérer comme le moyen d'expression idéal et d'avoir une culture cinématographique suffisante.

Cette théorie, convaincante et d'ailleurs largement justifiée, a dispersé dans les esprits un besoin de création filmique qui devint bientôt un but.

Astruc décida nombre de vocations et fut l'agent recruteur numéro un du cinéma français.



Ses théories esthétiques, d'autre part, assez peu appliquées du reste par lui-même, le furent par ceux qui lui succédèrent. Il prit ainsi figure de théoricien de la « Nouvelle Vague ».

3 — VADIM, UNE REVOLUTION AMERICAINE

Vadim, finalement, « créa le cinéma nouveau » dont il est à la fois l'origine et, jusqu'à présent l'accomplissement le plus achevé.

Vadim a opéré dans les conditions traditionnelles de la production ; il fut sur ce plan « l'anti-cousin » comme disait Roger Taillieur et se complut à accabler « le semi-dénuement matériel » dans lequel ont travaillé les jeunes réalisateurs de ces deux dernières années. Il s'est permis en France une révolution « à l'américaine » qui définitivement fit un sort à la fallacieuse opposition du film commercial et du film maudit.

Il lui a suffi de deux films : *Et Dieu créa la femme* et *Sait-on jamais ?* pour mettre en bière toute une production vieille de vingt ans et pour introduire un cinéma qui allait être l'aventure de quelques autres. « Depuis 57, le cinéma français n'a pas cessé d'être Vadimien ». En un mot, il a donné au cinéma français son style et ce, tant sur le plan de l'esthétique, (il a réinventé la musique de film, le dialogue, et mis au point la direction d'acteur) que sur celui de l'éthique : il a inauguré le film autobiographique, si l'on peut du moins appeler ainsi celui que l'auteur a fait avec ses expériences personnelles ; il a imposé son amoralisme profond et donné à la sensualité et à l'érotisme cette franchise moderne que l'on retrouvera dans tous les films récents.

Vadim avait en 57 codifié un art et lui offrait une autre destinée.

En Décembre 57, Chabrol, heureux héritier, commença à Sardent le tournage du *Beau Serge* qu'il termina neuf semaines plus tard. Il disposait d'un budget de 38 millions et, selon les données préconisées par Melville, le film fut entièrement tourné en intérieurs et extérieurs réels.

Le *Beau Serge* obtint le Prix Jean Vigo et reçut une prime à la qualité qui le remboursait complètement. Soutenu par une campagne de presse envahissante, il devint un film mascotte ; son succès fut considérable ; en première exclusivité il avait dépassé les quarante millions de recettes et continua une brillante carrière commerciale. Chabrol, sans trop s'en douter, allait entraîner avec lui une bonne partie du cinéma français. Il avait donné le départ d'un vaste mouvement de réorganisation financière et effectué cette révolution dont Vadim avait réglé le cérémonial.

Il suffit ensuite de deux films pour que la production se conformât vraiment aux besoins nouveaux qu'ils venaient de révéler : *Les cousins* et *Les 400 coups*. *Les cousins*, tourné entièrement en studio, coûta 58 millions, et reçut une prime à la qualité de 45 millions. Il dépassa très rapidement les 90 millions de recettes et figura parmi les cinq plus gros succès de l'année, tant en France que sur le plan international.

Les quatre cents coups, primé à Cannes, connut un succès d'estime exagéré et réalisa des bénéfices considérables, surtout en rapport de son prix de revient modeste. Les producteurs, devant ces résultats, comprirent que réaliser des films à budgets limités, entre 40 et 50 millions, était devenu une opération très rentable. Les temps étaient venus de jouer la qualité ; ils obé-

rent à ces nouveaux impératifs commerciaux et se mirent à financer des films, à devis modestes, et dont ils confièrent la réalisation à de jeunes équipes.

Ainsi, Chabrol et Truffaut, plus qu'une révolution dans le domaine de l'esthétique et de l'éthique, plus qu'une amende portée à la perpétuelle crise du sujet, avaient créé une ambiance financière nouvelle et des conditions de production exceptionnelles dont allaient profiter toute une « nouvelle vague » de réalisateurs dont tout d'abord Jean-Pierre Mocky et Claude-Bernard Aubert. Par ailleurs, Chabrol et Truffaut venaient de faire la jonction entre deux générations.

En effet, à peu près en même temps, trois réalisateurs qui, depuis dix ans représentaient une forme supérieure du cinéma français et en préfiguraient un nouvel âge, Georges Franju, Alain Resnais, Pierre Kast, avaient réalisé leur premier long métrage.

L'année 59 fut une grande année dans l'histoire du cinéma français, à cause de cette simultanéité.

Les deux films de Chabrol, *Les Quatre Cents Coups*, *Les Dragueurs*, *Les tripes au soleil*, *La tête contre les murs*, *Hiroshima mon amour*, *Le Bel Age*, pour être essentiellement différents les uns des autres, étaient toutefois la résultante d'intentions communes, facilement discernables et qui permettaient, sans esprit de système excessif, de les grouper dans une même famille :

— Ils prétendaient tous, (ce sur quoi Kast a beaucoup insisté) être des films d'inspiration personnelle.

— On ne pouvait mettre en doute leur sincérité et leur mépris des préoccupations commerciales.



— Leurs auteurs, avaient tous, (à l'exception de Mocky), et à des titres divers, été jusqu'alors dans l'opposition.

Cette même année, Jacques Baratier et Jean Rouch appartenaient au cinéma français une ambition de recherches plus profondément humaines. *Moi, un noir*, situé en marge de l'évolution technique, refusant le spectacle, en avait par là même atteint une forme magistrale dont le souvenir n'allait pas de sitôt être oublié.

En juillet 1959, le terme de Nouvelle Vague n'était pas un simple patronyme-slogan aux bénéfices de la grande presse ; il imposait une réalité.

Mais que s'était-il passé en fait ?

I — UN BILAN AMBIGU : CHABROL ET TRUFFAUT

Chabrol et Truffaut ont peu modifié l'évolution du cinéma français, car ils se sont généralement référés à sa pire espèce, un réalisme suranné et moralisateur. Chabrol n'a jamais caché son admiration pour Balzac ; on sait, qu'entre autres projets, il rêve d'adapter ses *Illusions perdues* que le libraire du Luxembourg offre dévotement à l'un des Cousins de son film. Il n'est donc pas dans les propos de Chabrol de renverser la vapeur. Il restera de ces deux premiers films, la première demi-heure du *Beau Serge*, au cours de laquelle la caméra très mobile de Decae donne, à une improvisation documentaire, une force, une beauté et un relief humains auxquels nous étions peu habitués. Les séquences finales, par des artifices d'ombres et de lumière, atteignent à un certain onirisme formel qui sublimisait cette scène de la vie de province, malheureusement dominée par un esprit malsain d'évangélisme. *Le beau Serge* est un film de romancier, et si l'on excepte un souffle de liberté sympathique, s'il n'y avait pas dans le film une présence indé-



niable de la nature et du village, une vérité de dialogue comme pris sur le vif, il ne serait pas tellement différent de *Goupi mains-rouges*, cet immense échec de Becker que certains considéreront toujours comme le fin du fin poétique. Avec *Les Cousins*, Chabrol s'est contenté de déplacer sa chronique dans un autre milieu social, qu'il connaît bien, et dont il avait pu observer avec minutie les drames quotidiens. *Les Cousins* ont parfois aussi confiné à un réel fantastique dont Chabrol s'est ensuite complètement départi. L'entre-deux poétique auquel Brialy conviait ses confrères partouzards dépasse là encore le cadre d'une simple observation et prouvait son désir de la transcender. Mais son goût du mélodrame, sa pudeur à aborder le morbide, son sens précis du cabotinage expliquent facilement le succès que le film rencontra sur les Champs-Élysées.

Chabrol faisait preuve d'un talent commercial inné, et personnel ne s'étonna de le voir bientôt rentrer si rapidement dans le circuit normal de la production auquel appartenait *A Double Tour* et *Les Bonnes Femmes*.

La disproportion entre les déclarations tapageuses de François Truffaut et son mince bagage final est évidemment beaucoup plus flagrante. Nous passons de Balzac à Van Der Meersch.

Truffaut, enfant terrible dans les limites de la respectabilité bourgeoise, a fait un film, comme le disait Astruc, à l'image des articles qu'il avait écrit peu de temps avant dans un hebdomadaire à grand tirage qui ne déparait pas en ce moment la presse de Del Duca : un mélange habile de fausse audace et de flagorneries, qui devaient le mener tout droit aux palmes de la C.C.C., cet organisme que Boisset conseillait de ne pas confondre avec le Comptoir Central du Caoutchouc. L'opinion générale et la presse ont beau s'accorder à louer la maîtrise





Premier Plan : Nouvelle Vague

et l'authenticité des *Quatre cents coups*, il n'en demeure pas moins un film désuet, banal, malin, à la gloire des mères pondeuses « de la famille 1850 et des bonnes petites névroses à la chaleur du sein », comme l'écrivit Raymond Borde. Une parfaite soumission aux règles admises a été la règle de conduite générale de ce récent prédicateur de la sainte famille.

