PREMIER PLAN

HOMMES ŒUVRES PROBLÈMES DU CINÉMA

9

NOUVELLE VAGUE I

MARÉE MONTANTE ? PAR JEAN CURTELIN

QUATRE CENTS COUPS et BONS PETITS DIABLES

Triomphe de la publicité : il aura fallu assez longtemps pour que le public s'aperçoive que sous le label « Nouvelle Vague », naguère lancé par un journal rapide, on lui resservait une vieille sauce cinématographique réchauffée, à peine relevée de quelques nouveaux piments. Quant aux critiques, tous ceux qui délirèrent devant « l'intérêt humain » des **Enfants nous regardent** et autres **Voleurs de bicyclettes**, une telle vague leur fut un bain de jouvence : comme c'était beau, cette intelligence, ces allusions au cinéma, bref, du meilleur « avant-garde française 1925 » (perspicace, L'Herbier faisait juger sur pièces à la T.V.).

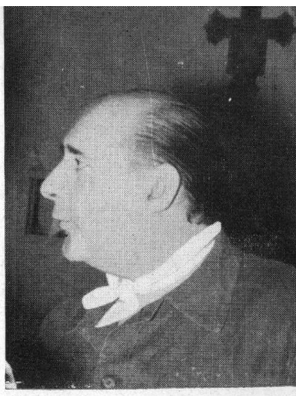
L'itinéraire plus rapide de Chabrol, notre Fellini, l'a donc mené du **Beau Serge** aux **Bonnes Femmes** — là où personne ne marche plus. Pourtant, nous l'avons eu enfin, notre **NÉO-RÉALISME FRANÇAIS ! Quatre cents coups, Ligne de mire, Signe du Lion,** et les intentions de Zavattini retrouvées par Godard. Ce n'était pas la peine assurément d'avoir appelé Welles à la rescousse quand un Dmytryk (« ou les arêtes vives », Jacques Doniol-Valcroze, « Cahiers du Cinéma » N° 1) eut largement suffi.

Mais l'essentiel était de ne pas avoir de complexes : on signe Schérer de mauvaises dissertations philosophiques et Rohmer un photo-roman ; on commence à **Objectif 49** pour finir par 472 travellings optiques dans le même film : la politique des vieillards mène à « défendre » Renoir ou Rossellini et non Franju ou Wajda, puis à tourner **La vie du curé d'Ars**, etc., etc.

Enfin, tout ceci est bien fini, la relève est faite. Gégauff a remplacé Bost et Aurenche, assumant à lui seul les complexes du protestant et les ironies de l'anarchiste : total 11 millions pour **Plein soleil**, dit-on. Chabrol tourne des films à gros budgets, et nous allons voir bientôt nos jeunes turcs devenir de grands syndicalistes de la corporation (pardon, de la Profession) rangés sous la houlette de leurs amis de gauche, je veux dire de « France-Observateur » : quand Belmondo « comprend » le flic, grand solitaire, Sadoul expliquera bientôt que Godard invite à plaindre M. Le Bourre. Ainsi Hitchcock...

Sans être juste milieu, il est certes possible de partager seulement quelques-unes des vues de chacun des auteurs que vous allez lire. Personnellement, j'aime assez **On n'enterre pas le dimanche** (style imagé, un peu tapageur, mais efficace), je ne déteste pas **Le huitième jour** (psychologie visuelle, recherches sympathiques), je n'ai jamais

(Suite page 3 couverture)



