

# 18 ans de jeune cinéma II

## La prise du pouvoir par les jeunes

Jean Collet

Numéro 55, décembre 1968

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/51631ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Collet, J. (1968). 18 ans de jeune cinéma II : la prise du pouvoir par les jeunes. *Séquences*, (55), 52–56.



Les 400 Coups, de François Truffaut

## 2 - La prise du pouvoir par les jeunes

Jean Collet

Souvent, ce sont des gens étrangers aux métiers du cinéma, des transfuges formés à d'autres disciplines, qui lui apportent le plus. Parce qu'ils découvrent le cinéma sans en connaître les règles, ils sont

capables de dépasser ces règles, d'en inventer d'autres. L'innocence de leur regard les conduit plus loin, leur permet d'ignorer les obstacles qui n'existent souvent que dans notre imagination.

## 1. Les précurseurs

C'est ce qui s'est passé pour l'avènement du jeune cinéma. On ne dira jamais assez le rôle décisif joué par un ethnologue tel que Jean Rouch. *Moi un noir*, salué avec admiration par Godard, donnait la preuve qu'on pouvait faire un film, un vrai film, avec deux fois rien. Que la foi renverse les montagnes, que la technique doit être au service du regard — et non l'inverse. Que les conditions matérielles pour faire un film importent peu si l'on est vraiment attentif à un fait, à un être, à ce qui se passe autour de nous. Bref, que le cinéma peut être une trace de la réalité si la caméra est entre les mains d'un poète, d'un homme libre.

Avant Rouch en 1954, Agnès Varda, une photographe, avait osé faire un premier film de long métrage avec une bande de copains, un peu d'argent pour payer la pellicule et une extraordinaire confiance en elle. Autre preuve qu'une révolution économique du cinéma était possible. Même si son film terminé avait été boycotté par les commerçants du cinéma (*La Pointe Courte*, tourné à l'été, doit être considéré comme le premier film en date du jeune cinéma français).

En 1959, grâce à un héritage, Chabrol tourne *Le Beau Serge*. Pour

que son film ne subisse pas le sort de celui d'Agnès Varda, il est obligé d'en tourner un second dans les conditions "normales" d'une production professionnelle. Ce sera *Les Cousins*. Le premier avait coûté 37 millions d'anciens francs. Le second en coûtera 150. Entre ces deux chiffres, on mesure toute la révolution économique de la Nouvelle Vague . . . et son échec partiel.

Partiel, car les jeunes cinéastes vont accepter de se faire récupérer par le système. Qu'importent les budgets, pourvu qu'on les laisse s'exprimer. L'essentiel, c'est de montrer qu'on peut faire des films, avec ou sans argent, et surtout sans passer par une école (la cinémathèque suffit !)

## 2. L'arrivée de la Nouvelle Vague

C'est au festival de Cannes 1959 que la Nouvelle vague fait son entrée en force dans le cinéma international. C'est là qu'elle a réellement pris le pouvoir. Truffaut, congédié l'année précédente pour avoir écrit des articles trop sévères, revient cette fois en cinéaste. Et son film, *Les 400 Coups*, remporte le Prix de la mise en scène. Resnais, l'aîné qui attendait patiemment son heure en tournant des courts métrages de commande, surprend toute la critique avec son

admirable *Hiroshima mon amour*. La maîtrise de celui-ci, la désinvolture de celui-là qui laisse transparaître une sensibilité vibrante, un humour léger, un sens adroit du rythme et du spectacle, une justesse de ton sans défaut vont retourner l'opinion mondiale. Désormais, on peut faire confiance aux jeunes.

### 3. Un vent du large

Dans tous les pays, et souvent dans des pays où la production était balbutiante, l'industrie très sommaire, cette confiance réveille une génération qui devine son heure venue. Du Brésil à la Tchécoslovaquie, de la Hongrie à l'Italie, du Canada à la Belgique, les jeunes cinéastes vont profiter de cette chance. Et davantage encore dans les pays où la profession n'est pas encore solidement structurée : fait révélateur, c'est aux Etats-Unis que le jeune cinéma aura le plus de mal à s'imposer, que la relève d'une génération par une autre se fera le plus difficilement parce que Hollywood règne. Et le jeune cinéma new-yorkais devra être un cinéma souterrain, clandestin, un cinéma de résistants (le cinéma underground) jusqu'à ce que les grandes firmes d'Hollywood découvrent enfin leur erreur et a- vouent leur panique, vers 1967. A-

lors, elles offrent l'hospitalité à Polanski, à Truffaut, à Godard, à Demy, voire aujourd'hui à Forman et à Passer, pour qu'ils raniment le cinéma américain agonisant.