Le scénario est construit sur le quadrilatère habituel du mélodrame pour enfants : père stupide, mère volage, amants. Au quatrième coin, et pour varier le triangle classique du théâtre de boulevard, se trouve l'enfant terrible, mélange d'amour et de faiblesse et qui cherchera ailleurs un terrain pour y pousser plus heureusement. Une conclusion idéaliste, irréaliste, tentait d'élever le film vers des hauteurs felliniennes. Rien, tout au long de cette œuvre, ne laissait supposer l'immense culture cinématographique de Truffaut, si ce n'est un goût démesuré pour les séquences remake à la gloire de ceux que le public n'a pas évité d'évoquer : et l'on se sait flatté d'admirer Jean Vigo en voyant le film de Truffaut.

Une musique lourde de Jean Constantin, des images de Paris rudimentaires, une construction élémentaire ne peuvent qu'accabler cette œuvre qui cependant, et on l'a tant dit que je ne m'y attarde pas, atteint un des sommets de l'histoire du cinéma dans le long plan de l'interrogatoire d'Antoine Loinel, par la psychologue. Il restera aussi ces quelques instantanés éparpillés çà et là ; nous pourrions penser par exemple à ce poulbot qui traverse une rue en claquant des doigts et en « roulant de la mécanique » sur un rythme de jazz. Le maintien des divers élèves de la classe est extraordinairement exact et bien observé. Le petit copain d'Antoine Loinel est avec l'enfant de *Moonfleet* un des plus grands acteurs enfant que

l'on ait jamais pu voir. Une tendresse indéniable se détache de ce film ; un amour profond de l'enfance ; une volonté délibérée d'aller la chercher au plus profond d'elle-même. Mais à cette tendresse, il eût été préférable qu'il se détachât du film une certaine tristesse et que son héros, au lieu de rechercher la pitié, imposât sa dignité faite de rancœur et de révolte. Mais, l'entreprise était plus risquée et pouvait compromettre Truffaut et cette fulgurante carrière qui restera pour les futures écoles du journalisme un modus vivendi exemplaire. Grand lecteur de la Série Noire, il a adapté un de ses plus beaux romans. *Tirez sur le pianiste*, de David Goodis, scénario idéal pour Huston, a peut-être donné à Truffaut l'occasion d'aborder ce cinéma américain dont il fut longtemps un avocat éclairé.

2 — LA LEÇON DES DRAGUEURS

L'échec des *Dragueurs* est infiniment plus regrettable, car c'est aussi celui d'un des scénarios les plus originaux du cinéma français.

Il y avait au départ une idée de Jean-Pierre Mocky, très simple et autorisant tous les développements : un synopsis de quatre pages sur le samedi soir de deux dragueurs, dans les rues de Paris. Jean-Charles Pichon, averti de ce projet, grand amateur du Paris nocturne, s'était enthousiasmé et en avait écrit rapidement une longue adaptation de cinq cents pages.

Mocky bénéficia alors de l'engouement général pour « les jeunes tures » et put conclure bientôt l'affaire avec Joseph Lisbona, un producteur de vingt-huit ans qui assura pour la réalisation du film un budget de soixante-douze millions. C'était donc une production Nouvelle Vague garantie, le metteur en scène et le producteur ayant moins de trente ans et Jean-Charles Pichon, un auteur de talent, étant récemment venu au





cinéma avec *La tête contre les murs*. Ce scénario extraordinaire qui permettait de fixer Paris la nuit dans ses différents quartiers, fut peu à peu dégradé par un ensemble de circonstances que l'on ne peut guère, du reste, imputer à quelqu'un en particulier.

Les deux jeunes gens devaient par exemple terminer leur virée nocturne dans l'atmosphère populaire du Bal Cadet : pour des raisons financières, les trois jours de tournage au Bal Cadet, avec les 500 figurants nécessaires, coûtant en effet 25 000 000, ils l'achevèrent après transformation dans une inraisemblable partouze montmartroise que Jean-Pierre Mocky ne put que renier à la sortie de son film.

La sélection des acteurs précipita le désastre. Charrier, dont on imposa la séduction légendaire, rendit inraisemblable son personnage qui de dragueur, devenait dragué ; au cours de la nuit, il refuse autant de filles qu'il en rencontre, en conquiert autant qu'il en regarde, qu'elles soient putains d'occasion, jeunes filles romantiques, touristes inverties, pucelle névropathe, ou maîtresse de salon. Mais, de cette galerie de vedettes, Mocky avait tiré d'Aznavor et de Dany Robin d'inoubliables silhouettes.

Le manque de rigueur et la désinvolture avec lesquels fut mis en scène le film lui valurent une presse sévère qu'il ne méritait pas, car, même tel qu'il est devenu, les *Dragueurs* est encore un des films les plus attachants de la Nouvelle Vague. Son refus d'intellectualisme, sa franchise sexuelle, ces quelques images de Paris la nuit, lui confèrent une place à part dans la Nouvelle Vague. C'était un film plein de poésie qui n'avait pas été réalisé par un poète. Il montrait dans quelle direction le cinéma français se devait d'œuvrer : loin de cet inévitable milieu bourgeois et vers de nouveaux horizons où les aventu-



riers peuvent trouver aventure. Il découvrait une terre nouvelle, Paris, qui n'a pas encore eu son Jean-Paul Clébert cinéaste.

Les Dragueurs, au niveau de ses intentions, est un des films les plus importants de l'année 1959. Le grand public l'a bien compris, et lui fit un succès considérable. Il méritait que l'on s'y attardé.

3 — LE CHANTAGE DE CLAUDE-BERNARD AUBERT

Les déclarations de Claude-Bernard Aubert témoignent d'une prise de conscience tout à fait louable. Il en ressort surtout qu'il veut donner à ses films un contenu social et humain et qu'il n'hésitera pas à courir le risque d'aborder des sujets réputés difficiles et dangereux.

« Je suis pour le défi », déclara-t-il en mars 1959 aux *Lettres Françaises*. *Les Tripes au soleil* est un film imaginaire qui traite dans la fiction des rapports de deux races, une claire et une foncée, car, à Ciccada, ville-bidon plus que bidon-ville où l'action est censée se dérouler, une population blanche tient à la ségrégation. « Les Blancs d'un côté, les Noirs de l'autre », déclare aphoriquement le gendarme municipal.

Quand j'ai vu le film sur les Champs-Élysées, un vieux monsieur, qui ressemblait à Pierre Laval, s'est levé, a applaudi et sanctionné ce rituel d'un « très juste » qui rappelait une ancienne publicité de Radio-Luxembourg.

Le défi dont parlait Claude-Bernard Aubert n'était pas lancé au public, mais en fait à la critique qui se voyait ainsi condamnée à louer cette œuvre exécrationnelle à tous les points de vue, de peur de se ranger dans les rangs réactionnaires, de s'accorder avec les fascistes, et de censurer à son tour ces *Tripes au soleil* qui possédaient déjà une bonne demi-douzaine d'interdictions.

Et c'est ainsi que certains critiques, qu'il serait indélicat de dénoncer ici, ont couvert d'éloges, pour les raisons sus-indiquées, ce film d'humour noir sans humour, ce bric-à-brac insolite à force de bouffonneries, cette œuvre d'obsédé sexuel.

Un tel procédé tient du chantage. Fort heureusement, *Match contre la mort*, film commercial dont la maladresse fait regretter Hunebelle, a rassemblé tout le monde dans l'anathème et mis un point final aux faux problèmes posés par Claude-Bernard Aubert.



4 — DE LA VILLETTE A TREICHVILLE, UNE LEGION D'HONNEUR : FRANJU, RESNAIS, KAST, ROUCH

Le cinéma français possède, depuis une dizaine d'années, une incontestable suprématie dans le domaine du court-métrage. Et, cela certainement, comme l'a fort bien remarqué Godard, parce qu'aucun de ces réalisateurs n'a jamais cru au court-métrage. Ils ne lui reconnurent pas en effet une spécificité, ni une différence de nature avec son frère supérieur.

« Ils ne croient pas à une ontologie propre au court-métrage qui serait différente de celle du long-métrage », généralise Godard en ajoutant les noms de Paviot, Fabiani et Lamorisse.

C'est effectivement parce que Franju, Resnais ou Kast l'ont considéré comme un film normal qu'ils ont pu, depuis 49, avec des bandes de quatre à cinq cents mètres, réaliser les plus beaux films de la production française de l'après-guerre.

La tête contre les murs, *Le bel âge*, *Hiroshima mon amour* ne sont donc en rien des révélations, pas plus que des confirmations. Ils sont une suite logique d'une œuvre commencée à un degré commercial considéré comme inférieur.