On peut reconnaître aux pages : 1/ *Une vie*, de Astruc — 2/ *Et Dieu créa la femme* — 3/ *Et Dieu créa la femme, Sait-on jamais* — 4/ *Les liaisons dangereuses*, de Vadim — 5/ *Les Cousins*, de Chabrol — 6/ *Les 400 coups*, de Truffaut — 7/ *Le Beau Serge*, de Chabrol — 8 et 9/ Jean-Pierre Léaud dans *Les 400 coups* — 10/ Jean-Pierre Mocky, pendant *La tête contre les murs*, de Franju, et 11/ tournant un plan de son *Un couple* — 12/ *La tête contre les murs* — 13/ *Hôtel des Invalides*, de Franju — 14/ du même, Edith Scob dans *Les yeux sans visage*... et Anouk Aimée dans *La tête contre les murs* — 16, 17 et 18/ *Hiroshima, mon amour*, de Resnais (fragments. — 19/ Le jeune premier Suisse Jacques Doniol-Valcroze .... — 20/ toujours lui — 21/ *Le bel âge*, de Pierre Kast — 22/ Jean Rouch, l'homme — 23 et 24/ *Moi, un noir* — 25/ *Les Maîtres-fous* — 26/ Sylvia Monfort, filmée par Agnès Varda, dans *La pointe courte* — 27/ Françoise Brion dans *L'eau à la bouche* de Doniol-Valcroze — 28/ Le discours sur la lagune : Gegauff et Chabrol enseignant des critiques — 29/ *Les bonnes femmes* de Chabrol — 30/ *Le huitième jour* de Hanoun — 31/ Emmanuelle Riva dans ..... non, dans *Le huitième jour* — 32/ Jeanne Moreau, dans *Ascenseur pour l'échafaud* de Malle — 33/ *Les fruits sauvages* de Bromberger — 34/ Bernadette Lafond dans *Les bonnes femmes* — 35/ *La Sentence* de Valère — 36/ Clotilde Joanno dans *Les bonnes femmes* — 37/ *Les tripes au soleil* de Bernard Aubert — 38/ Madeleine Robinson dans *A double tour de Chabrol* — 39/ *Vivent les dockers* de Mennegoz — 40/ *A bout de souffle* de Godard.

Jean CURTELIN :

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 cénacle, 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.

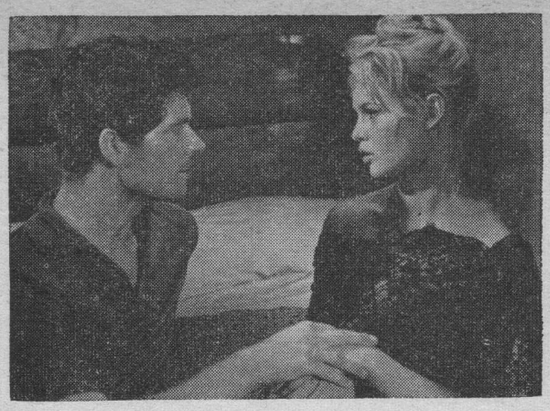
2 — ASTRUC, L'INDISPENSABLE THEORICIEN

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 Tailleur et se complut à accabler « le semi-dénument 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.

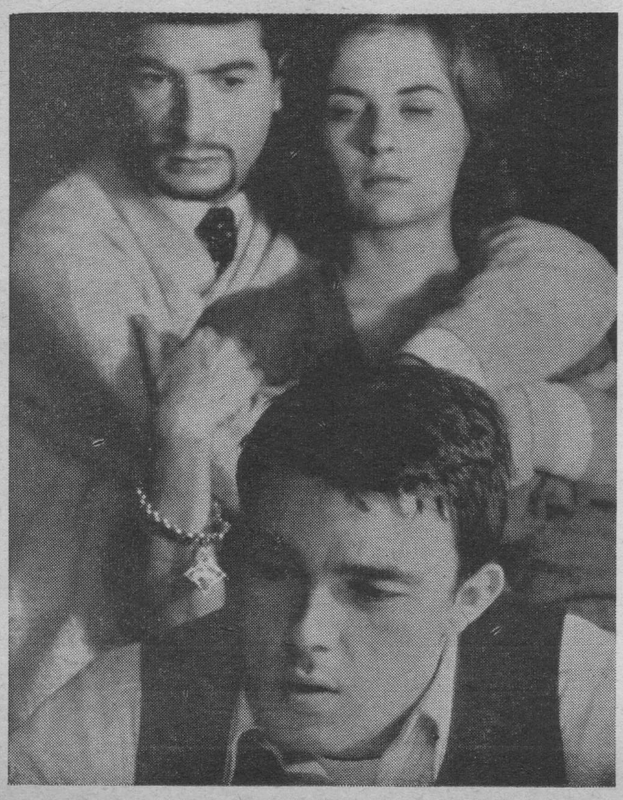
JUILLET 59 : UNE NOUVELLE VAGUE JUSTIFIÉE

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 obéirent 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 Tuffaut venaient de faire la jonction entre deux générations.

