

18 ans de jeune cinéma I

Avant la révolution

Jean Collet

Number 54, October 1968

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51646ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Collet, J. (1968). 18 ans de jeune cinéma I : avant la révolution. *Séquences*, (54), 57–61.

18 ans de jeune cinéma



Adieu Philippine, de Jacques Rozier

1- Avant la révolution

Jean Collet

*"Je pense qu'il est du devoir
de tout artiste de critiquer sa
civilisation"*

Orson Welles

Un jeune Français qui avait la

malencontreuse idée de "faire du cinéma" dans les années 50 était à peu près sûr de ce qui l'attendait : deux années à l'I.D.H.E.C. (si son papa pouvait lui offrir des études à Paris). Des années, trois, quatre,

cinq, dix peut-être, d'assistantat. La routine du métier. De quoi tuer définitivement toute volonté d'expression personnelle. Quelquefois, avec un peu de chance, la télévision. Mais là encore, le moule à laminier les idées.

Restait alors une seule solution. Bien peu l'ont compris. Abandonner le terrain où la lutte était perdue d'avance. Au lieu de chercher à tout prix à faire du cinéma, tout de suite, n'importe comment, engager le combat sur un autre front où l'adversaire n'attendait pas les coups : le journalisme, la critique. Parler des films que les autres faisaient. Et aussi, peut-être, de ceux qu'on vous empêchait de faire. S'exprimer, déjà, sur le papier, à propos du cinéma passé, présent et à venir. Au lieu de se laisser englutir par le monstre industriel, l'observer patiemment, démonter les mécanismes. Rester à bonne distance. A portée de tir. En pleine lucidité.

1. La loi du jeu

C'est ainsi que le jeune cinéma, en France (et ailleurs plus ou moins), a été d'abord *critique*. On conteste, et on critique chaque fois précisément qu'on n'a pas en mains les moyens d'agir.

Pourquoi une telle situation ? Pourquoi ceux qui allaient devenir les plus grands cinéastes ont-ils été coincés, retardés ? Je pense à Resnais, entre autres, qui a dû faire des films de commande pendant dix ans avant de pouvoir réaliser son premier long métrage. Pourquoi une si longue épreuve ?

Parce que le cinéma coûte cher, dit-on. Cette réponse n'est qu'à moitié vraie. Donc à moitié fausse. Il serait plus honnête de dire : parce que le cinéma rapporte parfois beaucoup d'argent. Parce que, depuis très longtemps, toute l'activité du cinéma s'est subordonnée à la notion de *profit*. Le cinéma est d'abord une affaire. Ou plus exactement un jeu entre les mains d'aventuriers qui ont la passion du jeu. On veut risquer de l'argent sur un film, comme à la roulette. Mais pour en gagner beaucoup plus. Telle est la loi fort simple du cinéma.

Evidemment, cette loi ferme le cinéma aux jeunes. Avec un jeune le risque est trop grand. Le jeu trop dangereux. Avec un cinéaste qui a fait ses preuves, on est plus sûr.

Cette loi explique le développement de tout le cinéma mondial, dès la fin de la grande guerre, sur le modèle américain : la notion de profit appelle la notion de masse. Et la notion de masse exige le ni-



Jean-Luc Godard

vement de l'invention en schémas de plus en plus simples, autour d'une mythologie élémentaire. Le film qui doit plaire au plus grand nombre de spectateurs sera toujours à base de violence, de sexe, de sang. Un homme, une femme, le révolver, l'aventure, le policier, ce sont les matériaux de base de presque tout le cinéma.

Les pays socialistes eux-mêmes n'échappent pas à cette mythologie. Et pas davantage à la notion du profit. Godard déclarait récemment : "Le directeur de la Cinématographie russe parle comme le directeur du Centre national du Cinéma à Paris qui parle comme le directeur de la M.G.M. à Holly-

wood". Et il ajoutait : "Partout le cinéma est capitaliste".

2. Une attitude critique et révolutionnaire

On peut expliquer par là comment le nouveau cinéma est apparu seulement vers 1950. Il a fallu attendre que la première génération soit "à bout de souffle". Et la première génération était née en même temps que le cinéma. Elle avait 60-65 ans en 1960. A ce moment précis, ceux qui avaient trente ans étaient prêts à prendre la place.