On pourrait seulement, pour jouer avec le paradoxe, dire que, s'ils devaient nous révéler quelque chose, ce serait encore

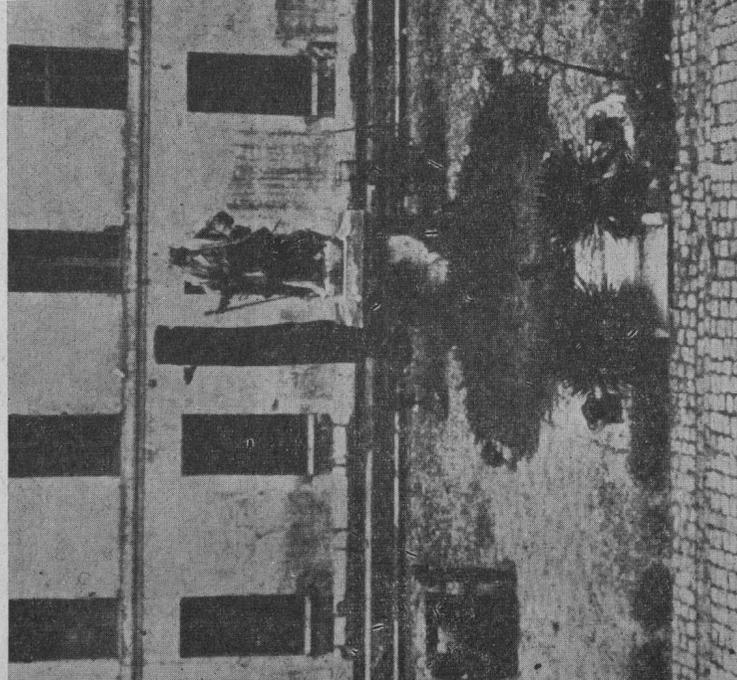
une fois la beauté de leurs courts-métrages, tout entière inscrite dans leurs derniers films. Bergman déclarait récemment qu'il considérerait toujours le film qu'il tournait comme le dernier, tant il est vrai qu'un auteur véritable refait toujours inlassablement la somme de toute son œuvre.

Mais le long métrage les a révélés au grand public, qui privé d'informations et victime de la distribution fantaisiste des courts-métrages, n'avait d'eux qu'une connaissance approximative.

Il n'appartient pas à notre propos de devenir un règlement de comptes ; pourtant, on peut être surpris de voir avec quelle sérénité, les critiques qui n'avaient pas jusqu'à l'année dernière concédé une ligne de leur prose prestigieuse à Franju, s'accordent maintenant à parler de ce génie qu'ils avaient discerné dès le *Sang des Bêtes*. Cette politique des auteurs a posteriori prouve au moins que Franju s'est finalement imposé à tous. Franju n'a jamais cherché à s'intégrer dans un groupe ; il ne connaît pas ses confrères, ne va pas fréquemment voir leurs films ; il exploite patiemment, depuis toujours, une personnalité bien déterminée. S'il existe une école française, il n'en fait pas partie.

La Tête contre les murs, qui sortit en 1958, était un film sans équivalence, qui ne devait rien à personne, si ce n'est peut-être encore à ce lointain « écran démoniaque » qui le forma jadis, et qui fait de lui aujourd'hui à la fois « le plus jeune des réalisateurs français » et un des derniers réalisateurs allemands de la belle époque.

Une chose frappe dans l'homme, lorsque l'on passe quelques heures en sa compagnie. A une heure quelconque du jour ou de la nuit, il ramène toujours la conversation sur son œuvre.





Il aime à en rappeler les moindres détails, s'émerveille d'un plan tourné cinq ou six ans auparavant, parle de la joie ou de la difficulté qu'il a eu à tourner telle scène qu'il trouve très belle. Ce n'est pas par présomption, mais parce qu'il vit intensément avec son œuvre passée et à venir, comme d'autres vivent avec leur culture et leurs ambitions. Réaliser des films lui est un besoin pathologique qui explique la minutie avec laquelle il les prépare. « Qu'on soit inspiré sur le plateau, ce n'est pas vrai, c'est trop tard ». Il est inspiré lui, avant, sur le papier ; il estime faire son film quand il en fait le découpage. Il ne laisse rien au hasard et ne veut entendre parler d'improvisations sur le plateau qu'en cas de difficultés imprévues. C'est qu'il veut être libre de voir, sans avoir à se soucier d'autres préoccupations. Car, Franju c'est avant tout, comme l'a dit Jean-Charles Pichon, un « regard ». Un regard d'ensemble, un regard de visionnaire, qui, voyant ce qu'il imagine, fait d'un groupe de figurants des fous plus vrais que nature que n'importe qui, avant information, prend pour tels.

Raymond Borde, un critique dont j'estime la rare honnêteté et la culture, confondant l'esprit d'insoumission de Franju et celui revendicatif de Claude-Bernard Aubert, range ces deux réalisateurs dans une gauche anarchisante, dont par ailleurs il me semble difficile de donner une définition précise.

Franju me paraît au contraire un auteur désengagé, au-dessus des problèmes quotidiens et que les questions d'ordre basement humain ne peuvent guère retenir.

La tête contre les murs ne constate pas un état de la psychiatrie et n'aborde pas les problèmes qui s'y rattachent. Voir dans ce film une enquête ou un pamphlet est une erreur regrettable. *La tête contre les murs* est une intrusion dans le délire,



Premier Plan : Nouvelle Vague

un tête-à-tête avec les forces obscures qui côtoient les frontières de l'insolite. La lutte d'un homme contre la folie, son corps à corps avec la démence, problème surréel s'il en est, voilà le propos général du film. Son mépris du bourgeois ne part pas d'une idéologie politique dirigée, mais simplement d'une évidence nécessaire. Comment pourrait-on encore renier un tel mépris, ou si l'on veut, pour faire plaisir à Borde, comment pourrait-on ne pas « être de gauche » aujourd'hui ? Pour reprendre une expression justement de Franju, « pour être de droite, il ne faut pas se prendre pour une merde ». Bien sûr, il est de gauche. Mais pas au sens où l'entend Borde.

Les yeux sans visage, film de mystère, n'est-il pas comme la preuve irréfutable apportée à mon argument ? L'anachronisme de la forme et du sujet devient ici flagrant. L'insolite y est déterminé par l'imprécision des lieux et du temps.

Les yeux sans visage est un film de mort, privé d'amour, débouchant irrémédiablement sur la folie et qui donne son non-sens à la dualité scolaire cruauté-tendresse, que l'on a si souvent évoquée à propos des courts-métrages de Franju.

Les yeux sans visage est le contraire d'un film d'épouvante. C'est un film d'angoisse. Et, l'angoisse, savez-vous ? « C'est de l'épouvante à dose homéopathique ».

Franju, abordant ce deuxième univers, donne au nouveau cinéma français une portée poétique dont nous nous sentons tous solidaires. Car, chez cet irréal, la réalité devient un devoir.

« Si l'on songe à la gratuité généralisée qui caractérise aujourd'hui le cinéma français, il n'en faut pas plus pour placer Franju, avec Resnais, au premier rang des réalisateurs de son pays. » Cette conclusion que Freddy Buache donnait à son étude sur Franju (*Premier Plan* - N° 1) ne peut guère être dis-





Premier Plan : Nouvelle Vague

cutée. Déjà Demeure et Kyro l'avaient avancée en 1954 (*Positif* N° 10) Franju, parfois menacé par un certain sentimentalisme qui a dominé les séquences finales de *Mon Chien* et *La Première Nuit* tout entière, est toutefois un des rares auteurs qui, après une carrière déjà longue, est sorti indemne d'un système de production anémiant, détaché de toutes compromissions et enrichi de ses nombreuses aspirations.

Si Franju ouvre des mondes, Resnais en ferme d'autres. Si le talent du premier est tout viscéral, celui du second est tout de sérénité.

Resnais, placidement, froidement, intelligemment, pénétre au fond des problèmes qu'il doit résoudre. Il en sort avec la solution. Il épuise les domaines qu'il explore. Qui pourrait envisager maintenant sans inquiétude une œuvre sur les Camps de concentration, la Bibliothèque Nationale, ou l'industrie du plastique ? Resnais a fermé ces mondes par une analyse exhaustive.

Parti toujours de documentaires commandés, Resnais redonne au cinéma, paradoxalement, toute sa signification morale. Il n'est, pour s'en convaincre, que cette unité de jugements sur la haute vertu de toute son œuvre. Contempteurs ou admirateurs s'accordent sur ce point. Resnais impose un cinéma pudique, grave, tragique, sans passer par l'intermédiaire d'une morale préexistante, mais en aboutissant à une éthique qui s'impose tout naturellement à la fin de chacun de ses films.

On a écrit de nombreux articles sur *Hiroshima mon amour*, tenu des conférences publiques, organisé des Tables rondes dans les milieux les plus divers. Le cinéma français venait d'avoir son *Citizen Kane*, en ce que le film de Resnais renou-



velait une forme d'expression, « faisait surgir des valeurs inédites », et pouvait s'identifier à un film-manifeste, à une remise en question de tout ce que Benayoun a appelé « le cinéma d'ameublement », opposant par là les « films qui font école et ceux qui font usine », les films qui ne ressemblent à rien et ceux qui se contentent de « débiter selon certaine loi la cybernétique propre à la profession ».

Familier de Jean Cayrol, ami de Chris Marker et d'Agnès Varda auxquels on l'associe souvent sans grandes raisons, Resnais a dénoncé par son film la primarité d'une culture décemment réduite à une vaste connaissance du cinéma. Benayoun dit encore très bien qu'il a indiqué du même coup « à nos assidus de cinémathèques que la culture filmique, hors de toute référence poétique qui la sublimerait, demeure comme l'ascèse technique, un cul-de-sac de l'instinct créateur », et que tout au plus elle peut distribuer « des formules et des manières quand le style lui-même naît d'un dialogue incessant entre la plastique, le rythme, la pensée profonde et le langage ». Chabrol, Truffaut, et même dans une certaine mesure Astruc, conduisent le cinéma à « une sous-culture, faite d'approximations, de reflets appauvris, de citations et de souvenirs pâles » quand *Hiroshima mon amour*, reflétant les préoccupations culturelles de son auteur, « l'actuel courant de la poésie et les querelles de l'informel », revalue un art moderne, illimité, aux exigences infinies.