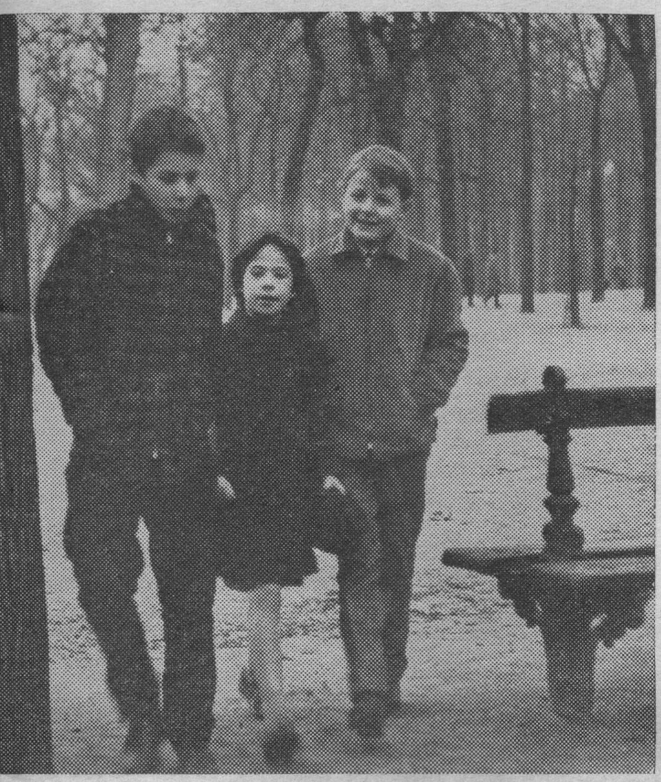
En effet, à peu près en même temps, trois réalisateurs qui, depuis dix ans représentaient une forme supérieure du cinéma français et en préfiguraient un nouvel âge, Georges Franju, Alain Resnais, Pierre Kast, avaient réalisé leur premier long métrage.

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 apportaient 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 ?

1 — 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, atteignaient 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 indéniable 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-Elysées.

Chabrol faisait preuve d'un talent commercial inné, et personne ne s'étonna de le voir bientôt rentrer si rapidement dans le circuit normal de la production auquel appartiennent *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 déparerait 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

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'écrit 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, irréelle, 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 œuvrette 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 ; nne 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 turcs » 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 invraisemblable 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 invraisemblable 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'Aznavour 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 aventuriers 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 attarde.

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-Elysées, 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 exécrable 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 considérait 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 bassement 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,

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 évidente nécessité. 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 irréel, 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-

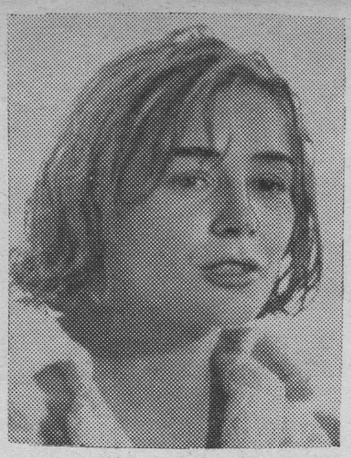
cutée. Déjà Demeure et Kyro l'avaient avancée en 1954 (*Positif* N° 10) Franju, parfois menacé par un certain sentimentalisme qui a dominé les séquences finales de *Mon Chien* et *La Première Nuit* tout entière, est toutefois un des rares auteurs qui, après une carrière déjà longue, est sorti indemne 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, pénètre au font 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 décidément 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 maniérismes 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 syncrètisme 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 épicurien 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 pourrons 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 excentricités 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 interprètes 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 prédécesseurs 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 Rouch enregistra 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.