S'ils acceptaient de faire le même cinéma que leurs prédécesseurs,

ils entraient facilement dans le système. C'est le cas de Roger Vadim et de Louis Malle, en France. Ils n'ont eu aucun mal à faire leurs premiers films. L'un avec Brigitte Bardot, l'autre avec Jeanne Moreau; ils ont tous deux sacrifié au *star system*. Beaucoup de jeunes ont aussi fait des films de vieux. D'autres se mettent à en faire. Le jeune cinéma n'est pas une affaire d'âge. C'est d'abord une certaine attitude critique et révolutionnaire vis-à-vis l'énorme machine industrielle du cinéma. Cette attitude est le seul point commun véritable entre des cinéastes de mentalités et de pays très différents.

"La nouvelle vague, dit Truffaut, n'avait pas un programme esthétique, elle était simplement une tentative de retrouver une certaine indépendance perdue aux alentours de 1924, lorsque les films sont devenus trop chers, un peu avant le parlant. En 1960, faire du cinéma pour nous, c'était imiter D.W. Griffith, réalisant des films sous le soleil de Californie, avant même la naissance d'Hollywood".⁽¹⁾

Et pour en rester à Truffaut, comment concevait-il la critique dans les années 50, avant de faire des films? Il est frappant de voir

que son premier article dans les *Cahiers du cinéma* attaque avec une extrême violence "une certaine tendance du cinéma français". Il s'agit de la mode — florissante alors — des adaptations littéraires qui spéculent sur un public de culture bourgeoise en passant au larminoir le patrimoine romanesque et théâtral français. Pour Aurenche et Bost, *Le Rouge et le noir*, *Le Blé en herbe*, *Journal d'un curé de campagne* ou *La Jument verte* ne sont, au fond, que des bonnes occasions de trouser une histoire — et un film — assuré du succès.

3. La stratégie des "Cahiers"

On ne dira jamais assez l'importance de la bagarre livrée par les futurs jeunes cinéastes français dans l'équipe des *Cahiers du cinéma*. Leur stratégie fut la suivante :

— imposer la notion d'auteur de films, qui avait été déjà lancée par Astruc et Roger Leenhardt.

— découvrir même dans le cinéma hollywoodien que les Français — et d'autres avec eux — méprisaient généralement, des auteurs qui avaient su préserver leur liberté: Hawks, Hitchcock, Lubitsch, etc. . .

— étudier à la cinémathèque comment ces cinéastes résolvait leurs problèmes de mise en scène.

(1) *Cahiers du cinéma*, no 190, mai 1967.

C'était de loin la meilleure école. Personne n'avait encore regardé les films anciens avec cette attention exigeante. Le livre récent de Truffaut sur Hitchcock témoigne de cette intelligence profonde du cinéma.

— dénoncer la faiblesse du cinéma français qui, à part quelques auteurs, s'enlise dans la convention boulevardière.

Il suffit d'interroger aujourd'hui les jeunes cinéastes étrangers pour se rendre compte, en toute justice, du rôle joué par les critiques français (l'équipe des *Cahiers*) avant 1950. La notion d'auteur est aujourd'hui admise partout. La valeur du cinéma américain est reconnue aussi. Et tous ceux qui ont commencé à faire des films couraient fréquemment la Cinémathèque d'Henri Langlois. La révolution critique des jeunes cinéastes français a servi au monde entier.

Elle a été une école de patience. Lorsqu'on exerce le métier de critique avec ce regard, chaque film que l'on voit est un peu un film que l'on aurait vu faire, que l'on aurait voulu faire. Je me souviens de ce mot étonnant de Godard après *Vivre sa vie*: "Si je ne pouvais plus faire de films demain, j'écrirais quelque chose sur le dernier

film de Ford, et pour moi ce serait presque la même chose."

La patience a des limites. Truffaut a reconnu qu'à la fin de sa carrière critique, il ne se contentait plus d'éreinter les mauvais films. Il expliquait comment on aurait dû les faire... Il fallait tôt ou tard passer aux actes.

Première solution: l'amateurisme. Faire des films en 16 mm, c'était peu coûteux. Presque tous les jeunes cinéastes sont passés par là. En France, Resnais lui-même a d'abord fait du 8 mm et du 16 mm, pour lui; Lelouch aussi. Et entre les deux, Rivette, Rohmer.

Solution sans lendemain. On ne pouvait pas espérer "gonfler" en format standard ces films 16 mm. Il fallait donc attaquer la forteresse économique du cinéma. Sur ce plan aussi la critique avait ouvert des brèches. Il était intéressant de montrer que la plupart des films coûtaient trop cher, que le devis était mal réparti (trop d'argent aux acteurs, pas assez à la technique), que l'on pouvait assainir le marché du cinéma. C'était un haméçon tendu aux producteurs. Nous verrons comment le défi économique fut tenu. Comment il l'est encore.