Positif dans une évolution négative, Alain Resnais subordonne tous les arts au service du cinéma. Il réalise ce syncrétisme de toute une culture par le cinéma auquel celui-ci est normalement destiné. Tout le monde y trouve du reste son compte et participe également à la construction de cette cathé-

drale que devrait être un film. L'œuvre de Marguerite Duras devient ici une nécessité et trouve un emploi qui la sublimise, tout comme Raymond Queneau ou Jean Cayrol dans *Le chant du Styrène* ou *Nuit et Brouillard*. Le cinéma, à la suite de Resnais, se devra de briser l'isolement des différents arts qui trouveront dans l'édification d'une œuvre collective qu'est un film, une justification esthétique et sociale.

Resnais et Marguerite Duras ont tiré le scénario de *Hiroshima mon amour* dans le plus intime tréfonds d'une mythologie populaire qu'ils ont exprimée et dont ils sont jusqu'à présent les seuls poètes. Et quoi d'étonnant à cela quand on sait la passion de Resnais pour les « comics » dont il possède une des plus importantes collections qui soit.

« Ce que je sais en cinéma, je l'ai autant appris par les « comics » que par le cinéma », a-t-il déclaré à Max Egly dans une interview pour *Image et Son*.

L'anecdote du scénario est celle d'un conte pour la presse de Del Duca, sublimée par le génie et la valeur humaine de ses auteurs. *Hiroshima mon amour* crée une affinité durable entre l'art et la vie à laquelle il impose un maquillage merveilleux.

Alain Resnais est parti de la geste contemporaine enfermée en grande partie dans les « fumetti », et l'a drainé jusqu'au sublime. Et, c'est en cela aussi que ce film est indispensable, car il a dévoilé la grandeur et le pathétique de notions élémentaires universelles (bombe atomique, filles tondues à la Libération, profession ésotérique à l'autre bout du monde, amour impossible avec un bel indigène, etc...) et qu'il est parti de cette vérité toute nue, profane, galvaudée que l'on ne pouvait saisir que par l'intermédiaire de ce que nous pourrions convenir d'appeler, avec irrévérence, le génie.



Pierre Kast a appréhendé le monde par l'intermédiaire d'une culture encyclopédique. Il est peu de domaines qu'il n'ait explorés et dont il n'ait une connaissance, séparée approfondie, de la science-fiction à la dialectique moderne, en passant par le jazz, le roman contemporain et, ne soyez pas surpris, le cinéma qu'il connaît au mieux.

Pierre Kast, idéalisant souvent Pic de la Mirandole, n'est pas tellement différent de son ami Boris Vian pour lequel il avait tant d'admiration.

Mais ce qui est important chez Kast est que cette culture régente sa vie, qu'elle coïncide parfaitement avec elle et qu'elle le conduit à un art de vivre. Il s'agit donc d'une culture « appliquée », comme dirait Artaud, et c'est presque artificiellement que l'on sépare en deux mots cette dualité unique d'une culture et d'une vie qui sont en fait une seule et même action.

C'est dire aussi que la conception du monde de cet épiqueur moderne est toute esthétique et que c'est là sa grande originalité.

Pierre Kast avait réalisé en 57 un long métrage, *Un Amour de Poche*, sur une idée de science-fiction amusante, qu'il ne put mener à bien et qui lui fut une grande leçon. Pierre Kast rompit avec les exigences de la grande production et prépara *Le Bel Age*, tourné en marge, avec un budget très limité et sans la moindre concession à qui ou à quoi que ce soit. *Le Bel Age*, c'est l'exposé anecdotique de la Weltanschauung de cet intellectuel moderne qui a choisi le cinéma comme moyen d'expression et à la maturité duquel il a largement contribué. Car, *Le Bel Age*, plus discrètement que *Hiroshima*, est un film d'anticipation, si l'on consent à appeler ainsi la véritable actua-



lité. Kast, tout autant que Resnais, préfigure l'avenir du cinéma, et élabore un nouveau moyen d'expression. Il prévoit par là même la nature d'une autre civilisation qui est peut-être, déjà aujourd'hui, celle du milieu social dans lequel il vit. L'actualité de Kast est décidément très relative à tous les points de vue. C'est ainsi que la monogamie chrétienne se conjugue dans son film au passé et que nous savons bien, hélas ! que dans notre bas monde, elle est loin d'être trépassée.

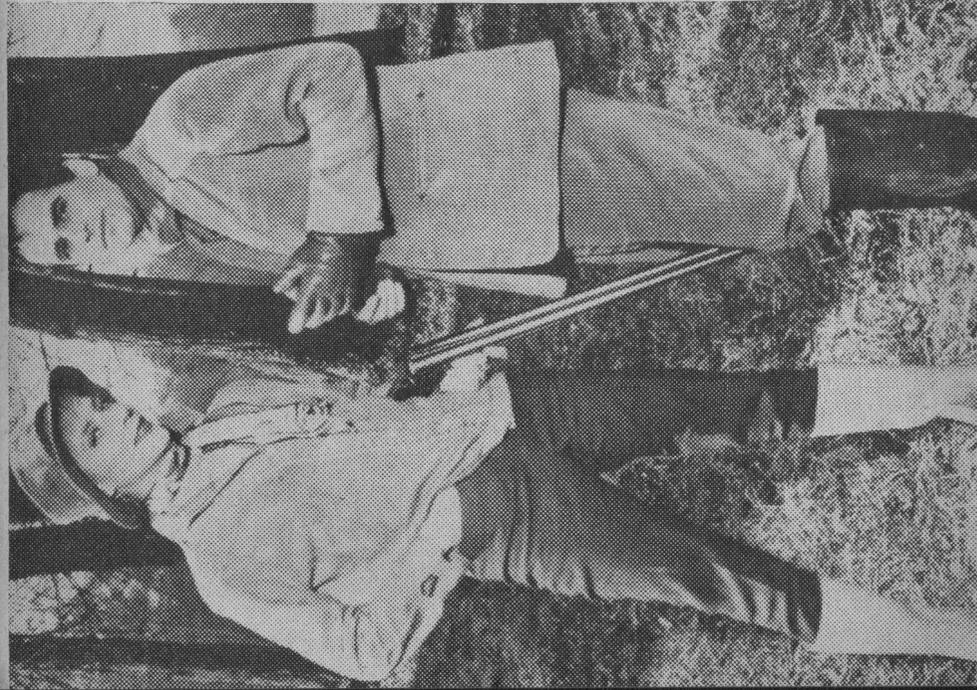
Le Bel Age est une machine de guerre contre la logique aristotélicienne, l'érotisme chrétien et ce complexe de la faute qui domine tout le cinéma français ; c'est aussi, bien sûr, une méditation sur l'avènement du matriarcat et la proposition d'un art de vivre loin de la morale traditionnelle et selon une interprétation de l'existence qui réussit à instaurer des rapports nouveaux entre les besoins et les exigences de chacun.

L'expression graphique du film est tout aussi importante que son apport dans le domaine de l'éthique.

Une chose est remarquable. Les trois grands réalisateurs de l'année 59, Resnais, Pierre Kast et Jean Rouch, ont tous trois donné dans leur film la primauté à un commentaire qui ne se limite pas à une explication de l'image, mais qui la développe, lui ajoute ses propres considérations. Le commentaire apporte alors au film une troisième dimension.

Dire que *Le Bel Age*, comme on a pu le lire souvent, est un texte illustré par des images sans importance, est méconnaître qu'il s'agit là, au contraire, d'une cristallisation originale de l'image et du verbe, telle que nous ne pourrions plus guère envisager de films sans en tenir compte.

Il est vraisemblable aussi que cette importance du commentaire provient des pauvres moyens financiers dont ont disposé



ces réalisateurs (à l'exception de Resnais cependant). Les aphorismes brillants du *Bel Age*, ses virtuosités verbales incessantes sont, sur un plan esthétique, les équivalences des excels tricités techniques de Welles dont elles tiennent lieu. Elles obtiennent le même effet et ont la même origine. *Le Bel Age*, tant au point de vue de l'art que de la morale, est un film d'esthète.

Pierre Kast a inauguré officiellement le film pour chapelle, réservé à un public bien déterminé, choisi, et ceci avec tous les perfectionnements qu'il suppose et toutes les libertés qu'il autorise. *Le Bel Age*, et cette expression est sincèrement majorative, est un film d'amateur.

Il a été fait par des gens qui se connaissaient tous depuis plusieurs années et pour qui le film était en quelque sorte un film de famille, c'est-à-dire un film qui leur était, à tous en particulier, personnel. Les acteurs y ont tenu des rôles très proches de leurs propres personnages, participant ainsi profondément à la vie intérieure du film, au lieu d'être les intermédiaires mercenaires d'une tierce aventure. Kast a renouvelé le rôle de l'acteur, en le supprimant ; en le remplaçant par le personnage vrai, qui s'exprime sans l'intermédiaire d'un texte qui lui est étranger. Cette élimination du personnage, tel que le conçoit le théâtre, remplacé par l'homme qui « joue » son propre rôle, est une des grandes mises au point du nouveau cinéma français, faites simultanément par Pierre Kast et Jean Rouch, dont les ambitions antinomiques prouvent la nécessité de cette métamorphose de l'acteur.