### 4. En France

En France, l'équipe des "Cahiers" s'organisa parfaitement, avec un sens de l'entraide admirable, pour que chacun puisse faire son film : Chabrol supervisait Truffaut qui supervisait Godard qui supervisait Demy. La suite est dans toutes les mémoires : tournant avec des petits budgets, les jeunes cinéastes pouvaient imposer des sujets plus personnels. Pour son second film, Godard n'hésita pas à traiter de la guerre d'Algérie (*Le Petit Soldat*) et à provoquer une interdiction de la censure. Tournant jusqu'à deux ou trois films par an, Godard pouvait courir le risque d'un échec, pourvu qu'il soit suivi d'un succès. L'essentiel était de ne pas arrêter, et malgré la nouveauté déconcertante de ses films, il a pu être cité par Truffaut comme un exemple de parfaite rentabilité. D'ailleurs Godard n'a jamais eu de mal à trouver des producteurs. Il a toujours adapté sa technique, son sujet et son budget. Jacques Demy l'a fait aussi, même dans *Les Parapluies de Cherbourg* où il a dû être extrêmement économe, allant

jusqu'à acheter des robes dans les "Prisunic" pour faire peindre les décors en fonction de ces robes!

C'est pour ces raisons que les jeunes cinéastes en France furent très mal vus par la génération précédente. Les cinéastes chevronnés, les professionnels en chômage, menèrent campagne avec force contre leur incompétence, leurs fantaisies dispendieuses. Des journalistes complaisants et ignorants répandirent ces calomnies. Et dès 1962, à la suite de quelques échecs dus à un manque de discernement des producteurs, la confiance revient aux "vieux" et la méfiance aux "jeunes". L'ordre était rétabli. Melville pouvait tourner *Léon Morin, prêtre*, puis *Le Doulos*, bénéficiant de cette nouvelle politique.

## 5. À l'est, du nouveau

Pour les pays de l'Est, la production d'État était plus facilement favorable aux jeunes. En Pologne, Wajda n'avait pas attendu *Les 400 Coups* pour tourner *Kanal*, *Cendre et diamants*. Très vite, il utilisa la stratégie des jeunes Français. Il recommanda un de ses acteurs, Polanski, qui put, grâce à lui, tourner *Le Couteau dans l'eau*. Et Polanski, à son tour, aida son scénariste Skolimowski à faire son premier film, *Walk-over*.

En Pologne, comme en Tchécoslovaquie ou en Hongrie, les



Les Parapluies de Cherbourg, de Jacques Demy

écoles de cinéma, plus sérieuses et plus dignes de confiance qu'en France, aidaient aussi les élèves à réaliser un premier film. On croit rêver quand on apprend que Ferenc Kosa a pu faire un film aussi important, aussi élaboré, aussi somptueux que *Les dix mille Soleils* comme épreuve de sortie de l'école de cinéma. Cela prouve tout simplement qu'en Hongrie, en Pologne, en Tchécoslovaquie, on enseigne le cinéma pour que les gens fassent vraiment des films. Ce n'est pas le cas partout.

\* \* \*

Cette fécondité du jeune cinéma dans de nombreux pays depuis dix ans ne doit pas masquer une sombre vérité: la situation économique du cinéma dans la plupart de ces pays n'a pas changé. Et il est aussi difficile aujourd'hui à un jeune Français de faire son premier film qu'à Truffaut ou à Godard en '58. Les jeunes cinéastes ont pris le pouvoir. Ils n'ont pas fait la révolution. Aujourd'hui en France, Philippe Garrel réussit à tourner des films en travaillant avec une hâte folle (deux ou trois jours pour faire un long métrage) et en se couvrant de dettes. Jean Eustache, dont Godard produisit les deux premiers films (*Le Père Noël a les yeux bleus*, *Du côté de Robinson*) doit se réfugier à la télévision.

C'est pourquoi, des cinéastes continuent à prendre le maquis, à faire en France comme à New York, un cinéma parallèle, politique ou non, mais libre de toutes les con-

traintes d'une machine économique périmée. Travaillant en 16 ou 8mm, sans visa de censure, en dehors de tous les circuits commerciaux, ils ont découvert, à la lumière des événements de mai, que la diffusion des films pouvait se faire sans passer par les salles commerciales. Désormais, c'est un véritable cinéma d'amateurs qui, au lieu de prendre le pouvoir, se multiplie clandestinement, se répand dans les lycées et les usines, les maisons de jeunes et les facultés parce que ceux qui les font ont enfin quelque chose à dire et prennent le moyen le plus approprié de le dire.

Tel est l'héritage des États généraux à l'heure actuelle. Godard lui-même renonce à faire des films désormais pour les circuits traditionnels. Il apporte son aide et sa compétence à ces lycéens, à ces ouvriers qui sont peut-être en train d'inventer sans le savoir du même coup le cinéma populaire de demain et une nouvelle forme de société.

## SÉQUENCES

offre à tous ses lecteurs  
ses meilleurs vœux pour une heureuse année  
marquée par le plaisir du cinéma.