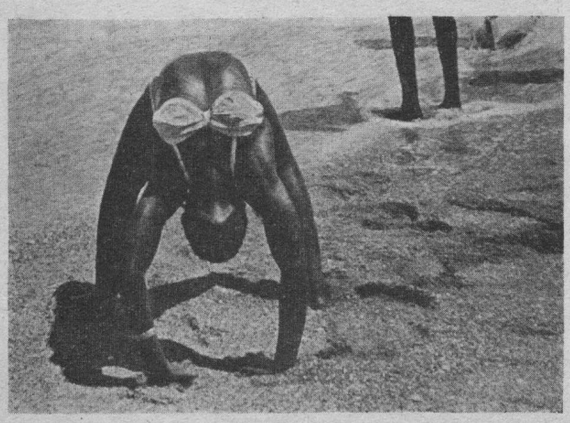
« Un film, dit-il, je suis incapable de le raconter sur le papier. J'ai l'idée d'un sujet et je démarre ». Il sait à l'avance où il va et quelles gens il va affronter ; il se renseigne auparavant sur leur vie et en déduit ce qu'il compte en prendre et en montrer. Mais il ne s'agit pas là d'un canevas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

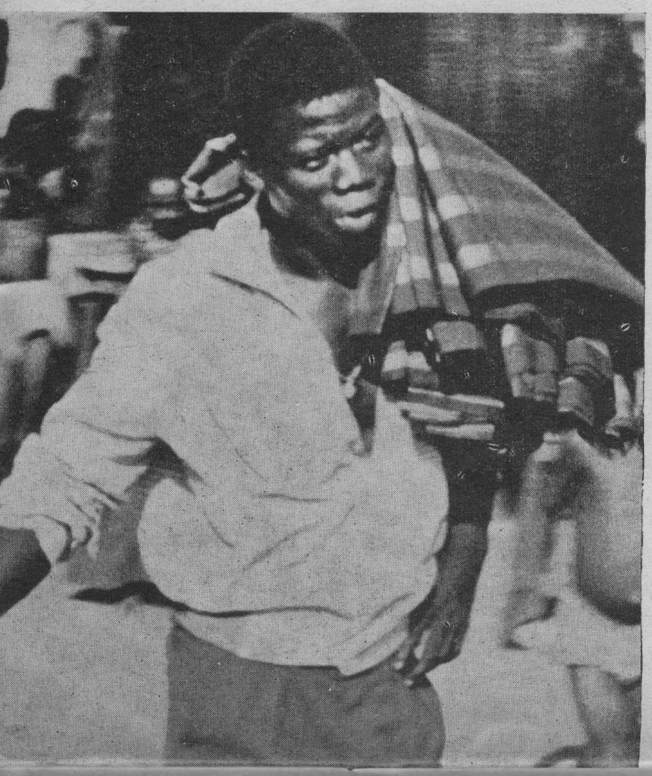
— Les séquences sont tournées dans l'ordre de l'action. Il n'en fait pas plusieurs prises, car il estime que les premières sont toujours les meilleures. « Les commentaires du premier jet, dit-il, sont toujours supérieur à ceux que j'ai fait refaire une seconde une seconde fois. Chez les gens qui se racontent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

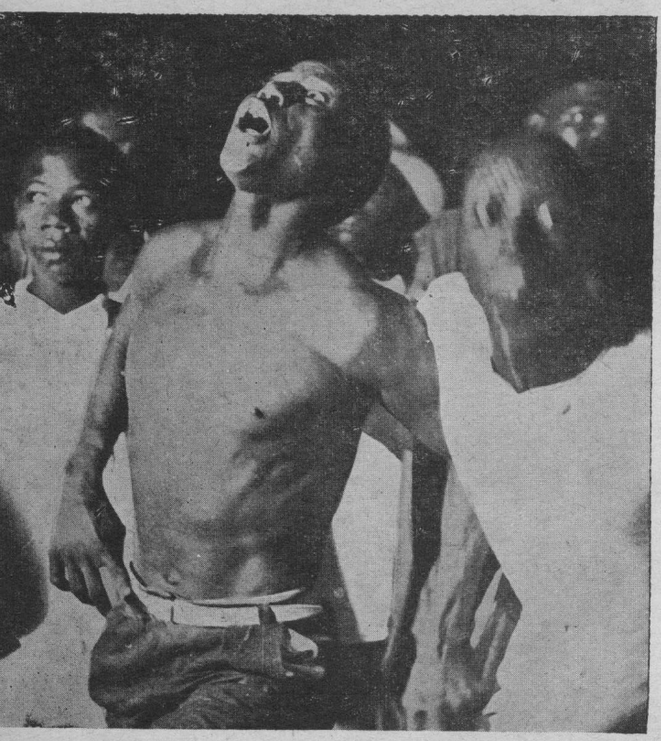


Noir, selon les besoins de chacun, est tout à la fois un documentaire sur les pays sous-développés, la fable du heurt de deux civilisations, le roman de quelques ratés, un lointain aboutissement des théories de Stanislavsky et le film le plus scandaleux que le jury Delluc n'ait jamais couronné ; c'est 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 sirius ».