Kast, à la recherche d'une harmonie nouvelle entre l'amour et l'amitié, loin des conflits perpétuels de la passion et des intérêts égoïstes, a défini le style de vie d'un groupe, ou pour



employer un terme d'ethnologie, d'un clan. Car, *Le Bel Age* est aussi un film d'ethnologue.

Pour Jean Rouch, le cinématographe, comme pour ses prédecesseurs immédiats, Muybridge ou Demeny, fut au départ un appareil scientifique, prédestiné à d'immenses possibilités pratiques.

Selon les conseils de son maître Marcel Mauss, Jean Rouchregistra ses recherches ethnographiques. Il recourut très tôt à la caméra, parce qu'elle lui en donnait une vision simultanée qu'il pouvait ensuite réétudier à sa guise. Le cinéma lui fut donc avant tout une nécessité professionnelle. Il lui permettait d'imprimer la réalité et de la lui restituer. Il assimila rapidement les notions techniques élémentaires que lui enseigna Edmond Séchan et eut soin de ne jamais imposer entre lui, sa caméra et la réalité d'intermédiaires déformants ou qui eussent pu faire écran.

Il eut ainsi à s'organiser des méthodes de travail personnelles qui déterminèrent bientôt un style et dont les jeunes réalisateurs d'aujourd'hui tirent une leçon qui devrait leur profiter. De *La Chasse à l'Hippopotame* (46) à *Moi, un Noir* s'étend une œuvre, fidèle aux mêmes exigences rigoristes :

— Jean Rouch a supprimé les travaux préparatoires du film. Il n'écrit pas de scénario et n'envisage donc pas la notion de découpage.

« Un film, dit-il, je suis incapable de le raconter sur le papier. J'ai l'idée d'un sujet et je démarre ». Il sait à l'avance où il va et quelles gens il va affronter ; il se renseigne auparavant sur leur vie et en déduit ce qu'il compte en prendre et en montrer. Mais il ne s'agit pas là d'un canevas définitif.

Il changera le cours prévu du film chaque fois que les circonstances l'y obligeront.

Ainsi, dans la scène du port de *Moi, un Noir*, Rouch avait dans la tête une séquence consacrée au travail sur les quais et à la tristesse qui y règne. Robinson, au lieu de cela, s'est mis à raconter des histoires de bateaux (« Je les connais tous... »). Rouch a alors filmé des bateaux, comme il a filmé des filles quand Robinson a parlé des filles.

— Les séquences sont tournées dans l'ordre de l'action. Il n'en fait pas plusieurs prises, car il estime que les premières sont toujours les meilleures. « Les commentaires du premier jet, dit-il, sont toujours supérieur à ceux que j'ai fait refaire une seconde une seconde fois. Chez les gens qui se racontent c'est la première prise qui est la bonne ».

— Son travail se limite donc à relier entre elles les scènes et à organiser l'histoire. L'ordre arbitraire des jours de la semaine fut, par exemple, un des postulats décidés avant le tournage de *Moi, un Noir*.

— Jean Rouch abandonne le film à ses personnages. La mise en scène devient une glose inutile. C'est aux personnages à décider de tout, même de leur sort. Robinson décida de se faire battre par l'Italien, qu'il aurait pu pulvériser en trois coups de poing, pour émouvoir davantage les spectateurs. « Ils seront plus tristes », pensa-t-il.

L'œuvre de Jean Rouch est un pèlerinage aux sources. Partie du document ethnologique pur, avec tout ce que cela comporte de rigueur ennuyeuse, elle s'est progressivement enfoncée dans l'analyse psycho-sociologique pour finalement, dans *Moi, un Noir*, faire éclater l'un et l'autre et aboutir à un film que ses prolongements rattachent à tout ce que l'on veut. *Moi, un*



Noir, selon les besoins de chacun, est tout à la fois un documentaire sur les pays sous-développés, la fable du heurt de deux civilisations, le roman de quelques ratés, un lointain aboutissement des théories de Stanislavsky et le film le plus scandaleux que le jury Delluc n'ait jamais couronné ; c'est aussi une grande leçon de cinéma par l'utilisation de son contraire, ou *Les Nègres* de Jean Genet sans préoccupations d'ordre esthétique, des nègres qui sont des Noirs et qui souffrent de la jonction de deux civilisations dont ils ont à supporter les méfaits communs à l'exclusion d'un seul de leurs avantages.

Jean Rouch vient d'apprendre à une génération à se méfier de « l'opulence technique » du cinéma. Il vient de leur montrer, comme l'a très bien dit Michel Delahaye, que cette absence de technique est en fait « la présence d'une technique qui s'impose comme un manque, pour signifier la présence de l'homme à la caméra, nous signifier que les choses sont vues par lui, cinéaste et ethnologue, et non par tel observateur niché dans quelque lointain *sirtius* ».

La caméra est au service de ses personnages et non à celui du metteur en scène.

Les véritables auteurs du film sont MM. Petit Touré, Seydou Guédé, Oumarou Ganda et leur petite amie Dorothy ; Jean Rouch, pour parler en termes actuels, n'étant que leur superviseur technique. Le film s'échappe ainsi définitivement du documentaire puisque les acteurs poursuivent dans la fiction la vie même de leurs rêves dont ils ont besoin pour survivre quotidiennement à leur enfer. Rouch, et j'emprunte cette analyse à Benayoun, « se refusant toute condescendance, mais aussi tout attendrissement, aboutit à une « sur-objectivité spontanée » qui par auto-jugement de ses personnages, crée un troisième degré de la conscience ».

Ne passant pas par le langage cinématographique (comme tous les langages forcément limités à quelques initiés, même si dans le cas présent ils sont très nombreux), *Moi, un Noir* est le film le plus universel jamais réalisé. Les problèmes des habitants de Treichville ne sont pas ceux d'étrangers ou de Martiens. Ils sont ceux des Européens, de tous les déshérités du monde, en conflit permanent avec « le fric, le travail et la solitude sociale ».

La parfaite indifférence du film cache cette angoisse souterraine d'un monde étouffé par la machine sociale et pour nous la représenter plus évidemment, il s'intéresse tout particulièrement à ses victimes. Tout comme Franju, Rouch considère dans la pêche au saumon, le saumon et non le pêcheur, car le vaincu imoprté plus que le vainqueur. *Moi, un Noir* dépasse Flaherty, un des maîtres de Rouch, en ce que ses deux derniers films sont la fable du monde moderne, constamment aux prises avec les divers degrés de son évolution qui coexistent en même temps.

Les Maîtres-Fous, dit Jean Rouch, est « une pièce anatomique, une scène de dissection. Pour moi, les gens qui sont sur l'écran sont des Blancs, c'est nous-mêmes ».

Ces deux derniers films refusant les illusions du scepticisme sont par là même iconoclastes. Toutes les institutions humaines y sont déminéralisées dans un même pessimisme, qu'il s'agisse des réunions de la mission ou des manifestations politiques revendicatrices.

En un mot donc, et à tous les points de vue, nous pouvons appliquer à Jean Rouch cette expression qu'Agnès Varda réser-



vait à Resnais et à Chris Marker pour les définir : « Le style de Jean Rouch, c'est la liberté ; sa liberté qui signe sa personnalité, ses sujets et illimitent ses ambitions ».

Franju, Resnais, Pierre Kast, Jean Rouch, ajoutons-leur Chris Marker et l'inclassable Baratier, ont porté le cinéma français à des sommets qu'il n'avait jamais atteints. Ils ont donné au cinéma mondial cet esprit de sérieux, entendez le mot dans toute sa noblesse, bien sûr, ne pourra jamais lui apporter, cinéma du monde, essentiellement par un fond fantaisiste qui le limite.

La « nouvelle vague » de juillet 59 n'avait donc rien de cette génération spontanée dont la grande presse vantait la pauvreté médiocrité. Elle était le résultat d'une longue et ferme obstination, la conclusion d'une vaste opération mentale. Cette nouvelle vague, c'était en fait celle des années 48-51 pendant lesquelles Resnais, Franju et Kast réalisèrent leurs premiers court-métrages. Depuis, le cinéma français ne s'est guère enrichi, si ce n'est d'Agnès Varda dont l'œuvre est à la fois celle d'un précurseur et celle de l'avenir. Il en est de même pour ces quatre grands qui président seuls aux destinées du cinéma français.



PRINTEMPS 1960 : UNE PROLIFÉRATION COMPLEXE

I — UN CINÉMA BOURGEOIS

A l'aube de ses ambitions et de ses réussites, la « nouvelle vague » demeure un cinéma bourgeois dont l'objet souverain est de cerner avec application un seul et même monde : celui de ses réalisateurs.

Les problèmes sociaux peuvent bien se multiplier, les formes d'existence proliférer autour d'eux, ils laissent tout un monde cristalliser sa mythologie sans s'évader un seul instant de leur univers clos.

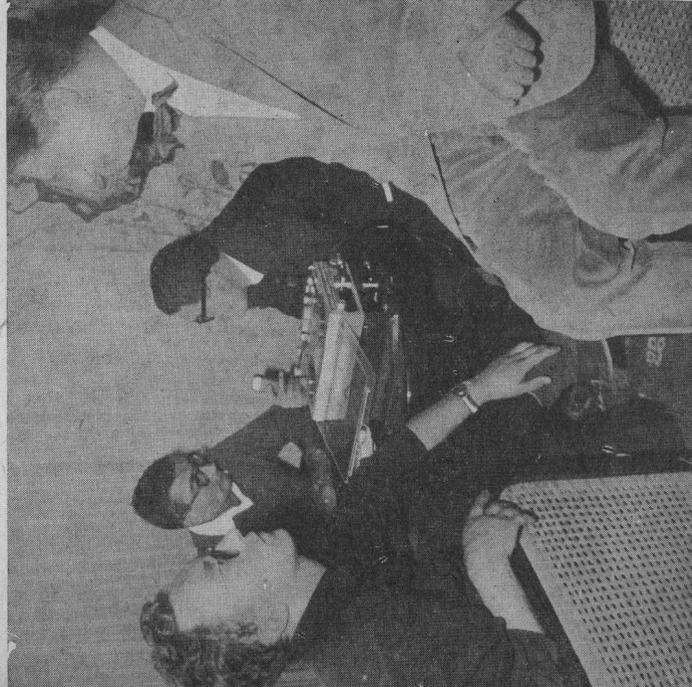
Egocentrique, ce récent cinéma se caractérise par un refus aristocratique de tout contexte social réel. Il a de son milieu l'élégance, le goût, l'égoïsme et la suffisance. Toute une mythologie bourgeoise s'élabore avec ses héroïnes romantiques (Françoise Brion), ses anciens d'Indochine (on se souvient de la remarquable analyse d'*Ascenseur pour l'Echafaud* qu'avait fait Borde dans *Les Temps Modernes*), ses fils à papa, ses papas gâteaux et ses voitures de sport.

Erotisme et libertinage sont ses deux mamelles obsessionnelles et ce n'est guère qu'en cela qu'il décolle un peu de la production précédente à laquelle il ressemble quasi trait pour trait.

Que Doniol-Valcroze soit à la fois critique régulier à *France-Observateur* et réalisateur de *L'Eau à la Bouche* prouve l'état de confusion qui domine notre époque, ou peut-être l'inanité de toutes ses versions politiques.

L'Eau à la Bouche est une pièce de Marivaux dégradée à





l'échelle du pire vaudeville et construite exactement sur le modèle de deux réminiscences cinématographiques, *La Règle du Jeu* et *Les Sourires d'une Nuit d'Été*. Le tout piqué de jolis déshabillés qui pourraient autoriser le film à être programmé au Midi-Minuit, s'il n'était aussi insuffisant par ailleurs.

L'univers de Doniol est celui des castes sociales de 1900, avec ses ridicules domestiques en rut et ses belles gens pour qui l'amour est à la fois une faute charmante et le 8^e art (Doniol n'ignorant pas que le cinéma est le 7^e).

Ce film dégage un ennui irrépressible qui est peut-être sa plus grande qualité. Il s'écoule indolemment au rythme lent du monde qu'il décrit ; un monde qui n'existe que dans les crânes vides de ses survivants et pour lequel le temps est une durée indisciplinée.

Molinaro, qui avait été jusqu'à présent un cinéaste absent et n'avait su imposer ses prétendues vues personnelles à des sujets de commande, prit mauvaise foi et se décida à une œuvre dont il assumait la responsabilité. Il ajouta donc à la liste des tragi-comédies saintropiennes une petite *Fille pour l'Été*, tout à fait à l'image de ce cinéma « des mondanités » qui aimerait tant se prendre pour Antonioni et qui ne peut au mieux dépasser la mièvrerie cynique de Française Sagan, la modiste.

Technicien irréprochable, auteur servile, Molinaro pourrait être un réalisateur idéal pour gouvernements fascistes...

Chabrol a versé rapidement dans la production coûteuse et réalisa pour le compte des frères Hakim, *A double tour*, tragédie policière dans le style Bernstein et *Les bonnes femmes* qui a obtenu sur les Champs-Élysées, un accueil houleux et fort discuté.

Film bourgeois s'il en est, *Les bonnes femmes*, sur un scénario de Gégauff, est le premier film français à s'avouer un film fasciste, le premier à ne plus cacher son mépris ouvert de tout le public qu'il assimile avec naturel aux admirateurs imbéciles de Dario Moréno.

Chabrol marque ainsi la faillite de ce mouvement qu'il déclencha, plutôt involontairement, et qui marquait à ses débuts une révision des rapports entre le public et les cinéastes. Resnais et Kast respectent le public qu'ils estiment aussi intelligent qu'eux et capable de les comprendre : « Je crois très fermement que 95% des spectateurs de n'importe quelle salle, n'importe quel jour, sont plus beaux, plus gentils, plus intelligents, plus cultivés, plus honnêtes, plus bienveillants, que 95% des gens qui produisent, distribuent, ou font des films » écrivait Kast en préface au numéro de *Présence à la Cinéma*, consacré au nouveau cinéma français.

Chabrol, lui, refuse de « descendre » au niveau de ce « vulgum pecus » et lui lance avec suffisance, le dégoût qu'il en a. De quel droit ? Et que connaît-il des gens qu'il tourne en dérision ? Où les a-t-il rencontrés ?

L'expérience humaine de ces réalisateurs est tellement réduite qu'il n'y a pas à s'étonner de la banalité de leurs aspirations et de leur désengagement à un monde qu'ils ne côtoient guère qu'aux frontières.

Je souhaite de tout cœur à Chabrol un verdict populaire sévère et une remise en place sans appel. Il faut décidément se méfier de ces « catholiques passionnés de démonologie » !

Jean-Charles Pichon n'a pas encore eu la destinée qu'il mérite, car je le tiens vraiment pour une des personnalités les plus intéressantes du nouveau cinéma français. On ne peut





guère lui imputer davantage l'échec relatif des *Dragueurs* que celui de cette comédie-mélo, *La main chaude* réalisée avec l'appui d'une extravagante publicité par Gérard Oury.

L'idée originelle du film était amusante et devait permettre un développement humoristique. Gérard Oury, au lieu de cela, s'est promené avec un naturel déconcertant dans un univers de mesquineries et de roueries misérables auquel il paraît prendre un plaisir très vif. Incapable de s'évader de cet océan de médiocrités, il a sombré dans une satire malsaine où la mièvrerie et la vulgarité tiennent lieu de pathos et d'humour. *La main chaude* est à Billy Wilder ce que *Pot-Bouille* est à *Monseigneur Ripois*. Tous ces petits auteurs inaptes à sublimer l'humanité se complaisent à l'accabler sous ses pires travers.

Il n'est pas là question de nihilisme, de conception pessimiste de l'existence. Ce sont d'ailleurs de bien grandes considérations à propos d'œuvres dont il est pénible de parler.

Doniol-Valcroze, Molinaro, Chabrol et leurs suivants ont rétréci le cinéma à leur échelle. Ils font, à la suite de Louis Malle, un cinéma de droite, c'est-à-dire un cinéma de la mystification. Tout comme l'auteur des *Amants* faisait passer le directeur d'une feuille de chou bourguignonne pour un saint homme, veulent nous faire croire à la consistance de leurs perruches et de leurs perroquets.

II — QUELQUES ESSAIS FRUCTUEUX

Marcel Hanoun, dans *Une simple histoire*, situait mal ses intentions entre un formalisme bressonien désuet et un misérabilisme de mauvaise foi.

Un système alambiqué de commentaires et de dialogues simultanés, au-dessus d'images tremblotantes de terrains vagues et de taudis, aboutissait à un film qui ne pouvait laisser indifférent, ne serait-ce que par les heures d'ennui que l'on vivait pendant les quinze minutes de la projection. De toute façon, Marcel Hanoun n'a pas une idée très exacte des conditions de vie du Français moyen. Emmanuelle Riva, la petite employée du *Huitième jour*, vit-seule à Paris, dans un studio pour colon algérien en exil. L'appartement-atelier de Félix Marten, dessinateur de jouets, est pareillement un décor d'opérette. Hanoun, imaginant le cadre existentiel de n'importe qui, tombe, comme Becker dans *Antoine et Antoinette*, dans le conventionnel.

Mais, si l'on admet cela avec bonne volonté, *Le Huitième Jour*, qui doit beaucoup aux admirations de son auteur pour Alain Resnais, est un film attachant, raté, honnête et ambitieux.

Marcel Hanoun est le cinéaste de la solitude sociale, avec tout ce qu'elle comporte d'inadaptation sexuelle et de difficultés sentimentales. Il a abordé là un des problèmes capitaux de notre société et a su donner de cette notion toute littéraire, (elle est en effet un des poncifs de la littérature de l'après-guerre) une version souvent cinématographique. Il faut aimer Hanoun quand il sait s'accorder au rythme vivant d'Emmanuelle Riva, seule dans sa chambre, et qu'il la déshabille sur un mouvement lent de ballet, pudique et sensible. Il sait mieux que quiconque égrèner la pulsation molle des jours qui ne se suivent pas, mais s'entassent.

L'œuvre de Marcel Hanoun est trop ambitieuse et trop personnelle pour ne pas souffrir beaucoup des concessions qu'il a dû, tout au long du tournage, accorder à ses producteurs. Elle ne saurait s'adapter à des solutions de compromis.