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 quotidiennent 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 imoprte 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, que le cinéma américain, le plus grand cinéma du monde, bien sûr, ne pourra jamais lui apporter, entaché 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 pauvre médiocrité. Elle était le résultat d'une longue et fervente 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 CINEMA 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'Eté*. 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 8e art (Doniol n'ignorant pas que le cinéma est le 7e).

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 indiscontinue.

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'Eté,* 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 Françoise 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-Elysées, 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 du 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 *Monsieur Ripois*. Tous ces petits auteurs inaptes à sublimiser 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'œuvrettes 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, porteur angoissé de mondes ineffables, ces jeunes réalisateurs 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 égrener 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 tôlier, 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 9/10e 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 fausse et par ailleurs toujours inachevée.

Les nouveaux réalisateurs dont nous venons de faire rapidement 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 Maudits* 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.

La 1.000e 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 *Morambong,* 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 Boisrond 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. *Classe tous risques* promet davantage que le fit *Le dos au mur* et prouve un auteur si l'on en juge par ces dernières séquences, qui pourrait 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 boitera. Philippe de Broca pourrait se risquer sans trop d'inquiétudes là où Decoin a échoué avec *Folies Bergères,* mais où Boisrond avait presque réussi malgré Bardot et Bretonnière.

Jacques Bourdon et Jean Dudrumet, avec *Les lionceaux* et *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 Pôle 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 comparses et forment une figuration, parait-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 povinciales 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-Elysées. 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.

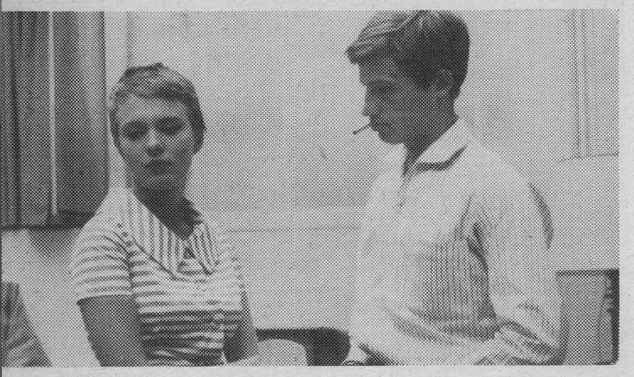
Godard vient heureusement de donner une nouvelle manière sise aux antipodes des méthodes et du style de Resnais. Godard, qui a certainement ressenti le besoin de cette réaction libératrice, a évidemment par là-même rendu encore un hommage à l'auteur de *Nuit et brouillard*, sans lequel il n'aurait certainement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

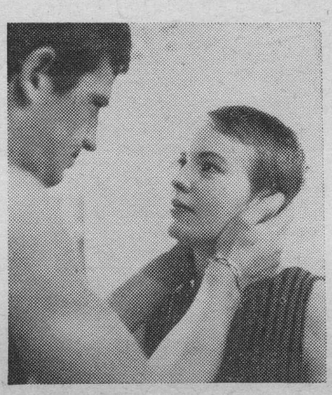
Godard est diplômé d'ethnologie. Il a toujours rêvé d'être le Jean Rouch français, et c'est à ce maître, si l'on autorise cette expression ridicule, qu'il doit l'essentiel de son absence de style.

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

eu le temps d'aller voir les films de Bernard Aubert. J'apprécie **J'irai cracher sur vos tombes** et j'estime fort le lyrisme retenu de **Morambong**. Pour **A bout de souffle**. j'aurais presque plus d'indulgence que René Cortade dans « Arts » (mais oui : « la révolte à son niveau le plus bas... l'espèce d'idéal anarcho-fasciste... un film assez inhumain, assez hargneux, assez vide. ») : Belmondo n'est certes ni Cybulski de **Cendres et diamants** ni Michel Simon de **Boudu sauvé des eaux**, Godard n'est ni Giraudoux ni Lubistch, mais ce n'est pas sinistre, moins en tous cas que **L'eau à la bouche** selon le jugement de Truffaut !