Tel que reste finalement *Le Huitième Jour*, il est un film qui débouche sur une réalité considérable.





Lorsque Hanoun se sera libéré de toutes influences et qu'il saura imposer ses vues à ses commanditaires, il pourra sans doute en donner une explication. Car, il est un des seuls réalisateurs à avoir déjà résolu « le délicat problème du passage de la vision littéraire à la vision filmée. »

Paul Paviot, jusqu'alors réalisateur de courts-métrages souvent laborieux et de mauvais goût, vient avec *Pantalaskas*, tiré du roman de René Masson, *Les anges de miséricorde*, de donner au cinéma français un de ses plus beaux documentaires sur ce Paris insolite que les metteurs en scène ont toujours négligé.

A ce fantastique social, Paviot a apporté sa simplicité. A une époque, où le cinéma souffre de sa trop grande intelligence, *Pantalaskas* est simplement, et sans la moindre ambition, un film profondément humain. Il relate, on le sait, la nuit de trois hommes, (un tôleier, un agent de police et un instituteur) chargés de distraire de l'idée de suicide, le géant lithuanien, *Pantalaskas*, qu'ils emmèneront pour ce faire, aux quatre coins de Paris.

L'inspiration de cette œuvre est toute populaire. C'est la première fois que l'on filme dans un long métrage, ce qui constitue en fait les 9/10^e de Paris.

C'est ainsi qu'on y découvre les ruelles anonymes de la montagne Ste-Geneviève, l'hôtel d'Arabes à 100 fr. la nuit, le troquet à 15 fr. le rouge, les quais de la Seine, ses jardins et ses bas-ports, le Pied de Cochon où l'on peut à quatre heures du matin, dans le remue-ménage des halles, se tailler une côte de porc.

Le strip-tease forain d'une nymphette aux longs cheveux, la visite au musée pédagogique, la virée en taxi, sont des scènes dont on ne connaissait pas le ton avant ce film.

Cette vérité du dialogue et cette vraisemblance psychologique des personnages viennent de l'amour que le metteur en scène leur porte. Ce même amour, Paviot l'étend à toute une faune pittoresque qui peuple les nuits parisiennes ; comme à ce baron Lithuanien, extraordinaire de dignité et de misère, à ces putains qui ressemblent à des jeunes filles, à ce garçon de bistrot bafouillant et à ces trois acteurs principaux, si vrais, qu'on serait tenté de leur croire une part créatrice dans le film.

On a parlé, bien sûr, de poésie, au sujet de *Pantalaskas*. Pourquoi pas, si c'est un éloge ?

Si Paviot avait affirmé plus d'ambitions, *Pantalaskas* eût pu devenir une des pièces maîtresses du cinéma français.

Il lui aurait fallu, bien sûr, un lancement publicitaire plus important, pour lui assurer près du grand public, la place qu'il mérite et qu'il n'a pas obtenue.

Le signe du Lion connaîtra-t-il un meilleur accueil ? On peut évidemment en douter, car Eric Rohmer a œuvré dans un domaine ésotérique, sans la moindre concession et avec une rigueur admirable. Il avait, depuis longtemps, l'intention de tourner ce scénario consacré à la déchéance rapide d'un homme qui finira clochard, parce qu'à la suite d'un mauvais calcul il ne touchera pas l'héritage espéré et qu'il se retrouvera seul, sans argent, à Paris au mois d'Août.

Chaque plan du film (à l'exception de la première demi-heure qui est indifférente) semble correspondre à une obsession personnelle, méticuleusement choisie. Les images suggèrent alors à l'action un cadre existentiel et Paris devient autant de signes à déchiffrer. *Le signe du Lion* est un film Kafkaïen.

Sa carrière commerciale nous renseignera sur l'évolution du public.





VERS UN SECOND SOUFFLE ?

Si l'on excepte donc les films d'Hanoun, Paviot, Rohmer, et dans une certaine mesure de Jean Valère, dont *La sentence* était un très honnête produit de série, la majorité de la nouvelle production française 1960 se compose de films bourgeois qui, loin d'ouvrir de nouveaux horizons, renferment au contraire le cinéma sur lui-même.

Le cinéma américain est le portrait d'une civilisation. Il en a exploré tous les domaines et abordé tous les problèmes de sa situation économique, sociale, ou psychologique. Il a dénombré la pluralité de l'existence américaine et l'a définie à tous les étages de ses hiérarchies.

Quelques années après Christophe Colomb, il a découvert l'Amérique.

Avec, bien sûr, toutes les concessions qu'il a dû accorder aux conditions de la production et de la censure, il a regardé en face les tares et les vices de formation de ce monde en gestation. Il a dénoncé la police, l'armée, la peine de mort et les divers tabous sociaux ; il a vanté la vie libre sous tous ses aspects. Le cinéma américain a su dégager les mythes de notre civilisation et les a colportés dans le monde. Il a inventé les grandes figures fantastiques qui peuplent les rêves prométhéens de la terre entière. Le cinéma américain est le geste splendide d'un continent et à coup sûr sa forme d'expression la plus complète, car il a su faire d'un passé légendaire, un fait divers, et, de l'actualité une légende. Par contre, le cinéma français ne reflète toujours pas la société française dont il ne donne qu'une idée souvent fautive et par ailleurs toujours inachevée.

Les nouveaux réalisateurs dont nous venons de faire rapide-

ment la somme, n'ont pas comblé les lacunes qui caractérisaient la vieille production française.

Il manquait à la génération précédente le goût de l'aventure.

Le cinéma français n'avait en effet guère « dépassé le coin de la rue » que dans *Le salaire de la peur* de Clouzot, *Les Mau-dits* de Clément, *Le fleuve de Renoir*, et les documentaires de Menegoz, Marker, Dupont ou Reichenbach.

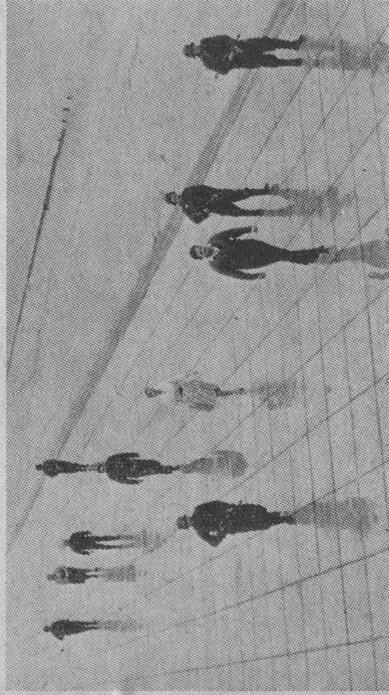
De toute la nouvelle vague, seul Serge Bourguignon court le monde parce qu'il fait du cinéma et fait du cinéma parce qu'il veut courir le monde ! En 1956, d'une mission cinématographique en Inde du Nord, il avait ramené un moyen métrage intéressant : *Sikkim, terre secrète*. Il faut retenir son *Conte des quatre sourires*, pour la beauté insolite dont il a paré ce documentaire.

— Il manquait au cinéma français une responsabilité sociale. Seul, Pagliero, avait tenté dans *Un homme marche dans la ville* de donner une explication existentialiste de la condition humaine et de la situation ouvrière en particulier. Boycotté par la C.G.T., censuré par le gouvernement, le film fut l'échec que l'on sait. Pagliero avait indiqué une direction à prendre, mais personne ne le suivit.

Mais le cinéma français ne s'est jamais autant que ces derniers mois, détourné des réalités collectives.

Michel Drach, prix Louis Delluc, mérite donc d'autant plus notre sympathique attention. *On n'enterre pas le Dimanche*, mal défini entre un esthétique vieillot et une intrigue confuse et préfabriquée vaut plus par l'auteur que l'on devine en filigrane que par le film en lui-même. Il aborde toutefois un propos d'importance : l'isolement à Paris d'un Noir martiniquais qui tente de s'intégrer à une société qui l'exclut, et son amour pour une très belle Suédoise.

Premier Plan : Nouvelle Vague





La 1.000^e fenêtre (en cours de tournage) et *Paris nous appartient* (sortie prochaine) de Robert Menegoz et Jacques Rivette, sont des films ambitieux, à la quête d'une réalité sociale nouvelle et complexe. Il faut attendre beaucoup du métier et l'honnêteté du premier et de l'intelligence froide de Rivette dont *Le coup du berger* était une brillante réussite.

Le public ne verra probablement jamais *Moramong*, que Bonnardot tourna en Corée, avec Armand Gatti, puisqu'il semble que la motion d'interdiction dont il a été frappé par la censure soit sans appel. Et, ce ne sont pas les derniers événements de Corée qui peuvent améliorer les choses ! Son lyrisme pudique aurait pourtant mérité d'être apprécié d'un large public.

Il manquait au cinéma français une série B, telle que Boissard avec *Cette sacrée gamine* en avait donné une approximation. La nouvelle vague a parfait au contraire le film « de qualité » dont Chabrol est le plus vigoureux responsable.

Claude Sautet pourtant est plus qu'un excellent technicien. Et prouve un auteur si l'on en juge par ces dernières séquences, qui pourraient devenir en France ce que sont en Amérique Robert Wise ou Robert Montgomery.