Il est trop évident que **Un homme marche dans la ville** ou **Une si jolie petite plage**, par exemple. étaient autre chose ; avouons même qu'à revoir aujourd'hui **La pointe courte**, on serait plutôt agréablement surpris. Parés des plumes du paon, bien des geais brillent. qui se retrouveront vite avec leur seul stylo à fiel : Raoul Lévy ne sait pas, paraît-il. qui est Jean-Luc Mouchet : c'est dire. Comme le constatait Jean-Louis Trintignant revenant d'Italie :

« Il y a aussi là-bas un groupe de nouveaux metteurs en scène qui ont beaucoup de talent. Ils sont moins jeunes qu'ici. et peut-être moins habiles, mais ils sont peut-être plus intéressants, parce qu'ils sont concernés par des problèmes réels qu'ils n'éludent pas. Ils sont plus mûrs, plus responsables, plus engagés que chez nous. »

C'est ce que regrette Borde, sous une autre forme, pour qui sait le lire.

Bernard Chardère.

Couv. p. 1 **les Bonnes femmes** de Chabrol (plan non extrait du film). P. 2: photos de Venise 1959, par Renée Monet : Rossellini, l'homme à la croix; Truffaut, un peu scout; p. 3 Marina Vlady et Hossein, en marge; Chabrol avec des vedettes .

Nous avons signalé la revue Objectif du Nord **à Lille. Voici qu'à Marseille le bulletin ronéotypé** Subjectif **s'intègre au trimestriel** Action poétique **(Henri Deluy, 21, Bld Gariel, Marseille 4) dont le n° 9 attire par ailleurs l'attention sur le Portugal et ses poètes, Gérard Guégan, Léonardini, Dumollié et leurs camarades y font un** Contre Champ **fougueux et sympathique, où l'on va à l'essentiel : Antonioni, Autant-Lara, Vadim et la censure, etc... Leur** épitaphe **pour** l'Alexandre Dumas fils 1960 **n'est-elle pas amusante ?**

Il y avait une fois, dans une salle de rédaction poussiéreuse et sentant bon l'encens, un petit homme hypocondriaque qui cherchait un interlocuteur valable. En l'attendant, il prenait sa petite crise hebdomadaire d'admiration devant les œuvres « géniales » d'un Rossellini ou d'un Hitchcock et crachait d'une façon sublime sur les Daquin, Carné et Huston (...) Enfin. il tourna. LE BEAU SERGE *et* LES COUSINS *furent les deux premiers joyaux. Quel grand homme ! On dirait du Hawks. En tout cas c'est meilleur qu'Antonioni* (cf. ARTS - SPECTACLES). *Les vils petits esthètes s'enthousiasmèrent. Il y eut beaucoup de cris. « La Nouvelle vague arrive ». « Le Balzac du cinéma est né. » « Les vieilles barbes n'ont qu'à bien se tenir. » « M. Debré confie le ministère de la culture à M. Chabrol. » « Le Pape reçoit M. Chabrol et demande à voir en séance privée le bain de soleil de J. Mayniel. » (On s'amuse, on s'amuse). « Le Président de la République accorde la Légion d'honneur à M. Chabrol pour le film* Les Cousins, *témoignage vivant de notre belle et saine jeunesse de France. » ...Les Cousins, mon cul, comme dirait Zazie. Non, M. Chabrol, nous n'avons jamais aimé Duvivier et ce n'est pas vous qui nous le ferez aimer ; car vos films ressemblent étrangement à ces bandes filmées que vous abhorrez tant...*

Lisez

PRÉSENCE DU CINÉMA

animée par Jean Curtelin

le jeune cinéma
le western
les blousons noirs
sadisme et libertinage

Editions Jean-Jacques Pauvert

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

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

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

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

Imp. du Bugey, Belley (Ain) — Dir. de la publ. : B. Chardère — No 9, Mai 1960 — Ce No : 1,80 NF