Philippe de Broca vient de réussir une performance rare en France : maintenir dans une comédie un rythme égal pendant 90 minutes. Pas un instant, *Les jeux de l'amour* ne souffre d'une baisse de tension. Comme ce film n'est jamais vulgaire, que le dialogue en est léger et que les comédiens sont bien dirigés, nous pouvons nous accorder avec « Cinéma 60 » lorsque les critiques de cette revue disent désirer voir Broca « se mesurer à la comédie musicale, dont nous pourrions dire en pur plagiat qu'elle est « le cinéma par excellence ». Tant qu'il manquera à la production française une équivalence minellienne, elle boi-

tera. Philippe de Broca pourrait se risquer sans trop d'inquiétudes là où Decoin a échoué avec *Folies Bergères*, mais où Boissard avait presque réussi malgré Bardot et Bretonnière.

La corde raide se sont limités à prendre la relève du cinéma commercial, profitant des circonstances atténuantes accordées aux jeunes réalisateurs de la nouvelle vague.

Il manquait enfin au vieux cinéma français une diversité dans les modes de production. Il n'y eut jamais en France de tentatives de production véritablement indépendantes, comme celles qui permirent en Amérique à Flaherty de tourner ses films tant au Pôles Nord qu'en Louisiane.

L'entreprise de Paul Bordry est donc d'autant plus remarquable. Quelle que soit la valeur de son film, il vient d'inaugurer un système de travail collectif qui mérite les plus sincères encouragements : il s'agit d'un essai de décentralisation de l'industrie cinématographique en France, qui n'a aucune raison particulière d'être forcément groupée à Paris. Bordry a fort bien compris que toute ville de moyenne importance, mais suffisamment industrialisée, possède les ressources de matériel et de personnel suffisantes à la réalisation d'un film de long métrage. Pour *Un jour comme les autres*, la mairie de Limoges a mis ses ateliers municipaux à sa disposition ; la Chambre de Commerce de la ville a invité ses membres à fournir, dans les domaines de leurs spécialités l'assistance nécessaire. Il y a jusqu'à l'Inspection d'Académie et à la Compagnie des Trolleybus qui accordèrent leur concours, la première en donnant l'hospitalité à l'équipe dans une annexe du Lycée de jeunes filles et, la seconde en lui ouvrant sa cantine. Pour recruter les acteurs principaux, des auditions eurent lieu pendant les vacances de Pâques, dans les locaux du Conservatoire et les studios de la R.T.F.





C'est ainsi que Dominique Jaloux, élève du Conservatoire, fut retenue pour être l'héroïne principale du scénario de Nino Frank ; les habitants de Limoges fournissent la majorité des comparées et forment une figuration, paraît-il, passionnée. *Un jour comme les autres*, film de Paul Bordry, produit par la ville de Limoges, mériterait une immense publicité pour qu'il devienne le film précurseur d'un mode de production et de réalisation certainement très rentable pour l'art cinématographique.

On se demande bien en effet quelle obligation semble contraindre les réalisateurs à s'incruster à Paris. Aussi convient-il de porter grand intérêt aux premières tentatives d'implantations provinciales d'équipes de cinéastes. A Marseille, Paul Carpita (*La récréation*), à Lille, Jacques Morin (*Filles de la route*) à Lyon Bernard Chardère (*Autrefois les Canuts*) espèrent ne pas en rester aux courts métrages et promouvoir une « lame de fond » par le choix de véritables sujets, par la cohésion interne de leurs groupes, surtout par un esprit résolument en dehors des coutumes des Champs-Élysées. Souhaitons voir ces expériences prospérer, justifiées par autant de succès que les récents exemples de décentralisation théâtrale.

Ces quelques remarques d'ensemble en forme de bilan seraient somme toute assez pessimistes si Jean-Luc Godard n'avait apporté au cinéma français, une de ses œuvres les plus originales qui, au moment même où la « nouvelle vague » sombrait déjà dans l'histoire, vient de le relancer dans une nouvelle direction.

A bout de souffle n'est pas un chef-d'œuvre, ce qui supposerait une ascendance nombreuse d'influences, il est un film précurseur. Il est un point de départ.

Godard est le plus grand réalisateur de sa génération parce qu'il est situé aux antipodes de Resnais et que *A bout de souffle*, c'est un peu l'anti-*Hiroshima*. Il donne à la spontanéité

et à l'inspiration, à la légèreté et aux paradoxes, la primauté que Resnais accorde à la formule préétablie, à la gravité et au sérieux du système.

Resnais, de par l'ampleur même de son œuvre, finit par représenter en ce moment un danger réel pour le cinéma français. La majorité des metteurs en scène souffrent en effet d'un complexe Resnais, tout comme les critiques de cinéma souffrent encore d'un complexe Truffaut ou les peintres d'un complexe De Staël.

Hiroshima mon amour ou *Toute la mémoire du monde* sont devenus des critères, des mesures-étalons. Hanoun y a laissé des plumes. D'autres en feront autant.

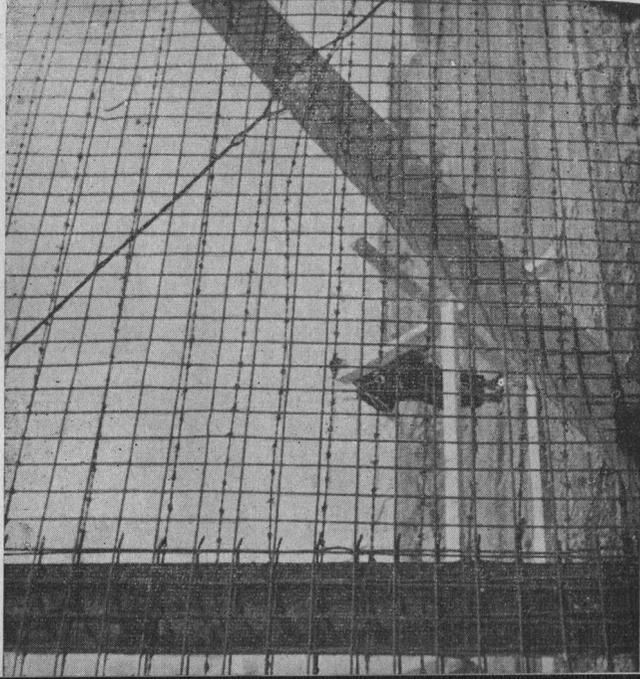
Godard vient heureusement de donner une nouvelle manière aux antipodes des méthodes et du style de Resnais. Godard, qui a certainement ressenti le besoin de cette réaction libératrice, a évidemment par là-même rendu encore un hommage à l'auteur de *Nuit et brouillard*, sans lequel il n'aurait certainement pas systématisé son absence de système, ni longuement prémédité l'urgence d'une création improvisée.

Godard est diplômé d'ethnologie. Il a toujours rêvé d'être le Jean Rouch français, et c'est à ce maître, si l'on autorise cette expression ridicule, qu'il doit l'essentiel de son absence de style.

Il regarde, comme lui, le monde avec une froide objectivité de scientifique et ne participe pas non plus à la mise en scène d'un scénario qu'il a volontairement, et autant qu'il le pouvait, *inachevé* pour laisser à la vie la chance de faire le reste.

Jean-Paul Belmondo semble conduire un récit autobiographique qui est par ailleurs celui de Godard, dont il devient ainsi à un troisième degré, l'interprète.

Godard, refusant l'opulence technique dont Rouch avait prévenu les dangers, vient, par la négation de 30 ans de cinéma,





de réaliser le film le plus moderne de tout le cinéma français. N'importe quel effet cinématographique peut sembler, après lui, vieilli, inutile, suranné, et de toutes façons, inexact.

Car Godard faisant du désordre une méthode, atteint par une démarche paradoxale de la création, une exactitude de l'effet, du détail qui, s'accumulant tout au long de la projection, font de *A bout de souffle*, un film aussi précis que peut l'être une description de Kafka.

A bout de souffle est une œuvre à la gloire de l'aventurier et du courage. « J'aime pas les lâches » répète souvent Belmondo. Ce qu'il aime, c'est la vie qu'il faut arriver à mener avec la désinvolture des grands seigneurs. Le vol y est la grande fabrique d'égalité sociale ; l'amour, le seul objet de toute lutte. La mort, le risque évidemment d'un tel jeu.

Godard, peut-être par paresse, comme le dit un critique bienveillant, peut-être par prudence, a réalisé un film commercial, sans rien concéder de l'audace de son propos, ni aux impératifs moraux de la censure, ni aux exigences que l'on prête souvent au grand public, mais simplement en sachant dire plaisamment ce qui aurait pu être dit cyniquement. Car *A bout de souffle* est un des scénarios les plus scandaleux de tout le cinéma français ! Et aucun élément irrévérencieux n'en a été enlevé.

Privé de toutes attaches littéraires, lié à un esprit d'indépendance anarchiste, Godard a décomposé pour la reconstruire la machine du cinéma en une démarche de l'esprit que Hoveyda qualifiait de masochiste. Il a par là, opéré une refonte qui devrait ouvrir une ère nouvelle du cinéma.

Cette nouvelle vague là ne passera pas « comme le café ». Elle provoquera la naissance d'un cinéma français à son image, car elle est déjà dans l'histoire une période classique. Elle aura été un classicisme spontané

